



Bellek Mekânı Olarak Belgesel Sinema: *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* Filminde İnsan, Mekân ve Eşya

Documentary Cinema as a Place of Memory: People, Place and Things in the Movie Forty Thousand Steps in the Grand Bazaar

Ayşe Gül Toprak Ökmen 

Sakarya Üniversitesi, Radyo, TV ve
Sinema Bölümü, Sakarya, Türkiye,
atoprak@sakarya.edu.tr



Öz: Bu çalışmada, belgesellerin bir bellek mekânı olarak bireysel, kolektif ve kültürel belleğin yeniden üretimine nasıl katkı sağladığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Türkiye'nin kolektif ve kültürel hafızasına çekmiş olduğu sayısız belgeselle katkı sağlayan Suha Arın'ın *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* belgeseli örneklem olarak seçilmiştir. Film sembolik bellek mekânlarından biri olan Kapalıçarşı'nın kadim geçmişi ile çekildiği dönemi karşılaştırırken mekânın değişen, dönüşen ve özelliğini koruyan yönlerini hikâyeleştirerek kolektif ve kültürel belleği güçlü bir anlatımla üretmekte; yaklaşık yarım asır sonra çekildiği döneme dair ikinci bir bellek çalışmasını başlatmaktadır. Nitel içerik analizi tekniği ile incelenen filmde temalar ana mekân, insan unsuru ve kültürel semboller olmak üzere üç başlıkta ele alınmış ve mekânlar, insan betimlemeleri ve eşyalar alt kategoriler olarak incelenmiştir. Filmin anlatısı ile diğer sinematografik özellikler diğer unsurlar olarak ele alınmıştır. Belgesel *Kapalıçarşı'yı* fiziksel özelliklerinin yanında, binlerce yıldır süregelen ticari faaliyetlerin, kültürel etkileşimlerin ve İstanbul'un günlük yaşamının bir yansıması olarak resmetmektedir. İnsan-mekân etkileşimi açısından; insanların mekânı nasıl kullandığı ve toplumsal ilişkilerin mekânsal bağlamlarda nasıl şekillendiği hem görüntülerle hem de hikâye anlatıcısının aktarımıyla etkili bir biçimde yansıtılır. Eşyalar gibi kültürel semboller ise ticari bir nesne özelliğinin yanında kültürel semboller ve kişisel/kolektif anıların taşıyıcısı olarak gösterilir. Böylece film kentsel hafızanın korunmasına katkıda bulunurken, dönemin İstanbul'unun tarihine ve kültürel mirasına ilişkin bilgileri yaratıcı bir biçimde işleyerek gelecek kuşaklara aktarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Kültürel Bellek, Bellek Mekânı, Suha Arın, *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım*

Geliş Tarihi/Received: 23.05.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 30.07.2024
Yayımlanma Tarihi/ Available Online:
21.12.2024

Abstract: In this study, it is aimed to examine how documentaries, as a memory space, contribute to the reproduction of individual, collective and cultural memory. The documentary *Forty Thousand Steps in the Grand Bazaar* by Suha Arın, who contributed to Turkey's collective and cultural memory with numerous documentaries, was chosen as an example. While comparing the ancient past of the Grand Bazaar, one of the places of symbolic memory, with the period in which it was filmed, the film produces collective and cultural memory by narrating the changing, transforming and preserving aspects of the place; It starts a second memory study about the period in which it was shot, approximately half a century later. The themes in the movie, which was analyzed with the qualitative content analysis technique, were discussed under three headings: main place, human element and cultural symbols, and places, human descriptions and objects were examined as subcategories. The narrative of the film and other cinematographic features are considered as other elements. The documentary portrays the Grand Bazaar as a reflection of the commercial activities, cultural interactions and daily life of Istanbul that have been going on for thousands of years, in addition to its physical features. In terms of human-space interaction; How people use space and how social relations shape spatial contexts are effectively reflected both through the images and the storyteller's narration. Cultural symbols, such as objects, are shown not only as commercial objects but also as carriers of the same cultural symbols and personal/collective memories. Thus, while the film contributes to the preservation of urban memory, it creatively processes information about the history and cultural heritage of Istanbul of the period and transfers it to future generations.

Keywords: Documentary Cinema, Cultural Memory, Place of Memory, Suha Arın, *Forty Thousand Steps in the Grand Bazaar*

Extended Abstract

This study aims to examine the role of documentaries in the reproduction of individual, collective and cultural memory. Documentaries play an important role in understanding the past and creating collective/cultural memory by recording historical events, places and people and narrating the subject they cover. In this context, the documentary *Forty Thousand Steps in the Grand Bazaar* by Suha Arın, who has made significant contributions to the collective and cultural memory of Turkey and is an important school in our cinema, was selected as the sample of the study. The main focus of the research is how the documentary reveals the relationship between the past of the Grand Bazaar and its state at the time it was shot and how it tries to reproduce spatial memory. In addition, it is important that the film initiates a second memory study after half a century has passed by recording and documenting the period it covers. The work not only reflects the Istanbul and Grand Bazaar of the period today, but also functions as an audiovisual historical document that carries the social and cultural context of that period to the present.

The work examines both the physical structure and cultural aspects of the Grand Bazaar in depth. The Grand Bazaar is an important trade center with a history of thousands of years, considered a mirror of Istanbul's historical and cultural life. By comparing the historical roots of this place with the period in which it was filmed, the documentary conveys the change processes, preserved aspects and social life of the place to the audience. In this study, the film was examined with the qualitative content analysis technique and the main themes were grouped under three headings as the main place, human element and cultural symbols that stand out in the film. The place, human descriptions and objects were considered as subcategories; the film's narrative style, sound and music, camera use and editing were examined and interpreted under the heading of other elements. These themes constitute the focal points of the documentary's analysis.

In addition to being a large trade area physically, the Grand Bazaar is a special symbolic place of Istanbul that bears the traces of different periods throughout history. The documentary reveals in detail the differences between the past of the Grand Bazaar and the period in which it was filmed. The changes in the architectural structure of the space, the transformations in commercial functions and the changes in social/cultural dynamics constitute the main focal points of the documentary. The information presented about the historical past of the Grand Bazaar shows the audience how the space functions not only physically but also as a cultural memory. The Grand Bazaar is presented in the film not only as a place of trade but also as an area where social relations take shape. The documentary shows in detail the daily lives of the people working in this space, their social relations and the ties they establish with the space. How people use the space and how social relations take shape in spatial contexts are conveyed to the audience with the support of cinematographic images and narrations. Here, it is emphasized that trade in the bazaar is not only an economic activity but also a cultural experience. Similarly, cultural symbols such as objects are represented not only as commercial objects but also as carriers of personal/collective memories. Objects are considered as a part of both individual memories and collective memory. Cultural symbols play an important role in the narrative of the documentary and it is emphasized what cultural meaning these symbols carry.

In the study, the cinematographic features and narrative style of the documentary are also considered as other elements that complement all these themes and reveal the artistic and aesthetic aspects of the film. Documentary films record real events, places and people, while at the same time creating a story and presenting a meaningful text to the audience. The work examined constitutes an important example of storytelling in this context. The main character of the documentary, one of the oldest tradesmen of the Grand Bazaar, Serbetci İbrahim Usta, is at the center of this storytelling. Serbetci İbrahim Usta is positioned not only as a character in the film, but also as the storyteller of the documentary. His personal story becomes a narrative tool representing the history and cultural heritage of the Grand Bazaar. When

the other cinematographic features of the film are examined, it is seen that traditional music and the ambient sounds of the bazaar increase the reality and sincerity of the documentary, while the use of the camera visually enriches the narrative of the documentary within the framework of the technological possibilities of the period. The editing, on the other hand, provides a classic, simple and fluent narrative, ensuring that the subject is conveyed to the audience in a clear and understandable way. All these elements have strengthened both the visual and emotional impact of the documentary.

With all these aspects, the film also makes an important contribution to the preservation of urban memory. The documentary fulfills a social function of transferring the history and cultural heritage of Istanbul of the period to future generations by creatively processing it. By examining the historical and cultural context of the Grand Bazaar in depth, it emphasizes the effects and importance of the place on collective and cultural memory. Through the spatial representation it presents, the work also contributes to the documentation and preservation of changing and sometimes lost urban identities. The information and visuals presented by the documentary show that documentary also has an important role in the preservation of collective memory as a place of memory. In this respect, films that include representations of the place function not only as a record of the past, but also as a living representative of collective/cultural memory.

1. Giriş

Geçmiş yaşanmışlıklar ve hatıralar kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar gelmektedir. Kimi anlatılar sözlü olarak ağızdan ağıza aktarılırken, kimi anlatılar yazı ile kimi anlatılar ise görsel işitsel kayıt altına alınarak varlığını sürdürebilmiştir. Kayıt altına alınan geçmiş yaşantılar, belgeseller ve sinema filmleri gibi üretim biçimleriyle hem varlığını devam ettirmiş hem de gelecek nesiller için anlaması ve öğrenmesi kolay bir araç olmuştur. Hangi şekilde süregelirse gelsin geçmişe duyulan özlem ve merak duygusu, önemli çalışmaların başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Geçmişe duyulan özlem ve merak, geçmişte yaşanan bir olayın nasıl hatırlandığı sorusunun peşinden gitmeyi gerektirmektedir. Bu bakımdan bireysel ve toplumsal bellekte bulunan hatıraları dinleyerek belgesel filmlere konu edinmek, dönemin koşullarını anlamak için oldukça kolaylık sağlamaktadır. Belge niteliğinde olması bakımından belgesel filmler önemli bir görevi yerine getirmektedir. Bireyin ve toplumun belleğinde bulunan yaşanmışlıklar, belgeseller aracılığıyla kayıt altına alınmaktadır. Bununla birlikte çekilen belgeselin üzerinden belirli bir zaman geçmesi, belgeselin çekildiği döneme dair ikinci bir bellek çalışmasını başlatmaktadır.

Gerçeğin ne olduğu sorunsalını merkeze alması ve gelecek kuşaklar için belge görevi görmesi belgesel sinemayı özel bir konuma koymaktadır. Belgesel filmleri kurmacadan ayıran en önemli özellikler arasında; doğru bilgi paylaşılması, gerçekliğe tanıklık etmesi, nesnel olması ve gelecek kuşaklara doğru bilgiyi aktarması olarak ifade etmek mümkündür (Yüksel, 2006, s. 201). Bu bakımdan belgesel filmler için belgesel sinemacının vermek istediği mesajlarla dış dünyadaki gerçekliğin uyum içinde olması beklenmektedir. Belgeselde işlenen konunun izleyicileri bağlayacak düzeyde bir temele dayanması, ilgi çekici şekilde işlenmesi ve tüm bunlar olurken gerçeklikten kopmadan tarihe tanıklık ettirmesi ön koşuldur. Gerçeği kaydetmesi, saklaması, paylaşması belgesel sinemanın en önemli toplumsal işlevleridir ve bu özelliği sebebiyle belgesel sinemayla geçmiş ve bellek arasında yakın bir ilişki vardır.

Bellek, daha önceki bilgi birikimin bilinç seviyesine çıkması anlamına gelirken, belgesel sinema hatırlama biçiminde etkili araçlardan biridir. Belgesel filmler hangi konunun nasıl hatırlanacağı noktasında belleğe hizmet etmektedir. Bingöl'e göre insanı farklı noktalara götürerek meselelere farklı bakış açılarıyla yaklaşılmasını sağlayan belgesel sinema belleği devamlı aktif tutmakta, hatırlama biçimlerine yardımcı olmaktadır (2018, s. 52). Görsel-işitsel bir kayıt ve belge olan filmler, geçmişte yaşanan bir olayı anlama ve hatırlama konusunda oldukça etkilidir. Güncel olaylara ve durumlara yönelik çekilen filmler de aynı şekilde yıllar sonra izlendiğinde o dönemin anlaşılmasında önemli rol

oynayabilmektedir. Bellek, görsel işitsel anlatılardan dolayısıyla filmlerden çok beslenmektedir. Bu yönüyle geniş bir alana yayılan bellek çalışmalarının bir ayağı da sinemadır.

Bununla birlikte belleğin korunması ve geçmiş olayların hafızalarda yer bulmasında mekân önemli bir hatırlatıcı unsurdur. Fiziki mekân geçmiş anıların, deneyimlerin oluşumunda ve geleceğe aktarılmasında etkili olurken; belgesel sinema da mekânı fiziki, toplumsal ve kültürel özellikleriyle birlikte belgelemenin yanında bizzat kendisi bir bellek mekânı olarak konumlanabilmektedir. Öyle ki fiziki mekânlar zamanın geçişi karşısında yıllar içinde değişime uğrayabilmektedir. Belgesel sinema mekânların zaman içindeki değişimlerini ya da önemini ortaya koyabilmekte; geçmiş olayları, toplumsal ve kültürel pratikleri ve insan hikâyelerini sinemasal anlatı ve estetik öğelerle işleyerek kolektif belleği aktif tutmaya ve gelecek nesillere aktarmaya hizmet eder. Bu yönüyle belgesel sinema belleğin ve mekânın önemli bir taşıyıcısıdır.

Bu bağlamda, bu çalışmada belgesel sinemanın bir bellek mekânı olarak toplumsal ve kültürel hafızanın üretimine nasıl katkı sağladığı meselesi hızla değişen kentlerden biri olan İstanbul'un sembolik yapılarından biri olan Kapalıçarşı'nın geçmişini, önemini ve bugün değişen ya da geçmişin izlerini sakladığı yönlerini izleyiciye aktaran *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* (1980) filmi incelenmiştir. Nitel içerik analizi tekniği ile incelenen film; ana mekânlar, insan unsuru ve kültürel simgeler olarak üç ana tema altında sınıflandırılmıştır. Elde edilen bulgular mekân, insan betimlemeleri ve nesnelere belleği olmak üzere alt değişkenler boyutunda incelenerek yorumlanmıştır.

