

ATEŞİN GÖÇÜ BELGESELİNİN SİNEMATOGRAFİK ANALİZİ

CINEMATOGRAPHIC ANALYSIS OF THE MIGRATION OF FLAME DOCUMENTARY

Doç. Dr. Hüseyin Kurtuluş Özgen

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Fotoğraf ve Video Bölümü
kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1906-2263

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 8 Nisan 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 6 Mayıs 2025

Öz

Ateşin Göçü (1989) belgeseli, 1985-89 yılları arasında Emlak Bank sponsorluğunda gerçekleştirilen 12 bölümlük Eski Evler Eski Ustalar belgesel dizisi içinde Hasan Özgen'in yapıp yönettiği dört belgeselden biridir. Doğu Anadolu Bölgesinin (Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars, Ağrı, Van, Bitlis) geleneksel mimarisi, kültürü ve yaşantısı üzerine odaklanan belgesel Özgen'in özgün belgesel üslubunun tipik bir örneğidir. Ateşin Göçü şiirsel üslubu ile öne çıkar. Filmin şiirselliği metin, müzik ve görüntü rejimi üzerine bina edilmiştir. Belgesel Bill Nichols'ın betimleyici olarak tanımladığı kip özelliklerini kısmen taşımakla birlikte deneme filme yakın duran bir özdeşimselliği ve şiirselliği de içerir. Bu çalışmada nitel araştırma yaklaşımıyla belgeselin sinematografik analizi yapılacaktır.

Abstract

Migration of the Flame documentary film (1989) is one of the four documentaries produced and directed by Hasan Özgen in the 12-episode The Houses and Craftsmen of Old documentary series sponsored by Emlak Bank of Turkey between 1985-89. Focusing on the traditional architecture, culture and life of the Eastern Anatolia Region (Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars, Ağrı, Van, Bitlis), the documentary is a typical example of Özgen's unique documentary style. Migration of the Flame stands out with its poetic style. The film's poetry is built on the regime of text, music and image. Although the documentary partially bears the stylistic features defined by Bill Nichols as expository mode it also includes self-reflexivity and poetics that are close to the essay film. In this study, cinematographic analysis of the documentary will be conducted with a qualitative research approach.

Anahtar Kelimeler: Türk Belgesel Sineması, Ateşin Göçü, Hasan Özgen, Sinematografi.

Key Words: Turkish Documentary Cinema, Migration of the Flame, Hasan Özgen, Cinematography.

GİRİŞ

Türk belgesel filmleri üzerine üretilmiş olan akademik yazınlara bakıldığında filmlerin üsluplarını konu edinen çalışmaların oldukça az olduğu gözlemlenir. Bu çalışmalarda ağırlıklı olarak filmlerin içeriklerinin ve Türk belgesel sinema tarihi içindeki konumlarının ele alındığı gözlemlenmektedir. Oysa belgesel sinema biçimsel özellikleriyle yani sinematografi ve montaj marifetiyle yapılandırılan görsel-ışitsel bir sanattır. Filmik üslup filmin cevherini oluşturur.

Sinematografi ise üslubun, montajla birlikte, kurucu ögesidir. “Yönetmenin imzası filmin görüntü ve ses rejimi aracılığı ile atılır. Bu bağlamda tarihsel-toplumsal dünyadaki ‘gerçek’ hikâyeler ve sosyal aktörlerle izleyici arasında açığa çıkan görsel ve bilişsel ilişkinin etkisini-duygusunu sinematografi belirler” (Özgen, 2020, s. 172). Nihayetinde filmler hareketli imaj düzenlemeleriyle meselelerini izleyiciye aktarırlar.

Günümüz Türk belgeselciliği söz konusu olduğunda Hasan Özgen’in halen film üreten usta belgeselcilerin önde gelenlerinden olduğu söylenebilir. Üretegeldiği belgesellerin Türkiye’nin toplumsal ve kültürel belleğine önemli katkılar yaptığı görülmektedir. Suha Arın Ekolü’nün başlıca temsilcilerinden biri olan Özgen’in, belgesellerinde betimleyici, şiirsel ve özdüşünümsel kiplerin iç içe geçtiği sentez bir anlatı oluşturduğu savlanabilir. Filmlerinin anlatı yapısı ele alındığında şiirsel ve özdüşünümsel bir sinematografinin çok üçlü olduğu gözlemlenir.

Çalışmanın konusu olan *Ateşin Göçü* (1989) belgeseli ise, 1985-89 yılları arasında Emlak Bank sponsorluğunda gerçekleştirilen 12 Bölümlük *Eski Evler Eski Ustalar* belgesel dizisi içinde Hasan Özgen’in yapıp yönettiği dört belgeselden biridir. Doğu Anadolu Bölgesinin (Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars, Ağrı, Van, Bitlis) geleneksel mimarisi, kültürü ve yaşantısı üzerine odaklanan belgesel Özgen’in özgün belgesel üslubunun tipik bir örneğidir. *Ateşin Göçü* şiirsel üslubu ile öne çıkar. Filmin şiirselliği metin, müzik ve görüntü rejimi üzerine bina edilmiştir. Belgesel Bill Nichols’ın betimleyici olarak tanımladığı kip özelliklerini kısmen taşımakla birlikte deneme filme yakın duran bir özdüşünümselliği ve şiirselliği de içerir. Çalışma Hasan Özgen’in şiirselliği ve özdüşünümselliği sinematografik alanda kurduğunu savlamaktadır. Bu çalışmada yapılacak sinematografik analiz niteliksel bir anlayışla gerçekleştirilecektir. Öncelikle geniş bir alanı kapsayan sinematografi kavramı açıklanacaktır. Ardından Hasan Özgen belgeselciliğini kavramak için tarihsel bir durak olarak Suha Arın Ekolü’ne değinilecektir. *Ateşin Göçü* (1989) filminin analizini yapabilmek için Hasan Özgen sinemasının yapısal özelliklerine bakılacaktır.

YÖNTEM

Bu çalışmanın temel yöntemini nitel araştırma yaklaşımı oluşturmaktadır. Bu yaklaşımda konu edilen problem kapsamlı irdelenir ve yorumlanarak yazıya dökülür. Nitel yaklaşım problemi kendine has koşulları ve habitatı içinde kavrar ve değerlendirir (Guba ve Lincoln, 1994). Nitel araştırma yaklaşımı problemin çözülmesi için literatür taraması, gözlem, sözlü ya da görüntülü mülakatlar ve odak grup görüşmeleri gibi bilgi-belge toplama yöntemlerinden yararlanır. Hali hazırda bilinen veya yeni bir problemin irdelenmesinde, probleme içkin saptanmış olguların gerçekçi bir yaklaşımla ele alınması sürecine dair yorumlayıcı bir süreci kapsamaktadır (Seale, 1999). Filmin analizi yapılırken ise sinematografik analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Bu yaklaşım ele alınan filmin görüntü rejiminin (görsel-işitsel düzen) nasıl oluşturulduğunu, inşa aşamalarını, koşullarını ve ilkelerini inceler. Sinematografik analiz, temelde şu sorulara cevap arar: Bir film hangi görsel ilkelere göre üretilmiştir ve bu ilkeler filmin formuna-anlatısına nasıl etki etmiştir? Görüntü düzeni hangi koşullarda, neden ve nasıl oluşturulmuştur? Sinematografik analiz filmin görüntü rejimini merkezi bir pozisyona çeker.

