

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖZCAN ALPER FİLMLERİNDE POLİTİK
SİNEMA YAKLAŞIMI

Mahir ERGEN

2501202168

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Şükrü SİM

İSTANBUL – 2024

ÖZ

ÖZCAN ALPER FİMLERİNDE POLİTİK SİNEMA

YAKLAŞIMI

MAHİR ERGEN

Sinema ve politika ilişkisinden doğan politik sinema olgusu, küresel bir fenomendir. Bu alanda önemli bir role sahip olan yönetmenler, ülkelerinin iç yapısındaki çeşitli ideolojiler doğrultusunda ekonomik, sosyolojik, siyasi ve diğer koşulları göz önünde bulundurarak politik filmler üretirler. Türk sinemasında politik sinemanın ortaya çıkışı 1950'lere dayanır. Zamanla, hâkim olan sosyo-politik koşullara uygun olarak gelişim göstermiştir. 2000'den sonraki sürecin en önemli politik yönetmenlerinden biri Özcan Alper'dir. Özcan Alper'in sineması, insanı ön plana alarak Türkiye'nin çeşitli dönemlerinde yaşanan politik olay ve durumları ele alırken, Türkiye'nin güncel politik sorunlarına da duyarlıdır.

Bu çalışma, çağdaş Türk sinemasının önemli isimlerinden biri olan Özcan Alper'in filmlerini inceleyerek politik sinema olgusunu irdelemektedir. Çalışmanın amacı, Özcan Alper'in uzun metrajlı filmlerinde yer alan politik unsurları ve yönleri tespit etmek ve analiz etmektir. Çalışmanın birincil amacı, yönetmenin sinemasının nasıl politik olduğunu analiz ederken aynı zamanda kendine özgü bir sinema evreni oluşturduğunu göstermektir. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde politik sinemanın ne olduğu açıklanmaktadır. İkinci bölümde, Türk sineması bağlamında politik sinemanın gelişim süreci ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde ise Özcan Alper'in sineması politik bir bakış açısıyla analiz edilmektedir. Bu çalışmada veri analizi için nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Mevcut literatürden ve filmlerden elde edilen temalar, kategoriler ve kodlar ile filmler incelenmiştir. Sonuç olarak, yönetmenin sinemasının politik unsurlara ve politik yönlere sahip olduğu, bu unsurları kimlik, hafıza ve aidiyet gibi temaları kullanarak ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Politik Sinema, Türk Sineması, Özcan Alper, Kimlik, Bellek, Aidiyet



ABSTRACT

A POLITICAL CINEMA APPROACH IN THE FILMS OF ÖZCAN ALPER MAHİR ERGEN

The phenomenon of political cinema, which arises from the relationship between cinema and politics, is a global phenomenon. Directors, who play a significant role in this field, create political films in terms of various ideologies within the internal structure of their own country's cinemas, taking into account economic, sociological, political, and other conditions. The emergence of political cinema in Turkish cinema can be traced back to the 1950s. Over time, it has evolved in accordance with the prevailing socio-political conditions. One of the most important political directors in the period after 2000, is Özcan Alper. Özcan Alper's cinematic work prioritises the human being, and it analyses political events and situations experienced in various periods of Turkey, while remaining sensitive to the political issues currently facing Turkey.

This study examines the phenomenon of political cinema by investigating the films of Özcan Alper, one of the important figures of contemporary Turkish cinema. The objective of this study is to identify and analyse the political elements and aspects present in Özcan Alper's feature films. The primary objective of the study is to analyse the manner in which the director's cinema is political, while simultaneously establishing its own distinctive cinematic universe. The study consists of three sections. The initial section presents an explanation of what political cinema is. The second section provides an account of the evolution of political cinema within the context of Turkish cinema. The third section offers an analysis of Özcan Alper's cinematic work from a political perspective. In this study, qualitative content analysis is employed as a method for analysing the data. Themes, categories and codes derived from existing literature and films are used to examine the films. Consequently, it has

been determined that the director's cinema has political elements and political aspects, and that he utilises identity, memory and belonging to reveal this.