2. Bellek ve Mekân İlişkisi

Bellek "insanın en önemli zihinsel işlevlerini yerine getirebilmesi için anıları, bilgiyi, her çeşit yaşantı ve deneyimi kaydeden ve gerekli olduğunda ortaya çıkaran insan zihninin sonsuz deposudur" (Sönmez, 2012, s.7). Genelde 'kişisel' ve 'kolektif bellek' olarak sınıflandırılan bellek çeşitleri ve bunların işleyiş biçimleri, kişiye ve topluma ait bilginin yapılanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu işleyiş mekanizması, kişinin ve toplumun kültürel oluşumunu, bir başka deyişle sözlü gelenekten mi yoksa yazılı gelenekten mi geldiğini anlamamızı sağlar. Kişi ile verili tarihi ve toplumsal koşullar arasındaki etkileşim açısından, kişinin yaşamı boyunca belleğine kaydettiği her şey 'kendiliğinden belleği'dir (Özaloğlu, 2017, s.13) Kendiliğinden bellek, o kişinin içinde yer aldığı toplumsal gruplarla/toplumsal çerçevelerle ilişkilidir (Halbwachs, 1985'dan akt. Özaloğlu, 2017, s.14).

Belleğin bir diğer türü olan 'kurgulanan veya inşa edilen bellek' ise kültürle doğrudan ilişkilidir. Kişi, kültürü örgün ya da yaygın bir eğitimle belirli bir süre içinde ve belirli bir fiziksel çevrede edinir. Bu aynı zamanda 'dışarıdan edinilen bilinç' de olarak da adlandırılır. Şimdiki zamanı oluşturabilmek için tarihle aramızda oluşan bir bağa, dışarıdan bize aktarılmış bir bilinç ihtiyaç vardır. Belirli bir dönemi anlamak için, o dönemin ideolojilerini ve söylemlerini bilmek ve anlamak gerekir. Belirli bir döneme ait kişisel ya da toplumsal bellek, ilgili dönemin ideoloji ve söylemlerini açık ya da örtük biçimde içermektedir (Özaloğlu, 2017, s.14).

Jan Assmann'a göre, bellek ilk olarak bir iç olguyu akla getirir ve bunun mekânı da bireyin beynidir. Burada belleğin beyin fizyolojisiyle, psikolojiyle ve nörolojiyle ilgili olduğu düşünülürken, tarihsel kültür bilimi ile bir ilişkisi yoktur. Ancak belleğin içeriğini, nasıl organize edildiğini ve ne kadar süreyle korunacağını belirleyen, bireyin kapasitesi ve eğilimlerinden ziyade dış koşullar olarak ifade edilebilecek toplumsal ve kültürel çerçevedir (2015, ss.25-26). Assmann belleğin dört farklı dış boyutuna dikkat çeker: Mimetik bellek, nesnelere belleği, iletişimsel bellek ve kültürel bellek.

Assmann'a göre, *mimetik bellek* davranış alanıdır. Taklit yoluyla kazanılan davranışlar, taklit etme geleneğine dayalı kurallar ve alışkanlıklarla ilişkilidir. *Nesneler belleği* ise insanın kendini bulduğu şeylerle çevrili alandır (yatak, giysi, özel eşyalar, köyler ve kentler, sokaklar, araçlar vb.) İnsanı çevreleyen eşyalar insanın kendisinin bir yansımasıdır ve geçmişini hatırlatır. *İletişimsel bellek* ise dil ve iletişim alanıdır. İnsan dil yeteneği ve diğer insanlarla anlaşma yeteneğini kendiliğinden değil

başkalarıyla alışveriş içindeyken geliştirir. Bilinç ve bellek, her bireyin bu etkileşim sürecinde aktif katılımına bağlı olarak gelişir. Son olarak *kültürel belleğin* alanında ise gelenekler, kültürel anlamların devredilme ve canlandırılma biçimleri olarak yer alır. Bu tespit; mezar taşları, anıtlar ve tapınaklar gibi sadece işlevsel değil, aynı zamanda içsel zaman ve kimlik göstergelerini dışa vuran çeşitli ikonlar, semboller ve temsiller gibi nesnel belleğinin sınırlarını aşan her şey için geçerlidir (Assmann, 2015, s. 27-28).

Bütün bu bireysel, toplumsal, kültürel ve tarihsel bilgilerin kaydedildiği, saklandığı ve geri çağırıldığı aktif bir mekanizma olan bellek, aynı zamanda unutma ve hatırlama edimleri de iç içedir (Pösteki, 2012, s.3). Nitekim Halbwachs'a göre, sürekli iletişim içinde varlığını sürdüren hafıza canlıdır ve şayet bu alışveriş duraksarsa ya da alışveriş içindeki gerçekliğin çerçevesi değişir veya kaybolursa unutma gerçekleşir. Kişi yalnızca alışveriş içinde olduğu kolektif hafızanın çerçevesi içine yerleştirildiklerini anımsar. Bu nedenle bir birey veya bir toplum, geçmişi yalnızca bağlantıda olduğu ilişki çerçevesinde yeniden inşa ediyorsa, bu çerçevenin dışında kalanları unutmaya mahkumdur. Bu sebeple, sadece hatırlamak değil, unutmak da toplumsal bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır (Sancar, 2010, s.43).

Belleğin unutma edimi ile iç içe oluşu hatırlama biçimlerinin ve araçlarının önemine işaret etmektedir. Bu bağlamda Assmann "hatırlama figürleri" olarak adlandırdığı olguyu, üç özellik üzerinden karakterize eder: 'zaman ve mekâna bağlılık', 'bir gruba bağlılık' ve kendine özgü bir süreç olarak 'yeniden kurulabilme özelliği' (2015, s.46). Assmann göre, hatırlama figürleri belirli bir mekânda somutlaştırılmak ve belirli bir zamanda güncellenmek isterler. Bir başka deyişle, her daim somut bir mekâna ve zamana dayanırlar. Hatırlanan içerikler ya çok zaman önce yaşanmaları ya olağanüstü olaylarla ilişkiselliğiyle ya da hatırlamanın dönemsel ritmiyle zamansallık kazanırlar. Hatıralar yaşanan bir mekâna dayanır. Kentsoylular için kentler, kırsal kesimdekiler için köy ya da vadi, aileler için evler ve bir coğrafyada yaşayanlar için o coğrafyanın kendisi mekânsal hatırlama çerçevesini oluşturur (2015, ss.46-47).

Hatırlama figürlerini karakterize eden bir diğer özellik olan gruba bağlılıkta ise Assmann, toplumsal belleğin onu taşıyanlarla birlikte var olduğunu altını çizer. Toplumsal bellek yalnızca gerçek ve yaşayan bir grupla ilişkilendirilebilir. Toplumsal belleğin zaman ve mekân kavramları, bir grup içindeki duygusal ve değer yüklü yaşam bağlamıyla ilişkili iletişim biçimleriyle şekillenir. Bunlar toplumsal bellekte, söz konusu grubun öz imgesi ve hedeflerine yönelik anlamlı ve duyu yüklü bir vatan ve yaşamöyküsü olarak ifade bulur. Toplumsal belleğin bununla yakından ilişkili bir başka özelliği ise yeniden kurulabilmesidir. Assmann'a göre, hiçbir belleğin geçmişi tam manasıyla koruması mümkün değildir; bellek her zaman grubun o anki bağlamına özgü olarak yeniden inşa edilir ve yorumlanır (2015, s.48-49).

Assmann'a göre, her bellek tekniğinin temel aracı mekânlaştırmadır. Mekân, hatırlama kültüründe ve toplumsal/kültürel belleği pekiştirme tekniklerinde önemli bir rol oynar. Bu olgu için "bellek mekânları" kavramı kullanılabilir. Assmann'a göre; "bellek sanatı, hayali mekânlarla, hatırlama kültürü ise doğal mekânlara koyduğu işaretlerle çalışır." Öyle ki bütün bir coğrafya kültürel belleğin bir aracı olarak kullanılabilir. Böyle bir durumda işaretler ("anıtlar") fazla kullanılmaz; mekânın kendisi bir işaret hâline gelir ve göstergeleştirilir. Avustralya yerlileri Aborijenlerin totem mekânları olarak, önemli bayramlarda atalarının ruhlarına ait hatırlarının bulunduğu yerlere giderek grup kimliklerini pekiştirmeleri; Ortadoğu'nun eski kentlerinde, önemli bayramlarda gerçekleşen geçit törenlerinde büyük tanrıların heykellerinin taşındığı tören caddelerinin olması; Roma'nın Antik Çağ'dan beri kutsal mekânlardan biri olması; kültürel belleğin topografik metinleri, bellek mekânlarıdır (Assmann, 2015, s.68).

Benzer bir şekilde Pierre Nora da 'hafıza mekânları' kavramı ile toplumların geçmişlerini nasıl hatırladıklarını, anıları nasıl oluşturduklarını ve hafızalarını nasıl koruduklarını açıklar. Nora'ya göre, hafıza mekânları, geçmişin çeşitli yönlerini temsil eden sembolik mekânlardır. Bunlar; anıtlar, anma törenleri, müzeler, arşivler, mezarlıklar, kutsal yerler, tutanaklar, tarih kitapları gibi fiziksel veya

sembolik olarak anlam yüklenmiş her türlü mekân veya nesne olabilirler. Hafıza mekânları, toplumların kolektif hafızasının parçaları olarak işlev görürler ve ulusların kültürel kimliklerinin inşasında önemli rol üstlenirler (2006, ss. 9-24).

Mekânlar hem bireysel hem de kolektif belleğin inşasında büyük öneme sahiptir. Öyle ki gündelik yaşamımıza ilişkin her türlü deneyim bir mekânı içinde barındırır. Deneyimlerimizin her biri belli bir zamansal döneme karşılık gelir ve üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra bazılarını hatırlamamız belleğimizi gündelik hayatımızın parçası hâline getirir. Gündelik yaşantımızı çevreleyen fiziksel çevre hem kişisel hem de kolektif belleğimizin bağlamını oluşturur. Dolayısıyla mekân hem kolektif hem de kişisel belleğin oluşturulmasında önemli bir rol oynar. Bu süreçte, mekânın kendi belleği de oluşur; bu da şimdiki zamana ait gerçeğin tanımını yapmamıza katkıda bulunur (Özaloğlu, 2017, s.13). Bununla birlikte gelişen iletişim sistemleri ve teknolojik ilerlemelerle, belleğin oluşumunda ve hatırlanmasında mekânın kendisi yalnızca fiziki mekânla sınırlandırılmayacak biçimde genişlemiştir. İletilerin ve bilgilerin korunabileceği, kaydedilip saklanabileceği ve istendiği zaman devreye sokulabileceği iletişim ve medya araçları da farklı bir mekânsal boyut olarak bir bellek mekânlarını genişletmektedir.

İletişim tarihi açısından bakıldığında, yazının icat edilmesine kadar toplumların tüm birikim ve tecrübesi insan belleğinde saklanmış ve bunlar sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktararak varlığını korumuştur. Sözlü kültürün hâkim olduğu bu dönemde, sözün kalıcılığı için insan belleğine ve ezbere ihtiyaç duyulmuştur; belleği kuvvetli olan, hafızasında olayları unutmadan uzun süre saklayabilen insanlara önem verilmiştir (Ersoy, 2009, ss. 20-21). Yazının icat edilmesiyle birlikte bellekteki bilgiler yazıya aktarılmaya başlanmış ve sözün kalıcılığı sağlanmıştır. Görüntü kaydeden araçların henüz icat edilmediği dönemlerde yaşamsal olaylar bireylerin belleklerinde ve yazılı kültürün araçlarında yer almıştır. Sonradan fotoğrafın ve sinemanın icadıyla geçmiş ve güncel yaşantılar kayıt altına alınabilmiştir. Bu süreçten sonra belleklerde hayali bulunan durumlar, gerçek durağan ya da hareketli görüntülerle hatırlanmaya devam etmiştir. Günümüzde dijitalleşme ile birlikte tüm medya araçları da dönüşüm geçirmiş, bilgiyi toplama, depolama, işleme, dönüştürme, paylaşmanın hacmi, hızı ve yoğunluğu muazzam ölçüde artmış ve çeşitlenmiştir. İzleyen bölümde bu iletişim araçlarından bir bellek mekânı olarak öne çıkan belgesel sinema ele alınmakta, belgesel sinemanın geçmiş-bugün ve geleceğe dair belleğin üretilmesindeki rolü vurgulanmaktadır.

3. Bellek Mekânı Olarak Belgesel Sinema

Bellek kavramıyla belgesel sinema arasında yakın bir ilişki vardır. Bellek geçmiş deneyimlerin bilinç düzeyinde ifade edilmesini sağlarken, belgesel sinema belleğin tamamlayıcısı ve yardımcısıdır. Bellek; geçmişte yaşanan olayları, hatıraları ve bunların birbirleriyle bağlantılarını hatırlayarak ifade edebilme gücüdür. Bellek doğrudan gözlenemeyebilir ancak yaşanmışlık, hatıra ve hatırlama yoluyla çağrılabilir. Bu bağlamda görsel işitsel araçlarla geçmişi ve bugünü somutlaştırabilen belgesel filmler, bireysel belleği toplumsal belleğe dönüşme sürecinde etkili olan temel kaynaklardan biridir. Belgesel filmin belleğin yeniden üretiminde geçmişle günümüz arasında bir köprü kurduğu söylenebilir (Bingöl, 2018, s. 52-53).

Susam'a göre, sinema ontolojik olarak bir bellek mekânı olarak düşünüldüğünde, belgeseller, toplumsal belleğin inşa sürecine iki önemli işlevle katkıda bulunurlar: "İlk olarak yaşananları kaydetmek suretiyle şimdiki depolarlar. İkinci olarak da geçmişe ait olayları konu edinerek sorgulamacı, soruşturmacı, eleştirel tutumlarıyla şimdiki zamana dair gereksinimler üzerinden belleğin çerçevesini yeniden belirler, kurgusunu yeniden oluşturmaya katılırlar" (2015, s. 19-20). Buradan hareketle, 'filmler aracılığıyla geçmiş nasıl hatırlanır ya da hatırlatılır? Bir bellek mekânı olarak sinema geçmişi nasıl çağırır?' soruları önem kazanmaktadır.