SİNEMATOGRAFİNİN TANIMI

Sinematografi (Antik) Yunanca kine (hareket) ve graphos (yazı) kelimelerinin birleştirilmesinden türetilmiştir. 'Hareketle yazı yazmak' olarak tanımlanabilir. Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, Augute ile Louis Lumière, William Kennedy Laurie Dickson, Thomas Alva Edison, Hannibal Goodwin ve George Eastman gibi mucitlerin ve iş insanlarının çabalarıyla, 19. yüzyılın sonunda sinemanın kayıt ve gösterim araçları icat edilmiştir. Bu sayede sanatçılar yeni bir teknik aygıtta ve ifade imkanına kavuşurlar: Hareketli imgelerle hikâye anlatarak sanat yapma. Sinema, ifade kipi olarak geliştikçe kendine has bir gramer geliştirir. Film kameralarının peliküle kaydettiği hareketli imajların ya çekim anında ya da montaj marifetiyle düzenlenmesinden oluşan bu görüntü rejimi sinematografi olarak tanımlanabilir.

Sinema dilinin tözünde, içinde bulunulan tarihsel-toplumsal dünyanın 'görsel olarak algılanması' yatar. Resim, heykel, grafik, sinema vb. sanat alanlarının deneyimi aracılığıyla açığa çıkan algılama görüntüsel değerleri birer 'im'e dönüştürür. Bu imin algılanması sırasında, (kaydedilen) görüntüler, içinde bulunulan dünyadaki bir nesne veya görüntüyle özdeşleşir. Buna paralel olarak bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Plastik sanatlar ve sinema sanatı bu alımlama üzerinden var olur (Karakaya, 2005: 135).

Sinematografi; düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir. Sinemasal teknik, bir filmin diyaloglar ve hareketten oluşan “içeriğine” anlam ve alt metin katmanları eklemek için kullanılan yöntem ve tekniklerin tümünden oluşur. Sinemasal tekniğin araçları ister birlikte çalışsınlar ister birbirlerinden bağımsız işlev görsünler hem yönetmen hem de sinematograf tarafından kullanılırlar. Araçlar, teknikler ve çeşitlemeler çok geniş bir yelpazeye yayılır ve yönetmenle sinematografin ortak etkinliklerinin özünü oluşturur (Brown, 2014: 2).

Sinema, icadından günümüze kadar olan süreçte başta resim sanatı olmak üzere pek çok sanattan faydalanır. Çerçeve (kadro), içi kompozisyon kurulumu, yerleştirme (blocking), perspektif düzenlemesi, ışık kompozisyonu (aydınlatma) ve ölçek kurulumu gibi resim sanatının temel ilkelerini oluşturan öğeler, aynı zamanda sinemanın biçimsel kurallarını oluşturur. Öte yandan hareketlenen kamera sayesinde yeni kamera hareketleri, yeni çekim açıları ve yeni çerçeveleme anlayışları sinematografik evrene dahil olmuştur. Ayrıca pelikül duyarlılığının zamanla artırılması, yeni film türlerinin üretimi ve kullanımı, düşük ve yüksek hızlı çekim ekipmanları sinematografiyi güçlendiren öğeler olarak sayılabilir. Filmi yapanın amacı doğrultusunda ve çerçevenin tasarımı aracılığıyla seyircinin bakışı ve dikkati planlı bir şekilde çerçevenin içindeki devinime yönlendirilir. Böylelikle filmi yapanın aktarmak istediği anlam seyirciye aktarılmış olur. Filmi yapan, tarihsel toplumsal dünyadan çekip çıkardığı imajları, kendi bakış açısıyla ortaya koyar (Brown, 2014, s.147). Özetle, sinematografi görsel hikâye anlatımının gramerini kurar ve metodolojisini geliştirir.

SUHA ARIN EKOLÜ

Suha Arın belgeselciliği kadar öğretmenliğiyle de Türk belgesel sinemasına yön vermiş ve onun omurgası olmuştur. Hocalık yaptığı çeşitli üniversitelerdeki öğrencilerin ve yanında çalışan sektör profesyonellerinin “Suha hocası” olmuştur. Öğrencilerinden Prof. Dr. Levent Kılıç’ın deyişiyle “hocaların hocası”dır. Suha Arın ABD’deki hocası, yönetmen Nicholas Reed’in verdiği eğitimin bir parçası olarak ürettiği filmlerin çekimlerinde öğrencilerini de çalıştırmasını deneyimlemiş ve hocasından öğrendiği bu “eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim” yöntemini hayatı boyunca ilke edinmiştir (Aytekin, 2013, s. 217).

Suha Arın belgesel sinemayı üretme ve öğretme yöntemiyle Türk belgesel sinema tarihinde bir ekol olmuştur. Öyle ki Türk belgeselciliğindeki tek ekolün Suha Arın Ekolü olduğu söylenebilir. Suha Arın’ın yakın çalışma arkadaşları

ve öğrencileri bu ekolün yapı taşlarını oluştururlar. Arın hocalığa başladıktan sonra hemen her belgeselinde profesyonellerin yanı sıra öğrencilerini de çalıştırmıştır. Suha Arın'ın deyişiyle “rahle-i tedrisinden geçenler”in önemli bir bölümü belgesel (ve kurmaca) sinema alanında önemli eserler üretmişlerdir. Nesli Çölgeçen, Kemal Sevimli, Yalçın Yelence, Hakan Aytekin, Cahit Seymen, İlhami Algör, Sevinç Çor (Baloğlu), Ahmet Hızarcı ve Elif Demoğlu Suha Arın Ekolü'nün öğrenci kökenli temsilcileri olarak tanımlanabilirler. Suha Arın'ın öğrencisi olmayan Hasan Özgen, Savaş Güvezne, Enis Rıza Sakızlı, İsmet Arasan ve Adil Yalçın ise onun film ekiplerinde yer alarak üretim içinden gelen ekol temsilcileri olarak tanımlanabilir (Aytekin, 2013, s.219-220, Kırış, 2008, s.73-74).