Belgesel sinemanın işlevlerini "kaydetmek, açığa çıkarmak, korumak; ikna etmek ya da tanıtmak; analiz etmek ya da sorgulamak; anlatmak" olarak ifade eden Michael Renov, belgeselin tarihsel bir gerçekliği

farklı bir perspektiften yeniden ele aldığını belirtir (1993, s. 21). Geçmiş, şimdi ve gelecek zamansallığında; yaşadığı döneme tanıklık eden ve tarihi gerçekliği kaydeden belgesel filmler, toplumun hem geçmişini hem de bugününü kavramasına, anlamasına ve sorgulamasına imkân tanır. Belgeseller geçmiş ve şimdiyi kayıt altına alarak bu süreçte karşılaştırma yapabilmeye imkânı sağlaması bakımından önemli veriler sağlamaktadır. Bu bakımdan geçmiş bir durumun anlaşılmasında belgesellerin önemli yeri bulunmaktadır. Belgesel sinema, yönetmenin yaratıcı yorumuyla geçmişten yeniden yapılandırarak bugüne taşıyan ve izleyicinin belleğini harekete geçiren bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle, toplumların belleğini korumada önemli bir rol üstlenir. İzleyicinin belleğini harekete geçirdiği ölçüde, “hatırlama” olgusunu izleyicisine bir sorumluluk olarak yükler. Özellikle unutmaya meyilli toplumlarda belgesel filmler daha fazla önem kazanır (Çakıcı Öztürk, 2011, s.115).

Belgesel sinema geçmişte yaşanmış olayları hem görsel hem de işitsel sinemasal unsurları etkili bir biçimde kullanarak hafızayı canlı tutar. Tarihi olaylar ve toplumsal-kültürel değişimlerin anlaşılmasında ve hatırlanmasında rol oynar. Burada hem görüntünün gücü hem de belgeselin gerçeklik ilkesi oldukça etkilidir. Öyle ki görüntülerin bellek üzerinde etkili olduğunu söyleyen Sontag’a göre (1999), “ölüm, savaş gibi konulara ait görüntüler, bir süre sonra olayın kendisiyle özdeşleşmekte, olayın yerine geçmekte ve bellekte o olay çekilen görüntülerle hatırlanmaktadır.” Kilbourn da benzer bir şekilde “görüntülerin, hücrenel sabitler üzerinde sabitlenmiş, arşivlerde saklanmış ve binlerce kez yeniden üretilmiş geçmişe şimdiki zaman kazandırdığını, ancak zamanla bu imgelerin hafızayı ve tecrübeyi geçmeye başladığını savunur” (akt. Ulusal & Doğan, 2018, s.5).

Bir belgeselde hatırlamalar, yüzleşmeler, hesaplaşmalar görülebilmektedir. Bu duygu durumları bireysel ve toplumsal belleklerde farklı seyredebilmektedir. Bellekte hatırlanamayan ya da unutulmuş konular, temsil yoluyla aktarım sağlayan belgeseller aracılığıyla varlığını devam ettirebilmektedir. Nitekim belgesel filmlerin en önemli özelliği gerçekliğe dayanmasıdır. Ele alınan konular ya da kişiler gerçek hayattan filme alınmaktadır. Bu özelliğiyle izleyenlerde gerçeklik algısı oluşmaktadır. Bununla birlikte söz konusu gerçeklik algısı bir ideolojiye hizmet ettiğinde, izleyenler manipüle edilmiş bir gerçekliğin etkisi altında kalabilmektedir. Benzer şekilde belgeseller çeşitli yanılsamalara da yol açabilmektedir. Filmde yer alan kişilerin geçmişteki olayı yanlış ya da eksik hatırlaması, konunun gerçeklik yönünü değiştirebilmektedir. Ancak bir olayın ya da durumun nasıl hatırlanıyor olduğu meselesi, bir başka gerçekliği de üretir. Belgesel film ilgili dönemi yaşayan insanların belleğini gün yüzüne çıkarır. Yaşanmış olayların insanlar üzerindeki etkisi belgeseller aracılığıyla daha iyi tahlil edilebilmektedir. İnsanların görmediği ya da yüzleşmekten kaçındığı pek çok olay, belgeseller sayesinde bir yüzleşmenin ve gerçeği aramanın yolunu gösterebilmektedir. Bireysel ya da toplumsal bellekte yaşanan travmatik bir olayın hatırlanma biçimi o döneme ve olaya ışık tutmak için önemlidir.

Tüm bunların yanı sıra belgesel filmler geçmişte yaşananlara tanıklık eden insanlara yer vermesiyle resmî tarih anlatılarından farklı olarak yeni bakış açıları ortaya koyabilir. Böylelikle toplumsal belleğe ilişkin farklı seslerin duyulmasına da aracılık eder. Burada belgesel sinemanın en sık başvurduğu yollardan biri olarak sözlü tarih çalışmaları önem kazanmaktadır. “Sözlü tarihin öznel, güncel ve anlatıya bağlı yapısı, tarihin bireyler tarafından günümüzde nasıl anlaşıldığını, yorumlandığını ve yaşandığını anlamayı sağlar” (Neyzi, 2004, ss.10-11). Bir döneme tanıklık etmiş yaşayan belleklerin anılarının yok olmadan kaydedilmesi toplumların kolektif belleğini yitirmemesi ve geleceğe taşınması anlamında oldukça kıymetlidir.

‘Deneyim anlatıları’nın kaybolmadan kaydedilip geleceğe taşınmasının önemini yanında bu hatırlamanın nasıl olduğu konusu da önem kazanmaktadır. Hatırlamanın hafızanın nesnel bir edimi olmadığını, aksine toplumsal bir inşa süreci olduğunu savunan Halbwachs’a göre, hafıza geçmişin tarihsel gerçekliğini olduğu gibi yansıtan bir ayna değil, geçmişin yeniden inşa edildiği bir alandır. Bu sebeple, hatırlama gerçekte yaşanan olaylardan ziyade sonradan öyküleştiren olayları referans alır. Ona göre hatırlama, her daim bir anlam üretimi ile beraber hareket eder. Anlam üretimi sürecinde

hatıralar yapılandırılarak öyküleştirebilir. Geçmiş; belgeleme, öyküleme ve yorumlama biçiminde gerçekleşen toplumsal insanın bir ürünüdür; bu aynı zamanda toplumsal hafızanın gruba özgü olmasının da bir sonucudur. Halbwachs'a göre, geçmişi eksiksiz bir şekilde muhafaza edemeyen hafıza, bir grubun her dönemde kendi bağlamına göre yeniden şekillendirdiği bir versiyonudur (akt. Sancar, 2010, ss. 42- 43).

Geçmişin, hafızada şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde kurgulanarak öyküleştirelmesi belgesel sinemanın önemi bir kez daha öne çıkmaktadır. Belgesel sinema farklı anlatı tarzlarını kullanarak geçmişten günümüze çok farklı olayları, durumları, konuları gündeme getirerek, öyküleştirdiği meseleye ilişkin bir bellek mekânı üretmektedir. Tarihi olaylar, siyasal meseleler, çevre konuları, kimlik meseleleri, kentsel sorunlar, kültürel miras ve benzeri çeşitli temalarda üretilen belgeseller hem filmin çekildiği döneme ilişkin bir bellek oluşturmakta hem de kayıt altına alarak geniş kitlelerle paylaşarak yarattığı gerçekliği geleceğe taşımaktadır. Bu çalışma kapsamında; izleyen bölümde Türkiye'nin toplumsal ve kültürel belleğinin korunmasına üretmiş olduğu sayısız filmle katkı sağlayan belgesel sinemacı Suha Arın'ın, İstanbul'un sembolik mekânlarından biri olan Kapalıçarşı üzerine yapmış olduğu *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* filmi bir bellek mekânı olarak ele alınmış ve film; kentsel mekân, insan, mekân, eşya, ve bellek kavramları ekseninde incelenmiştir.

3.1. Suha Arın Sineması'nda mekân ve bellek

Türk Sineması'nda belgesel film alanında üretmiş olduğu sayısız eserlerle ülkemizde belgesel sinemanın gelişmesi ve kitlelerle buluşmasına büyük katkılar veren Suha Arın (1942-2004), belgesel sinema alanında bir ekol olarak anılmaktadır. Ülkemize sinemanın gelişi ve film üretimi hızla gelişirken daha geriden gelen belgesel filmin ilerlemesinde ve bir belgesel film dilinin oluşmasında önemli rol oynayan Suha Arın, üretmiş olduğu filmlerle "kültürel hümanizma" akımının da belgesel film alanındaki önemli bir temsilcisi olmuştur (Aytekin, 2017, s. 135).

Suha Arın'ın filmleriyle kültürel hümanizma arasında ilişki kuran Hakan Aytekin, Arın'ın film ürettiği dönemde Sabahattin Eyuboğlu gibi diğer önemli yönetmenlerin de yapığı gibi Anadolu topraklarındaki kültürel mirası insan unsuru ile birlikte ele alması, günümüz coğrafyası ve insanı ile geçmiş uygarlıklar arasındaki bağlantıyı öne çıkarması sebebiyle bu kavramsallaştırmayı yapmaktadır. Başka bir deyişle, kültürel unsurları ve değerleri hümanist bir anlayışla ele alması sebebiyle Arın'ın filmlerinin pek çoğu kültürel hümanizma yaklaşımını temsil eder. Nitekim Suha Arın'la birlikte çalışmış olan belgesel sinemacı Hasan Özgen, Arın'la beraber çalıştığı döneme ve kamu kurumu olarak o dönem çalıştıkları TRT'nin belgesel film anlayışına ilişkin şunları ifade etmiştir:

Belgeselin Türkiye'de ilk yaptığı, Türkiye'nin kültür coğrafyasını Türk halkına bütün ayrıntılarıyla anlatmak oldu. Suha Arın'la dışarıda bağımsız belgesel sinemacı olarak çalışırken TRT ile başlayan süreçte benzer şeyler yaptık. Biz yani, ikinci dönem belgeselciler olarak adlandırdığımız kuşak, "kültürel acilcileriz". Ağırlıklı olarak kültürel temalı ya da kültür etrafında dönen, içinde insanın da olduğu filmler çektik. Bizim dönemimizin genel ritmi budur. Bir de inanılmaz sayıda ve koşturmayla yaptık bu işleri. (...) Türkiye görsel-işitsel olarak kendi coğrafyasının fethine kalkışmıştı, belgeselciler yoluyla. Çünkü Türkiye çok ciddi bir dönüşüm arifesindeydi ve çok hızlı tahrip oluyordu (Toprak, 2013, s.61).

Suha Arın'ın belgeselleri, toplumsal gerçeklerin izleyiciye iletilmesinde ve kültürel hafızanın oluşturulmasında kilit bir rol oynamaktadır. Bu belgeseller, kültürümüzü muhafaza etme ve gelecek kuşaklara aktarma konusunda büyük bir katkı sunmaktadır. Arın belgesellerinde ele aldığı konuya ilişkin kamuoyu yaratarak ortak bir hafızanın oluşumunu destekler (Çakıcı Öztürk, 2011, s.119). Nitekim bunun en somut örneklerinden biri Safranbolu evlerine yönelik yapmış olduğu belgesel filmidir.

Suha Arın adının geniş kitleler tarafından sağlayan *Safranbolu'da Zaman* (1976) filmi, Karabük'e bağlı Safranbolu ilçe merkezindeki geleneksel mimariyi konu alır. TTOK (Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu) tarafından finanse edilen film, yaklaşık 100-150 yaşındaki geleneksel evleriyle bir müze kent

özelliği sergileyen Safranbolu'nun mimari zenginliğine dikkat çekmeyi ve bu mirasın korunması konusunda toplumsal bir farkındalık yaratmayı amaçlamıştır (Aytekin, 2017, s.137). Aytekin'e göre, *Safranbolu'da Zaman*; insanlığın evrensel değerlerini tanıtmaya, koruma ve gelecek nesillere aktarma olan kültürel hümanizmanın ilkelerinin belgesel sinemada işlendiği örnek bir filmidir. Bu film TTOK tarafından Safranbolu'da başlatılan, koruma ve yenileme çalışmalarına öncü olmuştur. Ayrıca Safranbolu'nun günümüzde UNESCO'nun dünya kültür mirası listesinde yer almasında önemli rol oynamıştır. Bunun yanında Safranbolulular filmin çekiminden 25 yıl sonra, Safranbolu'daki bir meydana *Suha Arın Meydanı* adını vermiştir (2017, s. 137). Böylelikle Safranbolu evlerinin yanı sıra belgesel sinemacı Suha Arın'ın kendisi toplumsal, kültürel ve kolektif bir hafızanın parçası olmuştur.

Arın'ın toplumsal ve kültürel hafızaya katkıda bulunan sayısız filmi vardır. Bunlardan biri de *Anadolu Uygarlıklarından İzler* dizisidir. Arın, *Hattilerden Hititlere* (1974), *Midas'ın Dünyası* (1975), *Urartu'nun İki Mevsimi* (1977) ve *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* (1977) belgesellerinde Anadolu'da yaşamış olan uygarlıkları ele alarak yaşadığımız coğrafyanın tarihine kültürel sanatsal ve felsefi açıdan bir yaklaşım getirmektedir. Bu filmlerde Anadolu uygarlıklarının yaşadığı mekânlar ön planda tutulmakta; mekânlar üzerinden tarihin hatırlanması ve tarihsel belleğin kurulması çalışılmaktadır (Çakıcı Öztürk, 2011, s.115). Arın'ın diğer filmlerinde de benzer yaklaşımı görmek mümkündür: Karakaya ve Atatürk barajlarının göl suları altında kalma tehdidinde karşı maddi ve manevi kültür mirasını günümüz ve geleceğin kuşaklarına aktarmayı amaçlayan belgesel dizisi *Fırat Göl Olurken* (1986); Ege Bölgesi'nde yer alan geleneksel Türk mimarisini yansıtan tarihi evleriyle dikkat çeken Kula'yı, geleneksel düğün ritüellerini de içerek biçimde ele alarak mimari, kültürel ve sosyal yönlerinin korunması için kamuoyunda farkındalık yaratmayı amaçlayan *Kula'da Üç Gün* (1983); Türkiye'deki sivil mimarisi ile mimariyi yaratan son ustaları belgeleyen belgesel dizisi *Eski Evler Eski Ustalar* (1986-1988); dünya mimarlık tarihinin en büyük örneklerinden biri olan Ayasofya'nın kültürel ve siyasal geçmişini görkemli mimari yapısıyla birlikte ele alan *Ayasofya* (1991) ve daha pek çok filmde Arın, mekânla birlikte insan unsurunu ön plana çıkartarak kültürel coğrafyayı okumaya yönelik derinlemesine bir anlayış ortaya koymuş; mekânların belleğinin toplumsal yönleriyle birlikte korunması ve geleceğe taşınmasına katkıda bulunmuştur.

Suha Arın'ın bu çalışmaya konu edinen *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* (1980) filminde ise kadim geçmişe sahip Kapalıçarşı mekân olarak ele alınmıştır. Kapalıçarşı'nın hikâyesini her gün yaklaşık kırk bin adım atarak çarşığı dolaşan yaşlı bir şerbetçinin gözünden anlatan film, ustadan çırağa aktarılan zanaat ve geleneklere vurgu yaparken, mekânın kimliğinin asırlardan bu yana geçirmiş olduğu değişimi göstermektedir.

Geçmiş deneyimler ve bilgilerin yeniden meydana getirilebilmesi için öncelikle anımsanması gerekir ve bunlar anımsarken mekâna ihtiyaç duyulur. Belgesel sinema da insan ve hayata ilişkin bilgi aktarırken bir anımsama unsuru olarak mekâna ihtiyaç duyar. Bu çerçevede Suha Arın belgesellerinde de mekân unsuru ön plana çıkmakta ve mekânı oluşturan coğrafi, kültürel ve toplumsal çevre ile o mekânı yaşayan insanların etkileşimi izleyiciye aktarılır (Çakıcı, 2007, s.44). Suha Arın tüm bunları yaparken ele aldığı konu ne olursa olsun, filmlerde ortaya çıkardığı gerçekliği yaratıcı bir dille aktarmakta ve belgeseli belgesel yapan temel unsurun da bu yaratıcı süreçler olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre belgesel film, her şeyden önce estetik kaygıyla yapılmalı ve belgesel film yönetmeni sinema diline hâkim olmalıdır. Doğrunun ve güzelin peşindeki belgeselci yeterince yaratıcı olamasa bile sinema estetiğini mutlaka bilmelidir. Belgeselci bir yanıyla bilim insanı bir yanıyla da sanatçıdır. Belgesel film de bilimle sanatın kesiştiği yerde ortaya çıkar. Bir filmin belgesel olabilmesi için bilimsel ve sanatsal yönünün güçlü olması gerektiği söylerken, sadece bilgi aktaran ancak evrensel bir mesaj taşımayan ve sinema estetiğini yeterince kullanmayan filmleri 'bilgisel filmler' olarak tanımlar. Suha Arın'a göre belgesel film; "evrensel bir mesaj taşıyan gerçeğin, estetik kaygılarla, belgeselci etiğine sadık kalınarak, yeniden yorumlanmasıdır" (Arın, 2001).

Bu yaklaşıma koşut olarak Arın'ın belgesel sinemada anlatı tarzına yönelik vurguları da önemlidir. Ona göre belgesel filmde kullanılabilir başlıca anlatı tarzları: Klasik sözlü anlatım (görüntülere ilişkin açıklamalar görünmeyen bir dış ses ile aktarılır); sözsüz anlatım (görüntüler yalnızca ses ve müzik gibi öğelerle desteklenir); görüntü ile sesi farklılaştırma (filmin başında görüntü ve ses kuşaklarında farklı şeyler anlatılır, ancak sonra bu iki kuşak birbirine yakınlaşır veya örtüşür); sorunu ya da konuyu, belgeselde yer alan kişi ya da kişilere anlatırma(konuyu dış ses yerine gerçek kişiler aktarır); görünen bir sunucu/spikerin kameraya bakarak anlatması(sunucu kameraya bakarak konuyu aktarır); açıklayıcı yazılarla anlatma (açıklayıcı yazılar, kısa ve öz olacak şekilde gerekli yerlerde görüntü kuşağında yer alır)ve karma anlatımdır (anlatı çeşitlerinden iki ya da daha fazlasının bir arada kullanılması) (Çakıcı Öztürk, 2014, s.9). Suha Arın filmlerinde de bu anlatı tarzlarını kullanarak ele aldığı konuyu yaratıcı bir biçimde işlediği görülmektedir.

4. Araştırma Bölümü

Belgesel sinema kentlerin tarihsel ve kültürel mirasını, kendine has dokusunu sinematografik unsurları etkin bir biçimde kullanarak kayıt altına almakta ve tanıtmaktadır. Kentsel mekânlardaki tarihi yapılar ve kültürel simgelerin yanı sıra bu mekânlardaki yaşanmışlıklar ve önemli olaylar belgesel sinema aracılığıyla izleyicilere aktarılabilir. Belgesel filmler bu özelliğiyle, kentlerin geçmişine ilişkin daha derinlikli bir okuma yapmaya ve kentsel belleğin korunmasına katkı sağlayabilmektedir. Özellikle kentlerin hızlı değişimi ve buna bağlı olarak kentsel belleğin kaybolma tehdit altında oluşu göz önünde bulundurulduğunda belgesel filmler, bu değişim ve dönüşüm süreçlerini belgelemesi, toplumsal ve kültürel dokunun bundan nasıl etkilediğini göstermesi bakımından önem kazanmaktadır.

Bununla birlikte kentlerin belleği sadece binalar ve köprüler gibi fiziki unsurlarıyla değil, o kentteki insanların, toplulukların üretmiş olduğu faaliyetlerle birlikte oluşmaktadır. Kent belleği insanların üretmiş olduğu ortak yaşanmışlıklar, anılar, deneyimler ve değerlerden oluşur. Belgesel sinema bu toplumsal belleği canlı tutarak kentlerin kimliğinin korunmasına ve geleceğe taşınmasına da aracılık edebilmektedir. Bir kentin herhangi bir bölgesinde ya da mahallesinde yaşayan insanların deneyimlerini, hatıralarını ve yaşam biçimlerini belgelemek, o yerin kültürel dokusunu anlamamızı sağlar. Bu yönüyle belgesel sinema kentsel belleğin ve kent kimliğinin korunması ile bunların zaman içindeki değişiminin toplumsal ve kültürel etkilerinin anlaşılmasını sağlamada oldukça etkili bir araçtır. Bu bağlamda, bu çalışmada tarihsel süreçte hızlı bir değişim yaşayan kadim şehir İstanbul'un en önemli tarihi ve sembolik mekânlarından biri olan Kapalıçarşı'nın geçmişini ve günümüzdeki dönüşümlerini anlamamızı sağlayan *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* filmi ele alınmaktadır.

4.1. Araştırmanın yöntemi

Araştırmada mekân-bellek ilişkisi bağlamında belgesellerin bir bellek mekânı olarak bireysel, toplumsal ve kültürel belleğin yeniden üretimine nasıl katkı sağladığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmada, mekân, bellek ve belgesel sinemaya ilişkisine yönelik kavramsal çerçeve çizilerek bunlar arasındaki ilişki açıklanmıştır. Türkiye'de kültürel ve toplumsal belleğin üretimine sayısız belgeseliyle katkı sağlayan Suha Arın'ın *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* belgeseli örnek olay incelemesi olarak ele alınmıştır. Film kentsel mekânın belleğini hem fiziki hem de diğer toplumsal unsurlarıyla birlikte ön plana çıkarması; mekânın geçmişine ve bugününe ilişkin hafızayı harekete geçirmeye çalışması ve bir bellek mekânı oluşturması sebebiyle seçilmiştir. Nitel içerik analizi tekniği ile incelenen örneklerde; ana mekânlar, insan unsuru ve kültürel simgeler olmak üzere üç ana tema belirlenmiştir. Alt kategoriler ise mekân, insan betimlemesi ve eşya olarak oluşturulmuştur. İçeriğe dair tüm bu unsurlar filmin ana karakteri ve aynı zamanda hikâyeye anlatıcısı olarak konumlandırılan Şerbetçi İbrahim Usta ve filmin giriş ve kapanış bölümünde kullanılan dış ses aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu sebeple ana temalar ve alt kategoriler incelenirken ana karakterin söylemleri de analize dahil edilmiştir. Belgesel filmde anlatı tarzı, ses ve müzik, kamera kullanımı ve kurgu ise bu unsurları tamamlayan diğer özellikler olarak ele alınmıştır.

Ana Temalar	Alt Kategoriler	Diğer Unsurlar
Ana mekânlar	Mekânlar	Anlatı tarzı
İnsan unsuru	İnsan betimlemeleri	Ses ve müzik
Kültürel simgeler	Eşya	Kamera kullanımı
-	-	Kurgu

Belgesel filmde sahneler incelenirken mekân, olay örgüsü ve seslendirmenin (dış ses ve hikâye anlatıcısı) bütünlüklü bir biçimde aktarıldığı birimsellikler sahne olarak ele alınmış ve bu bağlamda, 37 sahne tespit edilerek bu sahneler ana temalar ve alt kategoriler altında incelenmiştir. Sahnelerde her bir kategoride araştırmanın amacına uygun olarak öne çıkan unsurlar kodlanmış ve daha geri planda kalan diğer unsurlar geçiş alanı olarak kabul edilmiştir.

4.2. Bulgular

Araştırma kapsamında incelenen belgesel; ana mekânlar, insan unsuru ve kültürel simgeler ana temaları ile bu temalar altında belirlenen alt kategoriler ve belirlenen diğer unsurlar çerçevesinde incelenmiştir.

4.2.1. Ana mekân

Sinemada anlatımın en önemli öğelerinden biri mekândır. Kurmaca filmler gerçek ya da hayali mekânlar yaratırken belgesel filmde hikâyeler daha çok gerçek mekânlarda geçer. Kentsel mekânlar belgesel sinemacılar için eşsiz zenginlikler taşıyan bir inceleme alanıdır. Öyle ki sinemanın kendisi; “büyük şehri yakalama, ortak ve adsız yaşamını görüntüleme, kendine has zamansallığını anlatma ve sessiz, gizli saklı, bilinçsiz olaylarını yakalama yetisine sahip olan araçtır.” (Perivolaropoulou, 2008’ den akt. Pösteki, 2012, s.7). *Kapalıçarşı’da Kırk Bin Adım* filmi de ana mekân olarak İstanbul’un zenginliğini yansıtan Kapalıçarşı’yı ‘küçük bir şehir’ olarak filmin merkezine alır. Çarşının tarihi dokusu, mimari yapısı, ticari faaliyetleri, insan ilişkileri İstanbul’un kentsel kimliğinin önemli bir yansıması olarak resmedilir.

4.2.1.1. Mekânlar

İstanbul güzelinin çeyiz sandığı Kapalıçarşı

Resim 1

Geniş Açıdan İstanbul ve Kapalıçarşı



Kaynak: Arın (1980)

Film geniş açıda kadim şehir İstanbul manzarasıyla başlamaktadır. Kamera sola doğru pan hareketiyle geniş açıdan İstanbul’u gösterirken aynı anda filmin dış sesi duyulur:

İstanbul, Asya ile Avrupa'nın buluştuğu yerde üç bin yıllık bir geçmişle günümüzün Doğu ile Batı'nın bir arada yaşandığı kent. Ve 500 yıldır onun dününü ve bugününü yansıtan, özlemlerini ve umutlarını sergileyen, zaman zaman zenginliğinde düşler kurulan, zaman zaman yoksulluğunda düşler kırılan Kapalıçarşı. İstanbul güzelinin çeyiz sandığı Kapalıçarşı, Kapalıkutu. Ve İstanbul hemen her gün masif duvarların altına sığınmış bu küçük kentte kendini seyre çıkar. Kendisi ne hâldeyse bu aynada onu görür (Arın, 1980).

“İstanbul güzelinin çeyiz sandığı Kapalıçarşı, kapalıkutu” sözleriyle dış ses bize filmin de ana mekânı olarak gösterilen İstanbul'un sembolik mekânlarından biri olan Kapalıçarşı'nın anlatılacağını vurgular. Geniş açıda başlayan ilk sahneyle Galata Köprüsü, İstanbul Boğazı, Eminönü Yeni Camii, Süleymaniye Camii, İstanbul Üniversitesi, Yangın Kulesi gibi İstanbul'un başlıca sembol yapıları gösterilir ve kameranın hareketi tamamlandığında Kapalıçarşı'ya odaklanılır. Filmde Kapalıçarşı kadim şehir İstanbul'u ayna gibi yansıtan küçük bir şehir olarak betimlenir. Geniş açıda İstanbul manzarası gösterilirken bir yanda dış ses İstanbul ve Kapalıçarşı ile ilk sözlerini aktarmaya başlar, öte yandan da ses kanalına bir de fon müzik eklenerek duygusal zemin oluşturulur. Suha Arın belgesellerinde yaygın olarak kullanılan geniş açı görüntü, anlatıcı sesi ve fon müzik üçlüsü bu filmde de kendini gösterir.

Filmin ana mekânı Kapalıçarşı iken ana mekânın içinde diğer mekânlar; bedestenler, hanlar, çarşı içindeki dükkanlar, tarihi çeşmeler ve sokaklar olarak ön plana çıkartılmaktadır. Kapalıçarşı'nın bu tarihi mekânlarının geçmişi ve bugünü bir hikâye anlatıcısı olarak konumlandırılan Şerbetçi İbrahim Usta'nın dilinden aktarılmaktadır. Filmde kamera Kapalıçarşı'yı her gün kırk bin adım yürüyerek şerbet satan İbrahim Usta'yı takip eder. İbrahim Usta bu mekânların tarihi dokusuna, kültürel yapısına ve mekânı yaşayan insanları tanıyan, yaşayan bir bellektir. Bu bağlamda hikâye anlatıcısı olarak onu dinlerken mekânı da kameranın takibiyle yine onun gözünden izleriz.

Şerbetçi İbrahim Usta'nın filmde tanıttığı, girişini ve duvarını gösterdiği ilk mekân Cevahir Bedesteni'dir. Fatih Sultan Mehmet'in yaptırdığı ve Kapalıçarşı'nın çekirdeği olan bedestenin hem tarihi hem de görsel özellikleri İbrahim Usta'nın diliyle aktarılır:

Eskilerin anlattığına göre bir zamanlar bu çarşıda mücevherlerin, kumaşların ve silahların sadece en kıymetlileri satılmış. Hele mücevherciler çarşının kalbi sayılmış. Şenlik günlerinde İstanbul baştan aşağı süslenirken, dekorların en güzelini, en zenginini Kapalıçarşı esnafı, çarşı içinde de mücevherciler yaparmış ve bedesten sokaklarına rengarenk ışıl ışıl sahici mücevherler asarlarmış (Arın, 1980).

Film hem anlatıcıyla hem de mekânları görsel olarak betimlemesiyle, Kapalıçarşı'daki mekânları tanıtmada noktasında da önemli bir görevi yerine getirmektedir. Bellek mekân olarak tarihi sembol ya da noktaların belgesellere konu olması, ilgili eserin geçmiş hâlini görmek açısından önemlidir.