Suha Arın'ın öğrencisi ya da ekip üyesi olmasalar bile Arın'ın belgesel üretim üslubunu benimseyen pek çok belgesel sinemacıdan da söz edilebilir. Bu bağlamda, ilk akla gelenler Mehmet Eryılmaz, Haluk Cekan, Can Dünder, Murat Erun, Mustafa Ünlü, Nebil Özgentürk, Tayfun Talipoğlu ve Hacı Mehmet Duranoğlu'dur. Ayrıca, TRT bünyesinde görev yapan Ertuğrul Karslıoğlu, Fatih Arslan, Mihriban Tanık, Kerime Şenyücel, Gül Büyükbese, Sevinç Yeşiltaş ve Özge Akkoyunlu gibi belgeselcilerin de Arın'ın ayak izlerini takip ettiği görülür.



Şekil I – Suha Arın, Hasan özgen, Savaş Güvezne Tahtacı Fatma (1979) Belgeseli Çekim Seti

Suha Arın Ekolü ile anılan belgeselciler çoğunlukla tarihi, doğal, kültürel mirası ve onu koruma çabalarını konu alan belgesel filmler üretmiştir. Ekol belgeselcileri ağırlıklı olarak sol kıyı şemsiyesinden farklı politik nüanslara sahip olmalarına rağmen ortak noktaları anti-emperyalist olmalarıdır. Emperyalist güçlerin ve

onların işbirlikçisi olan sağ-muhafazakâr yönetimlerin ülkenin tarihi, doğal ve kültürel varlıklarını muhafaza etmek yerine hızla talan ettiklerini düşünürler. Bu yüzden ana gündemleri mümkün olduğunca çok tarihi, doğal ve kültürel varlığı belgelemek ve yayınlamaktır. Telaş içinde toplumda (hızla yitip gitmekte olan) tarih, kültür ve doğaya dönük bir bilinç inşa etmeyi amaçlarlar. Bu kaygılı ve aceleci tavır belli oranda belgesel üretme yöntemlerine de yansır. Bir temayı uzun zamana yayarak ve daraltarak çalışmak yerine konuyu ve coğrafyayı geniş tutup mümkün olduğunca çok görsel işitsel envanter üretmeye ve bunları tarihin belleğinde var etmeye çalışırlar. Bu bağlamda Suha Arın Ekolü'nün bu çabaları Türkiye'de tarihi ve kültürel değerleri koruma programlarının oluşturulmasına öncü ve başat bir katkı yapar (Özgen, 2017, s.87).

Dolayısıyla Suha Arın ve ardıllarının belgesel alanı olarak kendilerine seçtikleri, tarih, kültür varlıkları ve doğal zenginliklerdir diye ifade edebilirim. Tarih, kültür ve tabiat varlıkları üzerinden yürüyerek bir kere bir tarih (ve koruma) bilinci oluşmaya başladı, bu çok önemli... Taş, toprak ve eski ev olarak ifade edilen genellikle maddi kültür varlıklarının değerli şeyler olduğu bu filmler vasıtasıyla bir parça tartışma ortamına taşınmaya ve bir kültür ögesi olarak bunların öne çıkması sağlanmaya çalışıldı. Türkiye'de bugün eğer bir koruma politikası varsa devletin ve sivil toplumların omuzladığı, götürdüğü ki bunun işte en iyi kurumlarından bir tanesi 400'ü aşkın üyesiyle Tarihi Kentler Birliği'dir. O mayanın bunda çok büyük payı vardır bence, çok kolay gelinmemiştir bugünlere... (H. Özgen, kişisel iletişim, 02 Eylül 2015).

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

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

HASAN ÖZGEN BELGESELÇİLİĞİ

*“Gökyüzü gibi şu çocukluk
Hiçbir yere kaybolmuyor”
Edip Cansever*

Masal ve şiir Hasan Özgen’in belgeselciliğini besleyen iki temel kaynak olagelmıştır. Çocukluğunu ve ilk gençliğini Muğla’nın Milas ilçesinde geçiren Özgen’in “hikâye anlatıcılığı” ile tanışması çocukluğunda ocak ya da mangal başında büyüklerinden (hikâye anlatıcıları) dinlediği masallarla olur (Aytekin, 2021, 23:22).

Hasan Özgen’in çocukluğunun Milâs’ı (1947-1960) dağların arasında bir ova kasabasıdır, ulaşımı zor ancak bereketli bir tarım coğrafyasıdır. O yıllarda tarımsal üretimi destekleyen küçük fabrika ve imalathanelerden oluşan bir sanayi yapılanmasından da söz edilebilir. Milas’ta 1960’lara kadar karayolu ulaşımındaki güçlükler nedeniyle Muğla, Aydın ve İzmir gibi ticaret kentlerine entegre olamamış içe kapalı bir ekonomi ve toplumsal hayat sürmüştür. Öte yandan nüfus bileşenleri açısından da Milas etnik ve kültürel çeşitliliği olan bir kasabadır. 19. yüzyılın sonunda Milas’ın nüfusu ağırlıklı Manav olarak tanımlanan yerli halktan, Rumlardan, Ermenilerden, Yahudilerden ve çevre köylerdeki Yörük Türkmenlerden oluşmaktaydı (Demirkol, 2021). Milas 20.yüzyıldan başlayarak çok kültürlü bir göçmen-mübadil yerleşim merkezi olagelir. Makedonya, Balkan, Trakya, Girit, Adalar ve Doğu Anadolu göçmenleri Milas’ta iskân edilirler.

Bu çok bileşenli toplumsal yapı bünyesinde hem çeşitli eski kültürlerin masallarını barındırır hem de yeni efsaneler, mitler üretir. Dönemin Milas halkının büyük kısmı hali hazırda deneyimledikleri “göç ve sürgün” hikayeleriyle gelmişlerdir. Uzun ve karanlık kış geceleri ve kapalı havza yaşamı gibi koşullar nedeniyle Milaslılar kendilerine özgü hikayeler ve masallar üretirler. Geceler yaşça büyük aile bireylerinin, konu-komşunun toplaşma ve sosyalleşme zamanıdır. Bugünün televizyonlarının işlevini Hasan Özgen’in çocukluğunda masallar ve meseller üstlenir (Aytekin, 2021, 10:04).

Özgen uzun kış gecelerinde yaşadığı çocukluk deneyimlerinden şöyle bahseder:

Bir dudağı yerde, bir dudağı gökte masal devleri, cinler, periler, yılanların padişahı Şahmeran, dinsel menkıbelerden sızan Yusuf peygamber, taş olan Lût Kavmi ve Tufan... Kimi zaman korku dizileri gibi, kimi zaman da “arkası yarın” heyecanıyla dinlediğimiz, ama bir o kadar da masalın görsellerini kendimizin icat ettiği gecelerdi bunlar. İmaj yaratma konusunda ise, tarihin en özgür çocuklarıydık (H. Özgen, kişisel iletişim, 05 Ocak 2025).

Hasan Özgen çocuk yaşlardan başlayarak okumaya büyük ilgi duyar. Hava Lisesi'ni kazanınca, edebiyatla ve özellikle şiirle yoğun bir karşılaşma imkanına kavuşur. Bazı hocaları, okul kütüphanesi ve arkadaşları sayesinde pek çok yazar ve şairle tanışır. Gerek derslerde gerekse arkadaşlar arası yapılan münazaralarda bilgisini ve bakışını derinleştirir. Lise ve Hava Harp Okulu yıllarında yazarlığa adım atar. Bu yıllardan başlayarak deneme ve şiir formları Özgen'in duygu ve düşünce dünyasını paylaşmak için tercih ettiği iki form olagelir (Kunduracıoğlu, 2017, s.259).



Şekil 2, Hasan Özgen, *Ahmet Hızarcı İstanbul Hatırası (1989) Belgeseli Çekim Seti*

Akademisyen ve belgesel sinemacı Hakan Aytekin'e göre Hasan Özgen de Suha Arın ve Suha Arın Ekolü belgeselcileri gibi kültürel hümanizma dönemi belgeselcilerindendir (Aytekin, 2013). Tıpkı öncülleri Sabahattin Eyüboğlu-Mazhar Şevket İpşiroğlu ve ustası Suha Arın gibi Anadolu uygarlıklarını, geleneksel mimariyi ve yaşamı özetle antik çağlardan günümüze Anadolu kültürünü filmlerine konu edinir. "Özgen'in filmlerinde kültürel süreklilik olgusuna iki şekilde yaklaşmakta ya kültürün uzak geçmişteki uygarlıklarla ya da yakın geçmişteki geleneklerle diyalektik bağına vurgu yapılmaktadır (Aytekin, 2017, s.217)". Filmlerinde geleneğe önem veren Özgen muhafazakâr bir yaklaşım sergilemez tersine geçmiş ve gelecek, giden ve gelen arasındaki dikotomiye sorgulayıcı bir tutumla irdeler.

Hasan Özgen televizyon ve film sektöründe çalışmaya kameraman olarak başlamış sonra sinematografik (görüntü yönetmenliği) yapmıştır. Hareketli imaj üretiminin hem teknik yönüne hem de estetik yönüne hâkim olması

belgesellerinin etkileyici sinematografi içermesini sağlayan başlıca etmenlerden biridir. Özgen'in belgesellerindeki bir başka önemli öge ise anlatının bilgi-belge temeli üzerinden kurulmasıdır. Özgen görüntü rejimi ve bilimsellik ilişkisini şöyle vurgular:

Bence görsellik önceliklidir. Ama iyi bir belgeselde bilimselliği de bundan ayrı tutamazsınız. İyi bir bilimselliği didaktik yaparsanız kimse seyretmez. Ama bunu iyi bir görsellik ve işitsellikle birleştirirseniz, başarılı olursunuz. Sonuçta yaptığınız işi sokaktaki adam için yapacaksınız. Burada bilginin basite indirgenip anlaşılır olması da önemli bence. O insanı güncel yaşamından yakalamak zorundasınız. Arkeolojik verilerin onun için önemli olduğunu hissettirmek zorundasınız ki, bunu da öncelikle görsellikle vermeniz gerekiyor (Ağaoğlu, 1998, s.60).

Hasan Özgen tarihsel-toplumsal dünyadan çekip çıkardığı olgusalıkları doğrudan ve didaktik bir yaklaşımla aktarmak yerine kavramsal ve şiirsel bir anlatı kurmayı her zaman tercih etmiştir. Örneğin, geleneksel kent dokusunu ve mimariyi anlattığı belgesellerinde nesnelere ve olguları simge olarak çekip kurgular: ocak, ateş, baca, kapı, pencere, anahtar, kilit, boş oda, kemer, terk edilmiş eşya, hayat ağacı, çarkıfelek, mezarlık, usta, kadın, çocuk (Aytekin, 2017, s.224-225). Seyircinin belgesel sinemacının hedeflediği (aynı) anlama ulaşabilmesi aynı toplumsal ve kültürel ortamdan beslenmesi ve kodları aynı biçimde çözümlemesi sayesinde olur (Büker, 2012: 21). Belgeselcinin tekilliğinden taşan anlam seyircide çoğullaştırılabilmektedir. Özgen'in belgesellerinde oluşturduğu kodlar mevcut kültürel anlamların ötesinde tarihsel derinlikteki anlam katmanlarını da içerir. Bu bağlamda, onun belgesellerinin anlatı yapısını genel ve yaygın kabul gören Türk-İslam kültürel kodlarının yanında Anadolu'nun kadim dinlerinin, Asya bozkırlarından Anadolu bozkırlarına ulaşan Şamanizm'in ya da kökeni nereye dayandırılacağı hiç bilinemeyecek olan adetlerin, geleneklerin, alışkanlıkların kodları da sarmalamaktadır. Doğal olarak, bu kodların nasıl algılanacağı seyircinin kendi kültürel arka planı doğrultusunda şekillenir (Aytekin, 2017, s.224-225).

Özgen'in tasarladığı bu simge-kod düzenlemeleri sinematografi ve söz düzeni ile birlikte onun belgesellerindeki kavramsal-şiirsel anlatının kurucu unsurlarını oluşturur. Belgesellerinde kurduğu anlatı yapısı aracılığıyla hayat, zaman, döngü, dönüşüm, var oluş, yok oluş gibi kavramları seyircinin duygu ve düşünce dünyasına aktarır ve seyircisiyle diyaloga girer. Özgen'in belgesellerindeki anlatı sadece anlam yaratmaz aynı zamanda duygulanım açığa çıkarır.

Hasan Özgen Suha Arın Ekolü içinde anılmakla birlikte, betimleyici belgesel kipinin ötesinde belgeseller üretmiştir. Her şeyden önce; *Efeler ve Bacalar* (1986), *Kilittaş* (1987), *Ateşin Göçü* (1989), *İstanbul Hatırası* (1989), *Zamanda*

Yürümek (2000), *Işık Ülkesi* (2005), *Gelenler, Gidenler ve Kalanlar* (2006), *Sevdiğimiz Şeyler* (2008), *Bu Toprağın Çocukları* (2017) ve *Aynı Evin Çocukları* (2019) filmlerinde gözlemlendiği üzere, Hasan Özgen belgesellerinde sözel düzen ve görüntü düzeni, iki farklı yapı olarak ortaya çıkar. Özgen'in belgesellerinde görsel yorum yani sinematografik bir anlatı söz konusudur. Ayrıca Hasan Özgen'in belgesellerinde anlatıcı (voice over), zorunlu haller dışında, betimleyici değildir. Söz düzeni ekseriyetle, Özgen'in konuyla kurduğu ilişkinin öznel ve şiirsel iz düşümü olarak açığa çıkar.