Resim 2

Cevahir Bedesteni



Kaynak: Arın (1980)

Bununla birlikte anlatıcı bir yandan bedestenin tarihini aktarırken bir yandan da yok olup giden özelliklerini de dile getirir. Nitekim anlatıcının aktarımıyla, yabancı gezginleri hayran bırakan kıymetli kumaş ve değerli silah satıcıları bugün Cevahir Bedesteni'nde de artık yoktur. Bedestene adını veren mücevhercilerse "etraflarını saran yeni mesleklerin arasında bir azınlık artık". Şerbetçi İbrahim Usta burada mekânı, içinde yaşayan kültürel yapının uğradığı değişime vurgu yaparak tanıtır:

Cevahir Bedesten'i sadece pahalı mücevherlerin, değerli silahların ve kumaşların satıldığı bir yer değilmiş eskiden. İstanbul zenginlerinin kıymetli eşya ve paralarını sakladıkları bir emanet yeriymiş de. Yani bugünkü kiralık kasa hizmetini de görmüş buradaki dükkanlar. Hatta küçük bir faizle borç para bile verilirmiş bedestende (Arın, 1980).

Filmde değişimine vurgu yapılan bir diğer önemli mekân ise Sandal Bedesteni'dir. Anlatıcı Sandal Bedesteni'nin bir zamanlar dünyanın en güzel kumaşların satıldığı bir yer iken artık yerini Avrupa kumaşlarının doldurduğu ve 1914'te belediyenin burayı müzayede yeri hâline getirdiğini söylerken, mekânın zaman içinde geçirmiş olduğu değişimi bedestende sergilenen nesnelere üzerinden anlatır. Şerbetçi İbrahim Usta "20 kubbeye örtülü olduğu hâlde, alanı cevahir bedesteninden biraz daha küçük olduğundan buraya küçük bedesten ya da yeni bedesten de denir (Arın, 1980)." diyerek mekânın farklı isimlendirmelerini de izleyiciye aktarır.

Kapalıçarşı'nın bedestenlerinin yanında en öne çıkan mekânlarından biri de hanlardır. Şerbetçi İbrahim Usta eskiden Kapalıçarşı'nın içinde 30'a yakın han olduğunu, geçen asrın sonundaki büyük depremden sonra çarşı yeniden onarılırken bunların bir bölümünün de çarşı dışında bırakılmış olduğunu söylerken, mekânın zaman içinde değişen yapısına dikkatleri çeker. "Bugün çarşı sınırları içinde kalan 11 han vardır (Arın, 1980)." diyerek bunlardan biri olan Zincirlihan'a girer. Kamera anlatıcıyı takip ederken üst açıdan tarihi han iç avlusuyla gösterilir. İbrahim Usta hanın içine girdikten sonra çarşı sokaklarının zenginliği gösterilir.

Kapalıçarşı'nın sokak adlarının eski zamanlarda bir meslek koluyla adlandırıldığını ancak günümüzde çarşının bu özelliğinin yitip gittiği söyler: "...Perdahçılar, kalpakçılar, takkeçiler, oymacılar, bıçakçılar, ne biliyim ben hattatlar gibi meslek çeşidine göre adlandırılmış sokaklar...Bugünse eski düzeni hatırlatan sokaklara pek az rastlanır çarşıda [...] Yonca düzeni kalkalıberi bir sokağa bir sanat kuralı da kalmamıştır. Artık her sokakta her ticaret çeşidine rastlamak mümkün (Arın, 1980)." Geçmişte sokakların meslek isimleriyle adlandırılması insan-mekân ilişkisi açısından da önemli bir örnektir.

Şerbetçi İbrahim Usta, eski Kapalıçarşı'yı andıran yerlerden biri olarak tarif ettiği Köylü Sokağı olarak bilinen Yağlıkçılar Sokağı'nda yer alan dükkanların eski Kapalıçarşı dükkanları gibi vitrinsiz olduğunu söylerken, geçmişten kalan ve bugün izleri görülen mekânsal yapının detaylarını izleyiciye gösterir.

Resim 3

Yağlıkçılar Sokağındaki Vitrinsiz Dükkanlar



Kaynak: Arın (1980)

Belgesel, İbrahim Usta aracılığıyla Kapalıçarşı'nın mekânsal özelliklerini sıklıkla geçmiş ve bugün arasında kıyaslama ve öyküleştirme yoluyla anımsatır. Burada bellek yeniden kurgulanırken mekân salt fiziksel özellikleriyle değil toplumsal özellikleriyle de öne çıkartılır. Nitekim mekânın fiziksel özellikleri, mimari tarzına ilişkin özellikleri ile teknik ve estetik yönlerini içerirken çevremizde algıladığımız her şeyi içine alır (Halbwachs'dan akt. Özaloğlu, 2017, s.13). Mekânın geometrisi zaman içinde bir müdahalede bulunmadıkça değişmediğinden, fiziki mekân şimdiki zamanının ötesine geçen, aşkın bir özelliğe sahiptir. Mekân hatıraların korunması, kolektif düşüncenin oluşumu ve temsili için gerekli zemini sağlar. Bu durum mekânın toplumsal niteliğiyle ilgilidir. Doğası gereği toplumsal mekân içinde belirli bir zaman dilimini barındırır. Bu mekânın yokluğunda ise herhangi bir topluluk kendi kimliğini oluşturmak için gerekli zeminden mahrum kalır (De Certeau'dan akt. Özaloğlu, 2017, s.13).

Bu bağlamda belgesel Kapalıçarşı'nın kimliğini yansıtan toplumsal mekânlarını, içinde yaşayan insanların üretmiş olduğu kültürel özellikleriyle birlikte gösterir. Film boyunca gördüğümüz kahveler, çay ocakları, havuzlu avlular, lokantalar geçmişten bugüne insanların üretmiş olduğu ve bir tür kimlik mekânına dönüşmüş yerlerdir. Bu bağlamda Kapalıçarşı'da öne çıkartılan mekânlardan biri Şark Kahvesi'dir. Şark Kahvesi izleyiciye çarşıdan yorgun düşen insanların dinlenip dostluk kurduğu çay-kahve içtikleri bir sosyalleşme mekânı olarak gösterilir.

Resim 4

Kapalıçarşı'nın En Gözde Yerlerinden Şark Kahvesi



Kaynak: Arın (1980)

Şerbetçi İbrahim Usta kahvenin kültürümüzdeki önemini şu sözlerle aktarır: “Bizler çay kahve sohbeti olmadan yapamayız...Şark kahvesi de çarşıda dolaşmaktan yorgun düşen ayakların dinlendirildiği sakin bir köşedir. Köpüklü bir kahve ya da demli bir çayla başlayan tatlı sohbetlerle burada yeni dostluklar kurulur (Arın, 1980).” Şark Kahvesi bu özelliğiyle kuşaktan kuşağa deneyimlenen özel bir bellek mekânıdır aynı zamanda. Nitekim günümüzde sosyal medya aracılığıyla insanlar bu mekânlardaki anılarını paylaşmaya devam etmektedir.

Belgeselin ilerleyen bölümlerinde ise mimarinin yapısal özellikleriyle ilgili bilgiler paylaşılmaya devam eder. Kapalıçarşı'ya bağlı on bir hanın olduğu, bazı hanların kumaş ve halı satışıyla, bazı hanların mücevher satışıyla, bazı hanların ise lezzet duraklarıyla akılda yer ettiği görülmektedir. Kuşaktan kuşağa devam eden meslekler, esnaf lokantaları ve büfe işletmeciliğinde de kendisini göstermektedir. Bir günde bile pek çok insanın uğrak yeri olan Kapalıçarşı'da yeme-içme kültürü ayrı bir öneme sahiptir. Elliden fazla lokanta ve büfenin olduğu çarşıda, sayıları yirmi bini aşan esnaf ve ziyarete gelen binlerce

vatandaş buralarda doyurmuştur karnını. Pek çok kişiye ev sahipliği yapmış lokantalardan bazılarının bugün hâlâ varlık gösterdiği bilinmektedir.

Resim 5

Kapalıçarşı'da Lezzet Durakları Olarak Büfe ve Lokantalar



Kaynak: Arın (1980)

Günümüzde Kapalıçarşı tarihi esnaf lokantaları ve ünlü ilgi çekmeye devam etmektedir. Bu durum da toplumdaki yemek gibi kültürel özelliklerin kuşaktan kuşağa nasıl taşındığını bizlere gösterebilmektedir. Kapalıçarşı'nın günümüze kadar süregelen özelliklerinin yanı sıra zaman içerisinde değişen çok fazla yönü de olmuştur. Öyle ki Şerbetçi İbrahim Usta Kapalıçarşı'yı adımlarken pek çok şeyin değiştiğini söyler bir yandan da bu değişimi mekânda yer alan kültürel simgeler üzerinden gösterir. Ona göre Kapalıçarşı'nın belki de değişmeyen, tek geleneği açılış kapanış saatleridir:

Pazarları hariç çarşı, her gün 8 buçukta açılıp akşam 7 de kapanır. Çarşının dev kapıları bir kere kapandı mı kimse bir daha giremez içeri. Eskiden bu saatlerin dışında çarşığı açmak için padişah fermanı gerekirmiş. Eskilerin söylediğine göre çarşı tarihinde bir defa ve bir tek gece açık kalmış. O da Sultan Abdülaziz'in Mısır dönüşünde düzenlenen şenlikler için. Padişah, fenerlerle dallarla süslenen çarşığı boydan boya atla geçmiş (Arın, 1980).

Hikâye anlatıcısı olarak İbrahim Usta; hem eskilerin anlatımları hem de kendi tanıklıklarını karşılaştırarak mekânın belleğinin canlı tutmaya çalışırken, geçmişin bilgisini ve deneyimini yeni kuşaklara aktarır.

4.2.2. İnsan unsuru

Suha Arın'ın belgesellerinde fiziksel mekânı anlam yüklü bir 'yer'e dönüştürmesinde birincil etken insan unsurudur. İnsanı en gerçekçi yönleriyle ve özellikle kültürel değerler üzerinden temsil etmeyi belgesellerinin temelinde yerleştirir. Öyle ki insanın özü, yaşadığı coğrafi ve toplumsal yapı içinde şekillenen kültürel değerlerle birlikte ortaya çıkmaktadır (Çakıcı, 2007, ss.45-48). İncelenen belgeselde de Kapalıçarşı kendisiyle özdeşleşen bir insan (Şerbetçi Kadri Kadlan) üzerinden öyküleştirilmektedir. Gerçek adı yerine İbrahim Usta olarak isimlendirilen şerbetçinin gözünden, onun gün içinde çarşıda attığı adımlar takip edilerek mekânın geçmişi ve değişen yönleri çarşıdaki insan faaliyetleriyle birlikte anlatılır.

Film boyunca başta filmin hikâye anlatıcısı olan Şerbetçi İbrahim Usta olmak üzere; çarşı esnafı, satıcılar, müşteriler, turistler, çocuklar ve genel olarak çarşı kalabalığı film boyunca betimlenir. Suha Arın'ın diğer pek çok filmde olduğu gibi insan-mekân etkileşimi bu filmde de öne çıkar. Beden-mekân ilişkisi olarak da tanımlanabilecek bu unsurun toplumsal çerçevelerin ve kolektif belleğin önemli bir parçası olduğu

söylenbilir. Bedensel pratikler bir toplumun kolektif belleğini nesilden nesile aktarmasına yardım eder. Burada kültürel farklılıklar; insanların belli yerlerdeki davranış biçimleriyle, birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarına ve etkileşime geçtiklerine göre kendini gösterir. Jest ve mimikler insanların kültürel altyapısıyla ilişkin ipuçları taşır. Bu çerçevede Halbwachs'a göre gelenekleri bir nesilden diğerine aktarmaya yardım eden ritüellerin iki temel bileşeni bedensel pratikler ve mekândır (akt. Özaloğlu, 2017, s. 13). Beden-mekân ilişkisinde bedenın yeri mekândır ve bellek her zaman algı, hareket ve mekânla birlikte var olur (Özaloğlu, 2017, s. 15). İncelenen eserde de Kapalıçarşı; orada yaşayan, gezen, alış-veriş yapan, eğlenen, hareket hâlinde mekânda var olan insanlar ve onların davranışları üzerinden izleyiciye aktarılır. Bu bağlamda filmin ana karakteri Şerbetçi İbrahim Usta da her gün çarşıda yaklaşık kırk bin adım atarken, başka bir deyişle sürekli hareket hâlindeyken gördüğü insan manzaralarını hikâyeleştirir. Buradaki bedensel pratikler de hem kentsel mekânın hem de toplumsal hafızanın önemli bir bileşeni olarak karşımıza çıkar.

4.2.2.1. İnsan betimlemeleri

Hikâye anlatıcısı olarak Şerbetçi İbrahim Usta

İnsanların deneyimlerini aktarma kabiliyeti, nesilden nesile aktarılan bir gelenek zinciri olarak görülür; ve bu durum yaşam deneyimine dayalı bir tür bilgelik olarak nitelendirilir (Sütçü, 2013, s. 76). Sözlü kültür dönemi açısından konuşma ve diyalog ilk çağlardan beri insan için en önemli iletişim aracı olmuştur ve deneyimlere dayanan hikâye anlatmanın tarihsel bağlamı da bir iletişim aracı olan sohbet kadar eskilere dayanmaktadır. İnsanlar tarih boyunca birbirleriyle hikâyeler aracılığıyla iletişim kurmuştur. İnsanlar hikâyeleri; kendilerini anlatmak, tecrübelerini aktarmak, dünyayı anlamlı kılmak, değerleri öğretmek ve değişim karşısında başkalarını uyumlu hâle getirmek için kullanmaktadır. Günlük hayatta sıkça karşımıza çıkan hikâye anlatımının, geçmiş deneyimleri paylaşmak ve yeni yaşanan gelişmeleri aktarmak için kullanılan bir araç olarak kullanıldığı söylenebilir.