ATEŞİN GÖÇÜ BELGESELİ

Ateşin Göçü belgeseli T.C. Emlak Bankası sponsorluğunda Suha Arın'ın film yapım şirketi MTV tarafından üretilen Eski Evler Eski Ustalar dizi belgesel film serisinin 10. bölümüdür. Hasan Özgen bu dizi içinde *Efeler ve Bacalar* (1986), *Kilittaş* (1987) ve *İstanbul Hatırası* (1989) olmak üzere üç film daha yapıp yönetmiştir. *Ateşin Göçü* belgeseli 1989 yılında üretilmiştir ve 34 dakikadır. Filmin yönetmeni olan Hasan Özgen aynı zamanda filmin metin yazarı ve yapımcısıdır. Filmin sinematografliğini Özdemir Kalebek, yönetmen yardımcılığını Ahmet Hızarcı, montajcılığını Gürsan Elman, yapım asistanlığını İlhami Algör, kamera asistanlığını Faruk Barut, kurgu asistanlığını Aydın Gürel, ses montajcılığını Nail Yılmaz ve Ahmet Seferoğlu üstlenmiştir. Filmin özgün müziklerini Nadir Göktürk bestelemiştir. Filmin anlatıcısı ise Lami Sesar'dır. Filmin banyosu Şafak Film laboratuvarlarında yapılmış, negatif ve pozitif montajları da Şafak Film bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Prof. Dr. Metin Sözen genel danışmanı olurken, Dr. Berrin Alper, Dr. Mehmet Alper, Dr. Haşim Karpuz, Dr. Günku Akın da yöre mimarisi danışmanları olmuşlardır.

Hasan Özgen 3. Ankara Film Festivali Kataloğu için yazdığı bilgi yazısında filmin konusunu şöyle özetler:

Eski Evler Eski Ustalar dizisinin 10. Bölümü olan "Ateşin Göçü" Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki geleneksel konut mimarisini ve bu mimarinin ustalarını anlatıyor. Doğu Anadolu'ya Çağlar boyunca konup göçenlerin, ocak yakıp ev kuranların yarattığı geleneğin anımsanması. Bir anlamda izlerin, yaratıcılığın serüveni, bir anlamda yitip gitmenin... Doğu Anadolu'ya konup göçenler, aynı anda "Ateşin Göçü"nü de yaşarlar...

Zamanın iki ucuna bağlanmış görkemli bir saltanat arabasına benzeyen Doğu Anadolu'da sivil mimarlık varlıklarının önemli örnekleri ile bunlara can veren ustaların son temsilcileri *Ateşin Göçü* belgeselinin ana konusunu oluşturur. Yüzyıllar boyunca oluşmuş birikimin bugünkü yalnızlığını anlatmak için... (Özgen, 1990, s.59)

Özetle belgesel, dönemin iktidarının küresel pazara entegre olmak için dayattığı neo-kapitalist politikaların baskısı altında (batının büyük şehirlerine-sanayisine ucuz iş gücü sağlamak için) sürekli göç veren, Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars, Ağrı, Van ve Bitlis olmak üzere Doğu Anadolu Bölgesinin geleneksel mimarisini, bölge halkının kültürünü, sosyolojisini ve yaşantısını konu edinir.

Ateşin Göçü belgeselinin çekimlerini, yönetmen Hasan Özgen, yönetmen yardımcısı Ahmet Hızarcı, sinematograf Özdemir Kalebek (jenerikte M. Ali Özdemir olarak geçer) ve kamera asistanı Faruk Barut'tan oluşan küçük bir ekip gerçekleştirir. Çekimler boyunca ekibe yapım sorumlusu İlhami Algör ve set fotoğrafçısı Kadir Aktay da eşlik eder. Ekip İstanbul'dan Malatya'ya uçakla ulaşır ve çekim sürecinde kara yolculuğunu sağlaması için Malatya'dan şoförüyle birlikte bir minibüs kiralarlar. Yolda geçen süre dahil 27 gün olarak gerçekleşen çekim sürecinde sırasıyla Malatya, Balaban, Kemaliye, Elâzığ, Erzurum, Kars, Ağrı, Doğu Beyazıt, Erciş ve Bitlis'e giden çekim ekibi çekimleri bitirip tekrar karayoluyla Malatya'ya oradan da havayoluyla İstanbul'a döner.

SİNEMATOGRAFİK ANALİZ

Ateşin Göçü filminin Hasan Özgen filmografyasında ayrıcalıklı bir konumda olmasının başlıca nedenleri sinematografisi, metinden, mülakatlardan ve film müziğinden oluşan söz düzeni ile kurgu rejimi olarak sıralanabilir. Aynı zamanda belgeselin omurgasını oluşturan üç unsurun uyumu filmin şiirselliğine kurucu katkı yapmaktadır.

Belgesel 35 mm *Arri IIC* analog film kamerası ve 2 adet magazin marifetiyle 35 mm renkli negatif olarak çekilmiştir. Çekimlerde, Özdemir Kalebek ve Hasan Özgen objektif seti olarak *Angeneux* marka 25-250 mm kaydırmalı tele lens ile *Schneider* marka 18, 35, 50 ve 75 mm sabit (prime) lensler kullanmışlardır. Kamera desteği olarak *Sachler* marka hidrolik kafaya sahip üçayak ve omuz sehпасı kullanılmıştır. Işık seti olarak ise 3200 Kelvin (sarı ışık) renk ısısına sahip 650-800 watt güç üreten ışık taslarına sahip 3lü ışık seti kullanılmıştır. *Arri IIC* analog film kamerası gürültülü çalışan bir kamera olduğu için çekimler sessiz yapılırdı. Çekim ekibi ortam sesi toplamak ve sosyal aktörlerle mülakatlar gerçekleştirmek için *Nagra* marka analog ses kayıt cihazı, yaka ve el mikrofonları kullanırlardı ve kameradan bağımsız olarak manyetik dar banda kayıt yaparlardı. Çekimler esnasında ses kayıt görevini ağırlıklı olarak Ahmet Hızarcı ve Faruk Barut üstlenir.



Şekil 3 – Özdemir Kalebek Ve Taşlar Tanıktır (1990) Belgeseli Çekimleri

Belgesel peliküle (35 mm film) çekilmiştir ve dönemin laboratuvar işlemleri son derece sınırlıdır. Filmin görüntü rejimi (ve filmde bulgularanan pek çok unsur) ancak ve ancak çekimler esnasında, set ortamında, aydınlatma ve kompozisyon düzenlemeleriyle elde edilmiştir. Bir başka deyişle filmin sinematografisi günümüzdeki gibi çekim sonrası (post prodüksiyon) süreçlerin bir tasarımı değil, alandaki uygulamaların sonucudur ve bu bağlamda da gerek yönetmen gerekse görüntü yönetmeni sette çok daha yaratıcı çözümler üretmek durumunda kalmışlardır.

Ateşin Göçü toplam 469 plandan oluşmaktadır. Filmin çekim ölçekleri 75 ayrıntı çekim, 102 yakın çekim, 25 bel çekim, 13 diz çekim, 231 genel çekim ve 23 uzak çekimden oluşmaktadır. Kamera açılarına gelince ise 257 göz hizası, 103 üst açı ve 109 alt açıdan oluşmaktadır. Filmde eğik açı ve kuşbakışı açısı hiç kullanılmamıştır. Ağırlıklı üç ayak üzerinde çekilen filmde 274 sabit plan kullanılmıştır. 37 yukarı çevrinme (tilt up), 34 aşağı çevrinme (tilt down), 46 sola çevrinme (sola pan), 56 sağa çevrinme (sağa pan), 8 zoom-in, 9 zoom out ve 5 el kamerası çekimi olmak üzere 195 kamera hareketi vardır.

Uzak çekim ya da genel çekimle yani tanıtıcı çekimle filmi başlatan belgesel sinema geleneğinin aksine *Ateşin Göçü* sosyal aktörün (Ferit Aytekin'in) elinde bir tomar anahtarla yürüdüğü, yüzünün gözükmeyeceği, ayaklarından göğsüne kadar çerçevelenmiş 10 saniye süren bir diz çekimle başlar. Bu hamle ile Hasan Özgen daha filmin ilk çekiminden başlayarak belgeselini, betimleyici kipten çok simge-sembol evreni üzerinden ilerleyen özdüşünsel-şiiresel üslup üzerine

kurduğunu belli eder. İkinci çekimle birlikte Nadir Göktürk'ün melankolik özgün bestesi devreye girer. Ardından seslendirme duyulmaya başlar. Anlatıcı masal ile Hasan Özgen'in iç sesi arasında gidip gelen bir üslupla filmin ana derdini seyirciye aktarır. “Derler ki, gidenlerden sual olmaz, kalanlara selam olsun... Oysa gidenler Doğu Anadolu'da konup göçenler geride büyük bir boşluğu ve uzun bir yalnızlığı bıraktılar... (Özgen, 1989, zaman kodu: 00:32-00:47)”



Şekil 4 - Ateşin Göçü Belgeseli Kemaliye Sekansı, Açılış Sahnesi, zaman kodu: 00:00:14-00:00:24

Filmin açılış sekansı olan Kemaliye sekansı, ağırlıklı uçayak üzerinden yapılan çekimlerle ilerler. 01'10" da Ferit Aytekin'in ses kaydı (mülakat) üzerine başlayan 3 adet el kamerası çekimi ise 31" sürer ve Kemaliye kasabasının (kaderine) terk edilmişliğini güçlü bir görsellikle gözler önüne serer. Kemaliye sekansı terk edilmiş bir geleneksel Kemaliye konağının sönmüş ocağının (sabit çekim) genel, bel ve ayrıntı çekimleriyle son bulur.

Kemaliye sekansının hemen ardından karanlık bir tünelden çıkış ve bölgenin göç veriyor olmasının vahametini vurgulayan tren sireni ile başlayan göç sekansında ise Özgen filmin önermesini (derdini) seyirci ile paylaşır. “Gidenler sadece kendilerini, çocuklarını ve eşyalarını götürmediler. Binlerce yıldır tüten ocakların közünü, ateşini de birlikte götürdüler. Yeni ve zorlu ocaklarda yanmaya gittiler. Buna istenirse 'ateşin göçü' de denilebilir (Özgen, 1989, 01:54)”. Sekans tünel, tren, tren içi ve tren yolu çekimlerinden oluşur. Trenin tünele girmesi ve çıkması çekimleri ise bir yerden bir yere göçüyor olmanın korkutucu belirsizliğine dair bir metafor olarak kullanılır.

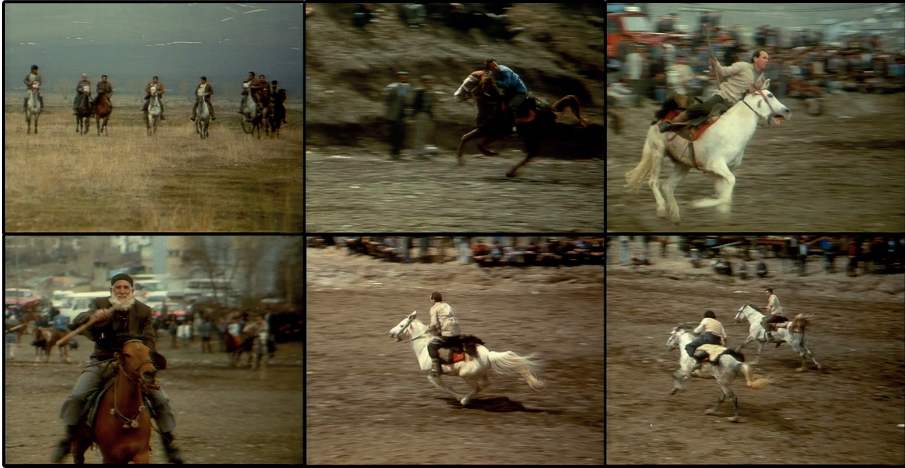


Şekil 5 Ateşin Göçü Belgeseli Göç Sekansı, Tren Sahnesi, zaman kodu: 00:01:49-00:02:14

Hasan Özgen, belgeselin 4. sekansı olan Erzurum sekansında yer alan 'cirit' sahnesinde, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan büyük göçünün kültürel arka planını izleyiciye aktarır. Göç teması üzerine kurulu olan film omurgasının önemli bölümlerinden biri olan sahne, söz düzeni kadar yalın ve güçlü görselliği ile de dikkat çeker.

Tarih boyunca Doğu Anadolu'ya gelenler sadece büyük otlaklara, geniş yaylalara ve engin bozkırlara gelmediler. Sadece savaş nidaları ve fetih çılgınlıkları ile gelmediler. Onlar, Erzurum yöresinde oynanan ciritte olduğu gibi, belki oyun oynar gibi savaşmaya belki bir su başına konmaya belki de herkesin güneşini paylaşmaya geldiler. Yaşadıklarını, biriktirdiklerini, hünerlerini kısacası doğunun büyük kültürlerini derleyip getirdiler. Çiniye, tuğlaya, taşa yeni biçimler verdiler. Toprağa yeniden sıçtılar. Anadolu'da var olana yeni ve olgun inançlar kattılar. Çünkü fani dünyanın ve mutlak geleceğin simgeleriyle doluydular. Söze ses, biçime öz, renge ışık katarak yeni ve çok boyutlu bir hayatın ustaları oldular. Yunus Emre'yi, Emrah'ı ve Mimar Sinan'ı yarattılar.

Zamanın iki ucuna bağlanmış görkemli bir saltanat arabasına benzeyen Doğu Anadolu'da, tam alaca karanlık indi derken, heybelerinden ateşi çıkarttılar ve Anadolu'nun kutsal ocaklarını yeniden tutuşturdular (Özgen, 1989, 04:48).