Bu bağlamda belgesel sinema da hikâye anlatımının en etkili araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* belgeseli, İstanbul'un bir yansıması olarak betimlenen Kapalıçarşı'nın tarihini içindeki insanlar ve diğer kültürel simgeler üzerinden bugüne taşıırken; filmin ana karakteri olarak öne çıkan Şerbetçi İbrahim Usta'yı bir tür hikâye anlatıcısı olarak konumlandırır. Belgeselin kendisi yönetmen tarafından hikâye anlatmanın bir aracı iken, Kapalıçarşı'nın en eskilerinden biri olan Şerbetçi İbrahim Usta'yı hikâye anlatan bir karakter olarak inşa eder. Filmde dış ses (Süreyya Arın) İstanbul'un dününü ve bugününü yansıtan İstanbul'un her gün Kapalıçarşı'da kendini seyre çıktığını, Şerbetçi İbrahim Usta'nın ise elli yıldır bu seyre ortak olduğunu söyler.

Resim 6

Şerbetçi İbrahim Usta



Kaynak: Arın (1980)

Film Şerbetçi İbrahim Usta'yı gösterir. Buna paralel olarak dış ses Şerbetçi İbrahim Usta'nın Kapalıçarşı'da kırk bin adım attığını ve İstanbul'un Kapalıçarşı olduğunu söyler. Bu sahneyle filmdeki ilk temsil ve ilk karakter görünür olur. Tüm Kapalıçarşı esnafının tanıyıp bildiği Şerbetçi İbrahim Usta, o dönem için çarşının yaşayan belleğidir. Tüm çarşı onu tanıdığı gibi o da tüm çarşı esnafını, hangi sokakta hangi dükkânın olduğunu bilerek çarşının sembolü hâline gelmiştir. Elli yıldır çarşıda şerbet satan İbrahim usta, mesleği babasından devralmıştır. Babasına da dedesinden kalmıştır. Bu yönüyle Suha Arın'ın Kapalıçarşı'yı ve oranın belleğini, geçmişini, hatıralarını en iyi bilen insanı filme konu ettiğini söylemek mümkündür.

Filmde hikâye anlatıcısı olarak konumlandırılan İbrahim Usta konuşmaz ancak başka bir dış ses (Alp Öyken) onun sesi olur: "Eeveeeet..Ben İbrahim Usta. Çarşının 50 yıllık şerbetçisi. Dile kolay yarım yüzyıldır bu koca çarşığı arşınlar dururum. Baba mesleği bizimkisi. Ona da dedemden kalmış. Ama oğullarımdan hiçbiri bu işin peşine düşmedi. Heeey tabi. Zamanla her şey değişiyor. Tıpkı Kapalıçarşı gibi (Arın, 1980)."

Şerbetçi İbrahim Usta çarşının elli yıllık şerbetçisi olduğunu ve yarım asırdır çarşığı arşınladığını söylerken mekâna dair aidiyet duygusuyla birlikte mekânı 'kendinin kılar'. Bilgin'e göre insan belirli bir mekânda sadece bulunma veya alan kaplama eyleminin ötesinde bir yaşam alanı inşa eder. İnsanın mekândaki varoluşu, aktif bir tarzda gerçekleşir ve bu tarz; mekânı mekânı kendisi için anlamlandırmaya, kullanmaya, kendisinin kılmaya ve kendisi için görmeye dayanır. İnsan açısından genel olarak çevreyi ve özel olarak da yaşadığı kenti kendileme/kendinin kılama olgusunun; istek ve arzularına, özlemlerine, tasarılarına göre hareket etmek, duymak, düş görmek, yaratmak sahip olmak imkanlarını gerektirdiğini belirten Bilgin'e göre, çevreyi kendileme süreci, nesnel ve imgesel çevreyi düzenleme yeteneğini içerir ve bu durum bilişsel bir yakınlık izlenimi oluşturur. Bu durum aynı zamanda çevrede bulunan nesnelere kullanımını isteme ve bu kullanımı sağlama yeteneğini içerir; bu da duygusal bir yakınlık izlenimi oluşturur. Ona göre, duygusal bir bağ kurulan ve sevilen bir kent, ister istemez mitselleştirilir (Bilgin, 2013, s.132-134). Bu bağlamda Şerbetçi İbrahim Usta Kapalıçarşı'nın 50 yıllık şerbetçisi olduğu ve bu mesleği kuşaktan kuşağa devraldığını söylerken kendisini de çarşının bir parçası olarak konumlandırır. Kendisinden sonra ise oğullarına devredemeyeceğinden yakınırken bu değişimi Kapalıçarşı'nın değişimiyle de ilişkilendirir.

Resim 7

Şerbetçi İbrahim Usta'nın Çarşıda Şerbet Satma Anı



Kaynak: Arın (1980)

Şerbetçi İbrahim Usta çarşının yaşayan belleği olarak Kapalıçarşı'daki esnaflar ve oranın müdavimleriyle film boyunca selamlaşır ve ayaküstü sohbetler eder. İbrahim Usta izleyiciye çarşının dününü ve bugün değişen yönlerini insan betimleriyle de anlatmaya çalışır. Örneğin filmde, esnaflar eski zamanların esnafları ve satıcılarıyla karşılaştırılır. Yağlıkçılar Sokağı'ndaki dükkanlardan bahsederken İbrahim Usta eski zamanlarda satıcıların 'sessiz sakin' müşteri beklediğini söyler: "Ve onun bağırmayan, seslenmeyen gözü tok eski sanatkarları, sattıkları mallardan daha alımlı daha zengin gönülleriyle yerli yabancı tüm müşterileri kendilerine hayran ederlermiş. Evliya Çelebi'nin lisaniyla muhteşem Ademlermiş çarşı dükkancıları (Arın, 1980)." Şerbetçi İbrahim Usta bu söylemleri ve iç çekmeleriyle yaşanan değişimden üzüntü duyduğunu hissettirir. Nitekim ilerleyen sahnelerde İbrahim Usta bir iç çekişle " Çok şey değişti çarşıda çok şey... (Arın, 1980)." diye yakını. Filmde bunu takiben İbrahim Usta, çarşının en eski esnaflarıyla kısa sohbetler ederken gösterilir: "Eski dostlarla birlikte eski meslekler de göçtü gitti. Dostum peştamalcı İbrahim de 30 yıllık mesleğini bırakıp turistik eşya satanlardan biri şimdi... (Arın, 1980)."

Bir başka sahnede bir kilim dükkanının önünde oldukça yaşlı, uzun sakallı, başı sarıklı elinde bastonu oturmuş bir yaşlı bir adam görünür. İbrahim Usta adamın önünde durur, saygıyla selam verir ve şerbet ikram eder. İbrahim Usta'nın sesinden yaşlı adamı tanımaya başlarız: "Kilisli Mustafa baba. Bir zamanlar Anadolu'yu adım adım dolaşır, en değerli kilimleri toplardı. Kök boyalı, has yünden, kına kokan kilimlerdi onlar. Kilisli bu işin erbabıydı (Arın, 1980)."

Resim 8

Çarşının Eski Esnaflarından Kilisli Mustafa Baba



Kaynak: Arın (1980)

Şerbetçi İbrahim Usta kendi gibi çarşının yaşayan en eski belleklerinden Mustafa Baba'a hürmet eder. Bu sahne aynı zamanda onun çarşının geçmişine ve insanlarına duyduğu özlemi de yansıtır.

Resim 9

Kilisli Mustafa Baba, Detay Görüntü



Kaynak: Arın (1980)

Yakın planda Mustafa Baba gösterilir; şerbetini içer, İbrahim usta ayrılır, Mustafa Baba'nın elindeki tesbih yakın planda gösterilir. Yakın planda çarşının önemli eski esnaflarına gösterilirken, geçmişe dair değerlerin kaybolmaya yüz tuttuğuna dikkat çekilir.

Filmde öne çıkan bir diğer insan betimlemeleri yerli-yabancı turistlerdir. Turistler yer yer; alış-veriş yaparken, camekânları incelerken, fotoğraf çekerken, yemek yerken ya da sohbet ederken gösterilir. Bir sahnede turistlerin masalarına yaklaşan İbrahim Usta'yla bir turist fotoğraf çektirir. Şerbetçi İbrahim Usta turistler için de çarşının sembolik karakterlerinden biri olarak ilgi görür.

Resim 10

Şerbetçi İbrahim Usta ve Turistlerle Fotoğraf Çektirirken



Kaynak: Arın (1980)

Film boyunca Kapalıçarşı'nın turistler için gözde mekân olarak varlığını o dönemde de sürdürdüğü görülmektedir. Çarşı içinde; yemek yeme yerlerinde, dükkanlarda, kahvelerde sıkı sıkı turistlerin keyifli hâlleri yansıtılır.

Resim 11

Kapalıçarşı'da Turistler



Kaynak: Arın (1980)

Resim 12

Esnafın Turistlerle İletişimi



Kaynak: Arın (1980)

Filmin bir başka sahnesinde ise çarşı kalabalığında kaybolan çocuklara dikkat çekilir. Anons yapan bir adam dört yaşlarında bir kız çocuğunun kaybolduğu bilgisini bir iki kez paylaşır.

Resim 13

Çarşıda Kaybolan Çocuklar



Kaynak: Arın (1980)

Kapalıçarşı'nın anlatıcısı olarak İbrahim Usta gülerek bu durumun çarşıda sık rastlanan bir durum olduğunu izleyiciye aktarır:

Eveeet, yine bir çocuk kayboldu. Haftada 4-5 kez duyarım bu anonsları. Size bir şey söyleyeyim mi? Kapalıçarşı'da kaybolan büyükler çocuklardan fazladır. Ama çocuklar onlar hemen ağlamaya başlarlar. Büyükler gibi yol sormayı da bilmezler. Hep düşünmüşümdür, çarşının cazibesine acaba en çok çocuklar mı yoksa büyükler mi kapılır diye. Yani çocuklar mı annelerini kaybeder, yoksa anneler mi çocuklarını? Çıraklık günlerimde ben de az kaybolmamışımıdır ya. Kolay mı? Kapalıçarşı demek 4000 dükkanı, 11 hanı, 61 sokağıyla, küçük bir şehir demek. 31 dönümlük küçük bir şehir. Ama merak etmeyin, kaybolup da bulunmayan bir çocuğa hiç rastlamadım ben çarşıda (Arın, 1980).

İbrahim Usta küçük bir şehir olarak tarif ettiği Kapalıçarşı'nın içinde barındırdığı zenginlikle insanın aklını başından alan cezbedici bir yer olarak tarif eder. İnsanlar sıklıkla dükkanlarda sergilenen binbir çeşit eşyanın büyüüne kapılırcasına gezmektedir. Film boyunca İbrahim Usta'nın çarşının insanlarına yönelik yaptığı betimlemeler sayesinde izleyici olarak geçmişi gözümüzde canlandırmaya, bugünü anlamaya ve üzerinden geçen zamanla birlikte geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kurmaya çalışırız. İbrahim Usta yaşayan bir bellek olarak kendi deneyim anlatısı üzerinden geçmişi bugüne taşımaya çalışırken, gelecek için de bugünün kültürel mirasını belgeler.

Sarlo'ya göre deneyim anlatısı bedene ve sese, geçmişin sahnesinde öznenin gerçekten var olmasına bağlıdır. Deneyimsiz tanıklık olmayacağı gibi anlatmadan deneyim de olmaz:

Söze dökmek suskun deneyimi azat eder doğrudanlıktan ya da unutulmaktan kurtarır ve onu iletilebilir yani herkesin yapar. Anlatı, deneyimi olayın gerçekleştiği andan (ki daha ilk başından zamanın geçişi ve yinelenemezlik tehdidi altındadır) başka bir zamansallıkta, hatırlama anında kaydeder. Ayrıca anlatı her yenilemede ve her değişkene de güncellenen bir zamansallık yaratır (Sarlo, 2012, s.21).

Buradan hareketle belgeselin mekânı içinde yaşayan tüm unsurlarla birlikte belleklerde yer etmesine ve herkesin ortak değeri olarak yaşatılmasına katkıda bulunduğu söylenebilir. Buradaki anlatı da Sarlo'nun ifade ettiği gibi gerçekleştiği andan itibaren zamanın geçişine tabidir. Bu yönüyle belgesel çekildikten yıllar sonra güncellenen bir zamansallık yaratmakta ve ikinci bir bellek çalışması başlatmaktadır. İzleyici olarak belgeselde hikâyeleştirilen geçmişin üzerinden de bir zaman geçmiş ve bugün üzerinden film, tarihi bir dönemi belgeleyen bir arşiv özelliği de kazanmıştır.

4.2.3. Kültürel simgeler

Bilgin'e göre, yaşayan özne açısından mekân bir koordinatlar sistemiyle ifade edilemez; bireyler yaşam alanlarını özelleştirerek birbirinden farklılaştırır. Mekânlar bu özellikleri bakımından bir 'yer kimliği'ne bürünme eğilimi gösterir. Bu kimlik yerleri, bireyler için psikolojik ve sembolik yatırım yerleridir; kişisel kimliğiz ya da benliğimizle ilgili durumları, olayları ve şeyleri içinde barındırırlar. Kimlik yerleri, yuva niteliği gösteren ev ve çalışma mekânlarında somutlaşabildiği gibi, müdavimi olduğumuz bir çay ocağı ya da bir çınar altı kahvesi gibi bir yer de olabilir. Benliğimizi yansıtan işaretlerle yüklü olan kimlik yerleri, bu kimliği zaman içinde taşıyarak kimliğin sürekliliğini sağlamaktadır. Bununla birlikte kimlik yerleri; kişiselleştirilmiş, kendilenmiş, tanıdık kılınmış, benlik imajımıza eklenmiş ve 'benim' dediğimiz eşyaları kapsar. Eşyalar, bu yerlerin en önemli öğelerindendir (2013, s.99). "Eşyalar, belleğimizin vücut bulduğu bellek yerleri, bir diğer deyişle hafıza mekânlarıdır; hatta arkalarındaki insan öyküleriyle bellektir" diyen Bilgin'e göre eşyalar, hemen herkesin dünyayla ilişkisinde doğal uzantılarıdır. İnsan bütünlüğünün tamamlayıcısı olan eşyalar; insanı zamana, kimliğine ve diğer insanlara bağlayan bellektirler. Eşyalar bu özellikleri sebebiyle yüceltilir, alınıp satılır, özenle saklanır veya hoyratça atılır. Zamanla bu evrelerin birinden veya birkaçından geçen eşyalar, zamanı ve mekânı betimleyen ve hatırlatan birer bellektir (Bilgin, 2013, s. 101-102). Bellek mekânı olarak belgesel, mekânın geçmişini ve bugünü mimari yapı gibi sadece fiziki özellikleriyle değil o mekânı üreten

insanların toplumsal faaliyetleri üzerinden de ele almakta; bir tür kimlik yerine dönüşen çarşının içinde bulunan eşyalar da insan-mekân ve bellek ilişkisinin de kurucu unsurlarından birine dönüşmektedir.