Şekil 6 Ateşin Göçü Belgeseli Erzurum Sekansı, Cirit Sahnesi, zaman kodu: 00:04:25 - 00:05:29

Cirit sahnesi üç ayak üstüne konumlandırılan kamera ile çekilen sabit planlardan ve takip planlarından oluşur. Özdemir Kalebek bu çekimler esnasında 25-250 mm kaydırmalı tele lensi kullanır. Olağan koşullarda sinematograf kamerayı kullanırken (özellikle kamera hareketleri esnasında kritik olan) netlik ayarlamalarını I. kamera asistanı (focus puller) yapar. Ancak yapım bütçesinin

kısıtlı olması sebebiyle Kalebek bu çekimleri tek başına gerçekleştirir. Sağ eliyle kamera hareketlerine yön verirken, sol eliyle netlik ayarlamalarını yapar (Ö. Kalebek, kişisel iletişim, 03 Şubat 2025). Tele çekimlerde net alan derinliği mesafesi çok kısa olduğu için netliği korumak oldukça zordur. Bu sahne Hasan Özgen dahil pek çok sinematografin da hocası olan Özdemir Kalebek'in yetkinliğinin ve ustalığının ön plana çıktığı sahnelerden biri olur.

6. sekans olan Van sekansının Van Gölü sahnesinin gün batımında çekilmiş olduğu gözlemlenir. Güneş ışığını kameranın karşısına konumlandırarak yapılan kontur çekimler ve kullanılan özgün beste şiirsel bir yapı oluşturur. Bu sahne filmin genelinde gözlemlenen şiirsel üslubu açığa çıkaran sahnelerden biri olur. Hasan Özgen, Van Gölü gibi sahnelerle ve metne serpiştirdiği masalsi-şiirsel pasajlarla, oldukça bilgi yüklü olan söz düzenini didaktik bir konuma düşmekten kurtarır.



Şekil 7 Ateşin Göçü Belgeseli Van Sekansı, Van Gölü Sahnesi, zaman kodu: 00:16:28-00:17:14

8. Kars sekansının at arabası sahnesinde ise Özdemir Kalebek kamerayı at arabasının kasasına yerleştirir (Ö. Kalebek, kişisel iletişim, 03 Şubat 2025). Omuz kamerası ile arabacının arkasına konumlanan Kalebek amors çekim ile tarihi Kars sokaklarını belgeler. Bu çekimler kameranın bir hareketli aparat üzerinde konumlanarak (at arabası/doly-şaryo) hareketli kamera olarak işlev gördüğü ender çekimlerden biri olur. Gürsan Elman (jenerikte Mehmet Gürsan olarak yazar) ise sahneyi montaj sekans olarak tasarlar. Bu sayede seyirci tarihi Kars sokaklarında geçmişe doğru bir gezintiye çıkar.



Şekil 8 Ateşin Göçü Belgeseli Kars Sekansı, At Arabası Sahnesi, zaman kodu: 00:20:51-00:21:30

Final Sekans üç sahneden oluşur: Küçük kız çocuğu ile gerçekleştirilen mizansen sahne, İshak Paşa Sarayı sahnesi ve tandır ocağı sahnesi. Kız çocuğunun terk edilmiş evi gezdiği mizansen sahnede geçmişinden koparılan yeni nesillerin gelecek kurmakta yaşayacakları zorluk ve olumsuzluklar metaforik bir üslupla aktarılır.

Çağdaş insanın bilinci güzele, emek ve akılla üretilene, tarih ve geleneği temsil edene sahip çıkmayı gerektiriyor. Yoksa biliyoruz ki geriye, genç kuşaklara hayret ve korkunun gizlendiği büyük boşluklar kalacak. (Özgen, 1989, 31:04).



Şekil 9 Ateşin Göçü Belgeseli Final Sekansı, Mizansen Sahnesi, zaman kodu: 00:30:55-00:05:29

Doğubeyazıt'ta bulunan İshak Paşa çekimlerinde ise ekip "Doğu'nun en büyük evi" olarak anılan İshak Paşa Sarayı'nın üst açıdan, panoramik çekimlerini yapmak için Ağrı Dağı'na doğru tırmanır. Gelinen yükseklikten İshak Paşa Sarayı'na bakıldığında sarayın sislerle kaplı olduğu gözlemlenir. Hasan Özgen ve Özdemir Kalebek sislerin daha iyi görülebilmesi için o dönem için riskli

olan bir karar alır ve kameranın üzerine takılı olan 85¹ filtreyi çıkarıp çekimleri gerçekleştirirler. Dolayısı ile sahnede sisler belirgin ve etkileyici olarak gözüktür, sahnedeki görüntülere mavi ton hâkim olur. Bu sayede sahne hem etkileyici olur hem de izleyiciyi hemen ardından gelen finale hazırlar.

Oysa Doğu Anadolu zamanın iki ucuna yansıyan bir zenginlik, bin yıllar boyu oluşturulan kültürümüzün geleceğidir. Suyun başında, ocağın kenarında, tarihin ve geleceğin kaynağında kendini bekleyen tanıklarıyla tam karanlık iniyor derken tutuşan bir meşaledir Anadolu (Özgen, 1989, 31:54).



Şekil 10 Ateşin Göçü Belgeseli Final Sekansı, İshak Paşa Sarayı Sahnesi, Zaman Kodu: 00:32:00-00:32:22

Finalin son sahnesi olan tandır ocağı sahnesi ise adeta barok dönem tablolarından taşmış planlardan oluşmaktadır. Özellikle Caravaggio'nun resimlerinde kullandığı çerçeve dışından gelen tek merkezli ışık kaynağıyla kurulan chiaroscuro² tekniğine benzer bir yöntemin sahnenin iç mekân aydınlatmasında kullanıldığı gözlemlenir. Tandır evinin tepesinden süzülen (iki sütun halindeki) güneş ışığı tek merkezli ışık kaynağını oluştururken, ocaktan yansıyan ışık ise tandır ekmeği pişiren kadınların yüzlerini aydınlatır. Kalebek doğal ışık kaynaklarından gelen ve yansıyan ışık değerlerini titizlikle ölçerek pelikülü doğru pozlar ve saptadığı ışık değerleri ile uyumlu kadrajlar kurarak finali son derece resimsel, dramatik ve delici³ kılar.

Doğu Anadolu'da yüzyıllardır göçün ateşle kavrananlar ateşin göçünü de yaşadılar...

1 85 B, 85 A "nın biraz daha kuvvetlisi olup aynı amaç için kullanılırlar. Renk ısısını 2300 Kelvin azaltırlar Filtre rengi Turuncu olup filtre faktörü 2.4x"dir 81 B Yüksek renk ısında çekilen görüntülerin aşırı maviye kaçmasını önlemek için kullanılır. Renk ısısını 300 Kelvin azaltır Filtre rengi amber olup filtre faktörü 1.4x"dir FL-D Floresant lambaları ile aydınlanmış mekanlarda gün ışığı filmler kullanılarak yapılan çekimlerde görüntüde oluşacak aşırı mavi-yeşil tonun etkisini azaltır. FL-B Tungsten filmlerle floresant ışığında yapılan çekimlerde görüntüde aşırıya kaçan mavi-yeşil tonların etkisini azaltır. FL-W Floresant ışığında gün ışığı filmleri ile yapılan çekimlerde fotoğrafta aşırıya kaçan yeşil-kahverengi tonların etkisini azaltır.

2 Chiaroscuro tekniği, İtalyanca'da "ışık-gölge", "aydınlık-karanlık" anlamına gelen bir kelime olan "chiaro" ve "scuro" kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşmuştur. Bu teknik, sanatta ışık ve gölge kullanımı ile objelerin hacimlerini, derinliklerini ve dokularını vurgulama yöntemidir. Rönesans döneminde açığa çıkmış, Barok dönemde de yaygın olarak kullanılmıştır. Her (usta) ressam kendine özgü bir chiaroscuro tekniği geliştirmiştir.

3 Punctum fotoğrafın içerisinden beklenmedik şekilde çıkan ve aniden kişiselleştirilen anlamdır. Barthes Punctum'dan fotoğrafın içinden çıkıp sizi delip geçen anlam olarak bahseder. Bu anlamı barındıran obje fotoğraftaki herhangi bir şey olabileceği gibi bir fotoğraf içinde bu anlamı izleyiciye veren hiçbir şey de olmayabilir. Punctum tamamen kişisel ve açıklanmasına gerek olmayan bir etkidir.

Her şeyi çalamayız zamandan.

Mesela ışığını güneşin.

Mesela eski evlerin güler yüzünü.

Mesela ateşini ocakların... (Özgen, 1989, 32:24.)



Şekil 11 Ateşin Göçü Belgeseli Final Sekansı, Tandır Evi Sahnesi, Zaman Kodu: 00:32:22-00:34:44

SONUÇ

Ateşin Göçü belgeselinin görüntü rejimine bakıldığında, uçayak üstüne konumlanan kamera ile yapılan çekimlerin filmin geneline hâkim olduğu gözlemlenir. Yapım koşullarının dayattığı yalın çekim tekniğine rağmen sinematografi ve montajın açığa çıkardığı görsel derinlik ve ritim filmin biçimsel yapısına önemli katkı yapar. Filmin metnindeki akademik bilgi ve şiirsel-masalsı anlatı söz düzeninde organik ve geçişken bir yapı oluşturur. Söz düzenindeki yapıya ek olarak Nadir Göktürk'ün bestelerinin ve Lami Sesar'ın yorumunun da kurucu katkısıyla filmin işitsel yapısı, bilgi ve duygunun iç içe geçtiği bir akış ortaya çıkarır. Bu yöntem sayesinde seyirci duygusu ve düşüncesiyle filme dahil olur.

Film ilk bakışta betimleyici kip özelliklerine sahip gibi görünmektedir. Ancak filme dikkatli bakılırsa mitler, efsaneler ve yöre masallarıyla bezeli şiirsel bir anlatıya sahip olduğu gözlemlenir. Ayrıca, betimleyici kipin baskın özelliği olan "Tanrının Sesi" söz düzeni yerine büyük usta Sesar'ın seslendirmesinin, zaman zaman Hasan Özgen'in öznelliğini yansıtarak zaman zaman ise seyirci ile yatay bir etkileşime giren "dost ses" özelliğiyle filmi kuşattığı gözlemlenir.

Filmlerinde kurduğu derinlikli sinematografiyle, özdüşünümsel ve şiirsel üslubuyla Hasan Özgen Türk Belgesel Sinema tarihi içinde özgün bir konuma sahip olan az sayıdaki belgeselciden biridir. Ateşin Göçü Özgen'in filmografisinde ön plana çıkan filmler arasında anılmasa da onun sinemasının yapısal özelliklerini barındıran, sinematografisi güçlü ve nitelikli bir belgeseldir.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Y. (1998). Türk Arkeolojik Belgesel Filmleri ve Süha Arın'ın Arkeolojik Belgesel Filmleri [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Aytekin, H. (2013). Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema, Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aytekin, H. (2017). Hasan Özgen'in "Kültürel Hümanizma" Dönemindeki Belgesel Filmleri Üzerine Bir İnceleme. H.Ş. Şanlıdağ (Ed.), Şehrin Görsel Belleği Hasan Özgen (1. Baskı s. 205-235). Milas Belediyesi Kültür Yayınları.
- Brown, B. (2014). Sinematografi: Kuram ve Uygulama. (S. Taylaner, çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Büker, S. (1985). Sinemada Anlam Yaratma, 2. Basım, İstanbul, Hayalbaz Yayınları.
- Guba, E. G. and Lincoln, Y. S. (1994). Competing Paradigms In Qualitative Research s163-194. Handbook of Qualitative Research, 2 (105).
- Karakaya, S. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği s. 134-141. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. 3(12).
- Kıraç, R. (2008). (Ed: Kutay, U.) Estetik Üstüne Meltem. Belgesel Sinema. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği Yayını.
- Kunduracioğlu, H.A. (2017) Hasan Özgen'in Tanıklığı s. 253-260. Şehrin Görsel Belleği Hasan Özgen Kitabı Ed. Halim Şafak Şanlıdağ. Milas Belediyesi Kültür Yayınları.
- Nichols, B. (2001). Introduction to Documentary. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.
- Özgen, H. (2008), Belgesel Sinema ve Taşı Atan İlk Adam!. Ü. Topaloğlu (ed.) Belgesel Sinema. (s. 227-233). İstanbul: BSB Belgesel Sinema Sahipleri Meslek Birliği Yayını.
- Özgen, H. (1990). Ateşin Göçü Belgeseli Tanıtım Yazısı s.59. 3. Ankara Film Festivali Kataloğu
- Özgen, K. (2020). Suha Arın Filmografyasında Aykırı Bir Belgesel Tahtacı Fatma (1979): Sinematografik Analiz. Etkileşim Dergisi 5. Sayı Nisan 2020. ISSN: 2636-7955
- Özgen, K. (2017). HD Video Teknolojisinin Türk Belgesel Sinemasına Etkisi: (Dijital) Sinematografinin Keşfi. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Seale, C. (1999). Quality in Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, 5(4), 465-478.

İNTERNET KAYNAKLARI

Demirkol, M. (2021, Aralık 14). Tarihin Yaşadığı Milas İlçemiz. *Özgür Milas Gazetesi*.
<http://mobil.ozgurmilas.com/yazarlar/mufit-demirkol/tarihin-yasadigi-milas-ilcemiz/114/>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Aytekin, H. (2021) Masumiyet Belgeseli. Yapımcı Hakan Aytekin.

Özgen, H. (1989) Ateşin Göçü Belgeseli. Yapım MTV A.Ş.