4.2.3.1. Eşya

Nesnelerin belleği

Eşyalar, kimliği istikrarlı kılan ve sürekliliğini sağlayan bir işlevi yerine getirir. Aynı zamanda, eşyaların da bir geçmişi, anıları ve geleceği vardır. Eşyalar, maddi ve sosyal dünyayla ilişkili deneyimlerimizi ve anılarımızı temsil eden bir geçmiş olarak görülür; aynı zamanda mevcut an içinde mekânı yapılandırır, işaret noktaları, eylem vektörleri ve araçları sağlar. Geçmişe süreklilik veren maddi ortamımızı anlamlandıran ve eylemlerimizde vasita rolü oynayan eşyalar bu yönüyle kimlik/benlik duygumuzu düzenleyen bir çerçeve sağlamaktadır. Sosyal statümüzün, grup aidiyetimizin ve de benlik sunumumuzun işaretleri ve araçları olmanın yanında eşyalar bizi bir geçmişe bağlarlar. Kimlik duygumuzu derinleştiren ve meşruiyet kazandıran eşyalar; kişisel ve kolektif kimliğimizin inşasının önemli rol oynar (Bilgin, 2013, ss.100-101). Bu yönüyle insan-eşya ilişkisinin kişisel ve toplumsal belleğin sürekliliğinin sağlanmasında önemli role sahip olduğu da söylenebilir.

Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım belgeselinde de mekânın ve toplumun kültürel özelliklerini sergileyen ve bizi geçmişe bağlayan en önemli öğeler de çarşıda alınıp satılan çeşitli eşyalardır. Kapalıçarşı'da alınıp satılan başlıca tüketim nesnesi altın ve gümüş gibi ekonomik değerin yüksek olan ürünlerdir. Filmin büyük bir bölümünde genellikle ziynet eşyası olarak altın ve gümüş alım-satımı ve camekânlarda sergilenen ürünleri görürüz. İbrahim Usta, o dönem için çarşıda her yıl yüz bin ton altının alınıp satıldığını, her gün üç yüz kilo altının ise işlenip form değiştirilerek el değiştiğini ifade etmektedir. Bu bilgilerle o dönem Kapalıçarşı'daki altın hareketliliğinin ne boyutta olduğu da anlaşılmaktadır. İbrahim Usta gümüşlerin geçmişte aldığı formları ise şu sözlerle anlatır: "Gümüşleeeerr...Siz bana bakarsınız ben de size. Bir zamanlar kesede para, yelekte köstekli saat, cepte tütün tabakası, belde kemer, elde ayna olan gümüşler... Hey gidi hey... (Arın, 1980)." Film bu yönüyle Kapalıçarşı'daki toplumsal ve ekonomik yapıyı da gözlemlemekte ve zaman içindeki değişimlere işaret etmektedir.

Şerbetçi İbrahim Usta Kapalıçarşı'da zamanında satılan en kıymetli eşyaların mücevherler, kumaşlar ve silahlar olduğunu söylemekte, mücevhercilerin çarşının kalbi olduğunu ifade etmektedir: "Şenlik günlerinde İstanbul baştan aşağı süslenirken, dekorların en güzelini, en zenginini Kapalıçarşı esnafı, çarşı içinde de mücevherciler yaparmış ve bedesten sokaklarına rengarenk ışıl ışıl sahici mücevherler asarlarmış (Arın, 1980)." Nitekim belgeselde İbrahim Usta'nın izinden çarşığı gezerek en çok gördüğümüz nesnelere; ziynet eşyaları olan mücevherler, altınlar, değerli taşlar, halı ve kilimlerdir. Hikâye anlatıcısı olarak İbrahim Usta eskiden alınıp satılan kıymetli eşyalardan bahsederken belgeselin çekildiği dönemdeki Kapalıçarşı'da satılan nesnelere gösterilmektedir. Bu noktada belgesel film bellek mekânı olarak izleyicide üç ayrı dönemin belleğini harekete geçirmektedir: Geçmiş dönem, belgeselin çekildiği dönem ve filmin izlendiği dönem. İzleyici olarak hikâye anlatıcısı aracılığıyla Kapalıçarşı'nın kadim geçmişini gözümüzde canlandırmaya çalışırken filmin çekildiği döneminin Kapalıçarşı'ndaki benzerlikleri ya da değişimleri anlamaya çalışırız. Belgesel film bir gerçekliği kayıt altına alma ve geleceğe aktarabilme özelliği ile burada ikinci bir belleği daha harekete geçirir. Film izleyiciye filmin çekildiği dönemin Kapalıçarşı'sı ile filmin izlendiği dönemin Kapalıçarşı'nı karşılaştırmayı ve değişen dönüşen yönlerini görebilmeye imkân tanımaktadır. Nitekim belgesel film Kapalıçarşı'nın geçmişini o dönemin Kapalıçarşı'sı ile karşılaştırarak ele alırken bir yandan da şimdinin kaybolan geleneklerini de kayda geçirmiş olur. Örneğin filmin bir sahnesinde artık Kapalıçarşı'da rastlanmayan açık müzayedeye yer verilir.

Resim 14

Kapalıçarşı'da Unutulmuş Bir Gelenek Açık Müzayede



Kaynak: Arın (1980)

Filmin resimde gösterilen bir sahnesinde çarşıdaki Sandal Bedesteni'nde yapılan müzayede geleneği gösterilmektedir. Kapalıçarşı'nın orta yerinde satış yapmak isteyen esnaflar ürünlerini sergileyerek açık artırma usulü ticaret yapmaktadır. Bu geleneğin günümüzde geçerliliğinin olmadığı görülmektedir. Çeşitli şekillerde müzayede örnekleri görülse de Kapalıçarşı'da bu şekilde satış yapma geleneği sona ermiştir. Bu film sayesinde eski geleneklerin varlığından haberdar olunabilmektedir.

Resim 15

Sandal Bedesteni'nde Müzayedeyi İzleyen Bir Kadın



Kaynak: Arın (1980)

Filmde hikâye anlatıcısı, çarşıya bağlı bu bedestenin meydanında müzayede yapıldığı hatta köle ticaretinin bile yapıldığı bilgisini paylaşmaktadır. Sultan Abdülmecit köle alınıp satma işine karşı çıkınca bu geleneği yasaklamıştır. Bu yönüyle film izleyicilerine geçmişe dair önemli bilgiler vermekte, geçmişte olan yaşantının belleklerde yer edinerek gelecek kuşaklara da aktarılmasını sağlamaktadır.

Bununla birlikte belgesel film boyunca öne çıkan kültürel simgelerin; hem antika hem de dönemin modası olan çeşitli eşyaların olduğu görülmektedir. Osmanlı dönemini simgeleyen takılar, altın, gümüş, inci ve çeşitli mücevherler; yine Osmanlı dönemini temsil eden görsellerin olduğu çeşitli resimler, Hacivat Karagöz figürleri, çeşitli dinlere ait semboller, minyatürler; geleneksel kilimler, geçmişin modası

olan duvar halıları; ney, bağlama, ud, darbuka gibi sazlar ve pikaplar, kasetler; kalemler, kahve fincanları, gaz lambaları, seramikler, işlemeli kumaşlar ve kıyafetler, deri ve kürkten yapılmış kabanlar, çantalar, oyalı yazma ve eşarplar gibi binbir çeşit eşyalar film boyunca sıklıkla gösterilmektedir. Öyle ki Şerbetçi İbrahim Usta, bu çeşitliliği hayranlıkla şu sözlerle ifade eder:

Bunca yıldır Kapalıçarşı'dayım, hâlâ buradaki bolluk ve çeşitlilik karşısında hayrete düşerim. Bazen sadece ticaret için kurulmuş küçük bir şehirde dolaştığımı sanarım. Bazen de bir masal dünyasında [...] Kapalıçarşı yalnızca bir İstanbul çarşısı değil, aynı zamanda bir Anadolu pazarıdır da. Anadolu'nun adı bilinmeyen pek çok usta zanaatkarının el emeği göz nuru burada sergilenir (Arın, 1980).

Resim 16

Kapalıçarşı'da Sergilenen Çeşitli Eşyalar



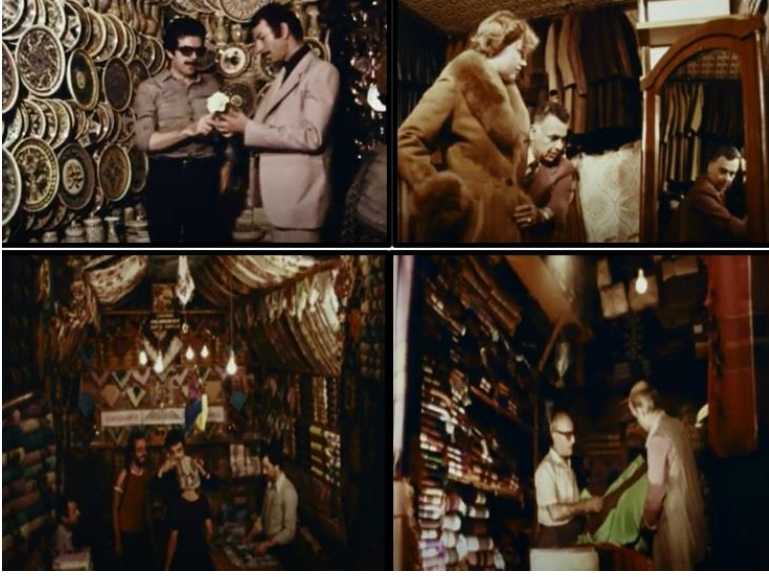
Kaynak: Arın (1980)

Belgesel de gösterilen eşyalar mekânın ve toplumsal kimliğin önemli bir parçası olarak görülür. Bununla birlikte filmde hem eski döneme hem de güncel olana ait çeşitli nesnelere sergilenir. Burada eşyaların yaratmış olduğu geçmiş ve bugüne aidiyet duygusu, istediğinde içine sızılabilen, istenildiğinde dışına çıkılabilen bir geçmiş algısı yaratabilmektedir. Bilgin'e göre, eşyalar insanın kendi geçmişini "anlatılaştırırken", anlatısının bütünlüğünü koruyan ve sağlayan öğelerdendir (2013, s.104). Filmde de İbrahim Usta çarşının geçmişini ve bugününü hikâyeleştirirken eşyalar ve çeşitli nesnelere anlatının en önemli unsurları olarak öne çıkar.

Belgesel, Cevahir Bedesteni başta olmak üzere çarşıdan çeşitli eşyaları satan dükkânları gösterir. Bu esnada dükkân sahipleri, satış yapmaya çalışanlar ve alışverişe gelenler kamera kadrajına girer. Kapalıçarşı'daki esnafın gündelik işlerini ve ticaretlerini gösteren belgesel bu yönüyle geleneksel ticaretin ve esnaf kültürünü belgelemesi sebebiyle önemli bir toplumsal işlevi yerine getirir. Film İstanbul'un ve Türkiye'nin ticari geçmişinin ve kültürel dokusunun anlaşılmasına oldukça değerli bir katkı sağlar.

Resim 17

Kapalıçarşı Dükkânlarından Görüntüler



Kaynak: Arın (1980)

Belgesel bu yönüyle sadece mekânları tanıtmamakta, o dönem oradaki dükkânları işletenleri ve müşterileri de kayıt altına almaktadır. Kimi dükkânların kuşaktan kuşağa devam ettiği düşünüldüğünde pek çok hikâyenin ortaya çıkabileceği görülmektedir. Film bu yönüyle birden fazla olay örgüsü ve hikâyeyi bünyesinde barındırabilmektedir.

Filmde çeşitli eşyaları satan ya da sergileyen dükkanların yanı sıra önemli kültürel simgelerden bir diğeri ise sokaklara yayılan yeme-içme yerleridir. İbrahim Usta Kapalıçarşı sokaklarında yaşanan bu durumu şu sözlerle aktarır: “Çarşıda bugün sokağa taşmayan neler yok ki...[...] Kapalıçarşı’da 50’den fazla büfe, aş evi ve lokanta vardır. Sayıları 20 bini aşan esnafla binlerce ziyaretçi buralarda doyurur karnımı (Arın, 1980).”

Resim 18

Kapalıçarşı’da Yemek Kültürü



Kaynak: Arın (1980)

Filmde daha çok lokantalarda ve büfelerde servis edilen bulgur pilavı, dolma gibi geleneksel yemeklerin yanı sıra döner ön plana çıkmaktadır. Bunun yanı sıra zaman zaman çay, kahve, sigara ve nargile içen, kâğıt oynayan sohbet eden insanlar görünür. Film bu yönüyle bir gün içinde İstanbul’un bir yansıması olan Kapalıçarşı’da tüm üretim ve tüketim ilişkilerini görmemizi sağlar.

4.2.4. Diğer unsurlar

Eserde mekân, insan ve kültürel simgeler üzerinden Kapalıçarşı'ya ilişkin bir toplumsal ve kültürel hafıza inşa edilirken tüm bunlar filmin anlatı tarzı, ses ve müzik, kamera kullanımı ve kurgu gibi sinematografik unsurlarıyla birlikte desteklenir.

Anlatı tarzı

Arın, filmin anlatı tarzında açıklayıcı bir tarzı benimsemiştir. Ancak geleneksel açıklayıcı tarzı uygularken dış ses anlatımını da yaratıcı bir biçimde ele almış; filmin ana kişilerinden İbrahim Usta'yı başka bir dış ses seslendirmiştir. İbrahim Usta'nın anlatımıyla Kapalıçarşı'nın geçmişi ve bugünü hikâyeleştirilmiş; ses-müzik, kamera hareketleri ve kurgu gibi diğer unsurlar hikâyenin özüne uygun olarak kullanılmıştır.

Ses ve müzik

Filmde, gerek fonda yer yer kullanılan geleneksel Türk müziği gerekse çarşının gerçek ortam sesleri hikâyeye samimiyet kazandırmıştır. Satış yapmak için çarşıda bağırarak esnaflar, alış-veriş yapan, yemek yiyen müşteriler, ağlayan çocuk sesleri hikâyenin gerçekliğini artırmıştır. Geleneksel müzik tercihi, mimarinin eski olması ve Osmanlı dönemi musikiyi hatırlatması bakımından doğrudan tarihle bağlantılı olmuştur. Müzik kullanımı Kapalıçarşı'nın kadim geçmişine çağrışım yaparak mekânın belleğini hatırlatan etkili bir unsur olmuştur.

Anlatıcı Şerbetçi İbrahim Usta'nın seslendirmesi ise doğal ve samimi bir dil ve üslupla oluşturulmuştur. Örneğin anlatıcı daha çok görüntüyle uyumlu olacak şekilde çarşığı anlatırken, bir sahne gülme sesiyle başlamıştır. Gülme sesine yer verilmesi, anlatıya samimiyet katmıştır. İbrahim Usta karşısında birileri varmış gibi anlatmakta; gülme ya da şaşkınlık gibi durumlar samimi bir üslupla kullanılmakta ve böylece izleyicilerin hikâye anlatıcısını ilgiyle takip etmesini sağlamaktadır.

Kamera kullanımı

Ses kullanımının yanında dikkat çeken bir diğer sinematografik unsur, kamera kullanımındır. Kamera kullanımında geniş açılar, kaydırmalı çekimler ve özne takibi aktif kullanılmıştır. Kalabalık bir ortamda kadraja giren nesnelere kontrol etmenin oldukça zor olduğu bir alanda kamera kullanımı etkili bir biçimde yapılmıştır. Ana özne olan Şerbetçi İbrahim Usta'nın kamerayla titiz takibi dikkat çekmektedir. Kamera, Şerbetçi İbrahim Usta'yı bazen amors açıdan olacak şekilde arkasında bazen yürüme açısına göre önünde bazen ise çarşının üst katındaki alanlarından takip etmiştir. Her durumda da kadraja girebilecek nesnelere kontrol edilmiştir. Ana odak Şerbetçi İbrahim Usta'dan kopmamıştır.

Bunun yanında dönemin teknolojik imkânları da kullanılmıştır. Şaryo ya da dolly yardımıyla kameraya hareket katılmıştır. Suha Arın belgesellerinde en önemli ortak noktalardan birisinin bu olduğu düşünülmektedir. Ana özne hareket hâlinde ise kamerada onu takip edebilmek için hareketli hâle getirilerek kullanılmıştır. Örneğin Şerbetçi İbrahim Usta'nın yürüyüşleri, çarşıdaki gezintisi, çarşının ara sokaklarına döşenen raylar ve bu rayın üstünde hareket eden kamera ile takip edilebilmiştir. Bu durum sinematografi açısından filme zenginlik katan unsurlardan birisi olmuştur.

Kurgu

Sinematografi açısından incelenmesi gereken konulardan bir diğeri filmin nasıl kurgulandığıdır. Suha Arın belgesellerine detaylı bakıldığında, ele alınan konunun sade, yalın ve akıcı anlatımı ön plana çıkmaktadır. O döneme belge tutacak esas görüntüler gösterilmeye çalışılmaktadır. Var olan durumun yanlış anlaşılmasına ya da muğlak kalmasına yol açacak her türlü unsurdan kaçınılmaktadır. Bu filmde de bu kuralın geçerli olduğu görülmektedir. Klasik kurgu anlayışıyla sade ve yalın bir anlatım vardır. Meselenin özünden kopulmadan akıcı bir kurgu yapılmıştır. Şerbetçi İbrahim Usta'nın bir gününe tanık olunurken, onun gezintisi takip edilmiş, geçişler karmaşık olmayacak şekilde ve sırasıyla verilmiştir. Bu

bakımdan belgeselin döneme şahitlik edecek şekilde sadeliği koruduğu, akıcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

5. Sonuç

Belgesel sinema; tarihsel olayları, çeşitli kültürel pratikleri, bireysel ya da toplumsal yaşanmışlıkları mekânsal bağlarıyla ele alırken, kolektif belleğin korunmasında ve yeniden üretilmesinde oldukça etkili bir araç olarak işlev görür. Bununla birlikte toplumsal mekânları ve bu mekânların kültürel ve simgesel anlamlarını ortaya çıkaran bu tür filmler, toplumsal hafızanın kültürel temsiller tarafından nasıl üretildiğini anlamamıza yardım eder. Yaşamın ve yaşanmışlıkların yeniden üretilmesi bağlamında belgesel sinema geçmiş bilgisinin estetik bir yolla aktarılmasını sağlamaktadır. Anlatılmamış, aktarılmamış bir geçmiş bilgisi bellek aktarımında boşluklar yaratmakta ve hem bireysel hem de toplumsal hafızanın inşasını bozuma uğratmaktadır. Toplumsal bir sosyalleşme aracı olan sinemanın içinde toplumsal belleğe yardım eden belgesel filmler, ilgili dönemi yaşayan insanların belleğini gün yüzüne çıkarmaktadır. Yaşanmış olayların insanlar üzerindeki etkisi belgeseller aracılığıyla daha iyi tahlil edilebilmektedir.

Bu çalışmada toplumsal ve kültürel belleğin üretimine filmleriyle oldukça büyük katkı sağlayan, belgesel sinema alanında özel bir yere sahip olan Suha Arın'ın insan ve mekân etkileşimini etkili bir biçimde ele aldığı *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım* belgeseli incelenmiştir. Filmin analizinde; ana mekânlar, insan betimlemeleri, ve kültürel simgeler temaları altında o dönemin toplumsal ve kültürel belleğinin belgesel film aracılığıyla nasıl yeniden üretildiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Eser, İstanbul'un sembolik mekânlarından bir olmasının yanında en eski ve en yoğun ticaret merkezlerinden olan Kapalıçarşı'yı mekân olarak odağına almış; bu tarihi çarşının ve mimari yapının zaman içindeki değişimini ve bireysel/kolektif bellekte nasıl yer edindiğini anlamamıza aracılık etmiştir. Buna göre Kapalıçarşı, sadece fiziksel bir mimari yapı olarak değil; asırlardır süregelen ticari faaliyetlerin, kültürel etkileşimlerin ve İstanbul'un günlük yaşamının bir yansımasıdır. Film izleyiciyi oldukça eski bir geçmişe sahip bu toplumsal mekânın geçmişten günümüze uzanan belleğinin içine almaktadır. Bununla beraber, filmin çekildiği dönemden bugüne geçen yaklaşık 45 yıllık süre içinde filmin kendisi Kapalıçarşı'nın geçmişini belgeleyen bir eser olarak önemli bir konuma yerleşmiştir. Belgesel, bu yönüyle kent hafızanın korunmasına katkıda bulunmakta; o dönemin İstanbul'unun geçmişine ve kültürel mirasına ilişkin bilgileri kaydederek gelecek kuşaklara aktarmaktadır.

Belgesel insan-mekân etkileşimi açısından da mekânın üretiminin toplumsal yönlerini somut olarak göstermektedir. Filmin ana karakteri olan Şerbetçi İbrahim Usta uzun yıllardır çarşıda mesleğini sürdürmekte ve mekânın dokusunu ve ruhunu yakından tanımaktadır. Eser mekânın belleğini, çarşının yaşayan belleklerinden birini merkeze alarak izleyiciye aktarmıştır. Karakterin anlatısı geçmişin deneyimi ve bilgeliği ile doludur ve Kapalıçarşı'nın sembolik bir temsilcisidir. Açıklayıcı bir anlatı tarzı benimseyen Suha Arın, filmin gerçek kişilerinden birini karakter olarak merkeze alırken konuyu öyküleştiren izleyiciye aktarır. Bu şekilde, filmde mekânın ve belleğin aktarımına derinlik kazandırılır. Filmde insanların bu mekânda nasıl etkileşimlerde bulunduğu, esnafların ve ziyarete gelenlerin mekânı nasıl kullandığı, ticari ve sosyal ilişkileri nasıl şekillendirdiği hem görüntülerle hem de anlatıcının aktarımıyla yansıtılır. Belgesel aracılığıyla bu tarihi mekânın sadece fiziksel özelliklerinin değil, insanların mekâna duydukları duygusal, kültürel ve sembolik yönleri de yansıtılır.

Filmde insan-mekân etkileşimi ve bellek ilişkisinde kültürel simgeler olarak eşyalar ve benzeri nesnelere kurucu role sahiptir. Eşyalar mekânın kimliğini yansıtmakta ve hatırlamanın bir aracına dönüşmektedir. Nitekim filmde gösterilen eşyalar, dükkânların içindeki nesnelere mekânın ekonomik ve kültürel değerlerini görmemizi sağlar. Bu bağlamda belgeselde eşyalar, insanlar için sadece ticari bir nesne değil, aynı zamanda kültürel semboller ve kişisel/kolektif anıların taşıyıcısı olarak yansıtılır.

Bu çalışmada yapılan analiz, belgesel sinemanın mekânsal anlatılarının sadece görsel bir ifade biçimi olmadığı aynı zamanda toplumsal ve kùltürel belleğın oluşumuna nasıl katkı sağladığını göstermek açısından önemlidir. Bununla birlikte zaman içinde değişen mekânlar ve bu mekânların toplumsal özelliklerinin kaydedilerek geleceğe taşınmasının yanı sıra belgesel film kendine özgü anlatı araçlarıyla birer bellek mekânına dönüşmektedir.

Genelde sinema özelde belgesel sinemanın bellekle ilişkili çalışmaları filmlerin mekânı ve belleği nasıl ürettiği ile kolektif hafızayı nasıl etkilediğini anlamamızı sağlamaktadır (Waterson, 2007; Susam, 2015; Sönmez, 2012; akıcı Öztürk, 2011). Bu alışma ise belgesellerin toplumsal ve kùltürel belleği üretme biçimini nitel içerik analizi tekniğiyle örneklem olarak seçilen film özelinde ele almış; bu yöntemle filmdeki belleği üreten unsurlar belirlenen temalar çerçevesinde detaylandırılarak yorumlanmıştır. Film insan-mekân ve eşya ilişkisi üzerinden bireysel ve kolektif belleğın nasıl oluştuğunu anlamlandırmamızı sağlamaktadır. Çalışma, belgesel sinemanın mekânın toplumsal ve kùltürel bellek üzerindeki etkilerini gösterirken; hızla değişen, dönüşen ve bazen de yitip giden kentsel kimliğin korunması ve geleceğe aktarılmasında mekânsal temsillerin nasıl birer bellek mekânı olarak toplumsal işleve sahip olabildiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Arın, S. (Yönetmen). (1980). *Kapalıçarşıda Kırk Bin Adım* [Film]. MTV.
- Arın, S. (2001, 14 Haziran). *Suha Arın'la bir röportaj*, MTV Film. <https://www.mtvfilm.com/tr/yazi-sa/suha-arinla-bir-roportaj/>
- Assman, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. Ayrıntı Yayınları.
- Aytekin, H. (2017). *Türkiye toplumsal değişme ve belgesel sinema*. BSB Yayınları.
- Bilgin, N. (26013). *Tarih ve kolektif bellek*. Bağlam Yayıncılık.
- Bingöl, C. (2018). Toplumsal bellek, 'Sürgün' ve belgesel sinema. *Asya'dan Avrupa'ya Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, 51-57. <https://doi.org/10.31455/asya.435226>
- Çakıcı, G. (2007). *Suha Arın belgesellerinde insan-mekan ilişkisi* [Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=_AGhKzqtgeTzNAei-mZtJw&no=oWCKn2_ie8maH-AUQzCPUw
- Çakıcı Öztürk, G. (2011). *Suha Arın belgesellerinin toplumsal belleğe katkısı. Belgesel sinema (2009-2010)*. BSB Yayınları.
- Çakıcı Öztürk, G. (2014). Belgesel filmin anlatı yapısının mecraya bağlı değişimi, Ö. İpek (Ed.), *Tanıklıklar sineması belgesel sinema üzerine*. (ss. 108-136). Agora Kitaplığı.
- Ersoy, R. (2009). *Sözlü tarih folklor ilişkisi*. Akçağ Yayınları.
- Neyzi, L. (2004). *"Ben kimim?" Türkiye'de sözlü tarih, kimlik ve öznelik*. İletişim Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Özaloğlu, S. (2017). Hatırlamanın yapıtaşı mekânın bellek ile ilişkisi üzerine. T. Erman & S. Özaloğlu (Ed.), *Bir varmış bir yokmuş: Toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar*. (ss.13-19). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Pösteki, N. (2012). Sinema salonlarının dönüşümünde bellek ve mekân ilişkisi. 2nd Communication and Media Studies in Progress of Social and Cultural Interaction Symposium. Bishkek, Kyrgyzstan.
- Renov M. (1993). Toward a poetics of documentary. M. Renov, (Ed.), *Theorizing documentary*, (pp. 12-37). Routledge.
- Sancar, M. (2010). *Geçmişle hesaplaşma*. İletişim Yayınları.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman*. Metis Yayınları.
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. R. Akçakaya (Çev.). Altıkkırkbeş Yayınları.
- Sönmez, S. (2012). *Toplumsal bellek ve sinema: Türk sinemasında travmatik temsiller* [Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=0X5PMZNhqqDQ49qRsqpbcA&no=99m9UC5MPG-8QTJ9zzwgQw>
- Susam, A. (2015). *Toplumsal bellek ve belgesel sinema*. Ayrıntı Yayınları.
- Sütçü, Ö. Y. (2013). Ortak bir dünya deneyimi: Hikâye anlatıcısı. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 6(2), 76-92.

Toprak, A. (2013). *2000'li yıllarda Türkiye'de belgesel sinema: Üretim tarzı ve eğilimler*. [Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi].

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Qs_E6ixUvmXunKpvOHg-xQ&no=bCThmoeu_qhz-m36JIsDTw

Ulusal, D. & M. C. Doğan, (2018). Sinemada protez belleğin oluşumu: "Border Cafe" filmi üzerinden bir inceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (61), 1039-1054.

Waterson, R. (2007). Trajectories of memory: Documentary film and the transmission of testimony. *History and Anthropology*. 18 (1), 51-73.

Yüksel, C. (2006). Belgesel sinemanın doğruya ulaşma yolları. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4 (2), 199-211.

Makale Bilgi Formu

Yazarların Katkıları: Makale tek yazarlıdır. Yazar, makalenin son hâlini okuyup onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptir ve çalışması CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Destek/Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kâr amacı gütmeyen sektörlerden hibe alınmamıştır.

Etik Onay ve Katılımcı Rızası: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunmaktadır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.