Keywords: Political Cinema, Turkish Cinema, Özcan Alper, Identity, Memory, Belonging



ÖNSÖZ

Tez çalışmamım her aşamasında bana ilmi ve hayat görüşüyle yol gösteren, çalışmam her çıkmaza girdiğinde yardımlarını benden hiçbir zaman esirgemeyen ve bana her türlü konuda yardımcı olan danışman hocam Prof. Dr. Şükrü Sim'e ayırdığı zaman ve gösterdiği emek için teşekkürü bir borç bilirim. Tez yazım aşamamda her zaman benden yardımını esirgemeyen kız arkadaşım, ailem ve arkadaşlarıma teşekkür ederim. Ayrıca, vizyona girmediği halde *Karanlık Gece* (2022) filmini benimle paylaşan Nar Film'e de şükranlarımı sunarım.

İSTANBUL, 2024

MAHİR ERGEN

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POLİTİK SİNEMA

1.1. Politik Sinemanın Ontolojisi.....	5
1.2. Politik Sinemanın Tarihsel Süreci.....	11
1.3. Politik Sinema Ekseninde Gelişen Sinema Akımları.....	18
1.4. Politik Film Yapım Tarzları.....	25
1.5. Politik Sinemada Propagandanın Yeri.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK SİNEMA

2.1. 1960'a Kadar Türk Sinemasında Politik Sinemanın Durumu.....	39
--	----

2.2. 1960-1980 Yılları Arasında Türk Sinemasında Politik Sinemanın Durumu.....	40
2.2.1. Toplumsal Gerçekçilik.....	42
2.2.2. Halk Sineması ve Ulusal Sinema.....	46
2.2.3. Milli Sinema.....	50
2.2.4. Üçüncü Sinema ve Devrimci Sinema.....	53
2.3. 1980-2000 Yılları Arasında Türk Sinemasında Politik Sinemanın Durumu.....	62
2.4. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Politik Sinemanın Durumu.....	75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖZCAN ALPER SİNEMASININ POLİTİK ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	92
3.2. Araştırmanın Konusu ve Hipotezi.....	92
3.3. Araştırmanın Yöntemi.....	93
3.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	95
3.5. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	95
3.6. Özcan Alper'in Biyografi, Filmografi ve Sineması.....	96
3.7. Özcan Alper'in Uzun Metrajlı Filmlerinin Politik Analizi.....	99
3.7.1. Sonbahar (2008).....	100

3.7.1.1. Konu.....	100
3.7.1.2. Filmin Politik Analizi.....	101
3.7.2. Gelecek Uzun Sürer (2011).....	117
3.7.2.1. Konu.....	117
3.7.2.2. Filmin Politik Analizi.....	120
3.7.3. Rüzgârın Hatıraları (2015).....	151
3.7.3.1. Konu.....	152
3.7.3.2. Filmin Politik Analizi.....	154
3.7.4. Karanlık Gece (2022).....	183
3.7.4.1. Konu.....	183
3.7.4.2. Filmin Politik Analizi.....	185
SONUÇ.....	216
KAYNAKÇA.....	225

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1:	<i>Sonbahar</i> (2008) Filmindeki Kimlik, Bellek ve Aidiyet Temalarına Ait Kategoriler ve Kodlar	102
Tablo 3.2:	<i>Gelecek Uzun Sürer</i> (2011) Filmindeki Kimlik, Bellek ve Aidiyet Temalarına Ait Kategoriler ve Kodlar	120
Tablo 3.3:	<i>Rüzgârın Hatıraları</i> (2015) Filmindeki Kimlik, Bellek ve Aidiyet Temalarına Ait Kategoriler ve Kodlar.....	154
Tablo 3.4:	<i>Karanlık Gece</i> (2022) Filmindeki Kimlik, Bellek ve Aidiyet Temalarına Ait Kategoriler ve Kodlar.....	185

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
akt.	: Aktaran
ATÜT	: Asya Tipi Üretim Tarzı
bs.	: Basım
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Çevlr.	: Çevirenler
Derlr.	: Derleyenler
DVD	: Digital Versatile Disc
Ed.	: Editör
Edlr.	: Editörler
Ed. y.	: Editör Yok
GBT	: Genel Bilgi Toplama
Hazlr.	: Hazırlayanlar
JİTEM	: Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele Grup Komutanlığı
LGBTİ+	: Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transgender, İntersex
MKM	: Mezopotamya Kültür Merkezi
MTTB Sinema Kulübü	: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü

NTV	: Nergis Televizyonu
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
p.	: Paper
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
Söy.	: Söyleşi
SWAPO	: South West Africa People's Organization
TDK	: Türk Dil Kurumu
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan
Yay. Hazlr.	: Yayına Hazırlayanlar

GİRİŞ

Sinemada insana dair sorunların ele alındığı ve politik konuların filmlere konu olduğu görülmektedir. Türk sinemasında da bu konuları ele alan pek çok yönetmen bulunmaktadır. Bu yönetmenlerden biri, Türk sinemasının 2000 sonrası dönemine dâhil edilen Özcan Alper’dir. Özcan Alper, sinemaya dair yaklaşımını 2009 yılında Mithat Alam Film Merkezi’nde düzenlenen söyleşide şu şekilde ifade eder:

Sinemaya yönelmemin Türkiye’de doğmuş olmamla bağlantılı olduğunu düşünüyorum. Türkiye’de gençseniz, bilimle ve sanatla uğraşıyorsanız, politikayla da biraz ilgileniyorsanız bir şeylerin mutlaka değişmesi gerektiğini düşünüyor, buna katkıda bulunmanın yollarını arıyorsunuz. Sinema, bu imkansızlıklar ülkesinde yeni bir pencere açmak gibi biraz da... Bu yolculuk sonra başka yerlere doğru gidiyor. Başlangıçta sinema benim için aklımdakileri söylemenin bir aracıydı. Şimdi öyle düşünmüyorum. Böyle başlıyormuş gibi görünüyor ama aslında kendinizin bile farkında olmadığı süreçlerin sizi bu noktaya getirdiğini anlıyorsunuz sonradan. (Hızlı, Ertürk, Mater, 2010: 158)

Özcan Alper’in söyleşide sinemasına dair söyledikleri onun sinemayı hangi amaçla kullandığına dikkat çekmektedir. Sinema onun için Türkiye’de bir şeylerin değiştirilmesi umuduyla yapılmaktadır. Bu yüzdendir ki ilk filminden son filmine kadar Türkiye’nin farklı dönemlerine ait politik konulara dikkat çekmektedir. Onun için sinema ilk başta aklımdan geçenleri ifade etmek için olsa da Türkiye’de yaşanan politik süreçler sinemasını etkilemektedir.

Çektiği filmlerde Türkiye’nin farklı politik meselelerini konu edinen Özcan Alper, bu konuda tutarlı olarak disiplinli hareket etmektedir. Özcan Alper’in bu tutumu, “*çok-disiplinli bakış açılarını imgelerle sunan politik sinema, dünya ile kurduğumuz ilişkinin de sorgulanması olacaktır*” (Yetişkin, 2010: 114) ifadesini hatırlatmaktadır. Onun sinemasında insanın dünyayla kurduğu ilişki irdelenmektedir. Ama bu ilişkiler, politik olan dünyanın insanı çepeçevre sardığı bir ortamda politik olmaktan uzak kalamamaktadır.

Politik olan dünyanın insanı çepeçevre sarması, Özcan Alper’in sinemasına Türkiye’deki insanların yaşadığı politik meseleler şeklinde yansımaktadır. Özcan

Alper ilk uzun metrajlı filmi olan *Sonbahar* (2008)'da Türkiye'nin politik bir meselesi olan Hayata Dönüş Operasyonları, F-tipi cezaevleri ve tecriti ele almaktadır. Bir diğer filmi olan *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de Özcan Alper, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetleri, terör örgütü PKK ile devlet arasındaki çatışmayı ve anadilde eğitimi konu edinmektedir.

Özcan Alper'in bir diğer filmi olan *Rüzgârın Hatıraları* (2015)'nda Türkiye'nin geçmiş dönemindeki politik meselelere odaklanılmaktadır. Bir dönem filmi olan bu filmde; 1915 Ermeni Olayları, Varlık Vergisi ve komünistlerin yaşadıkları anlatılmaktadır. Çalışmanın son filmi olan *Karanlık Gece* (2022) ise Türkiye'deki linç ortamına dikkat çekmektedir. Böylelikle, Özcan Alper politik olan dünyanın içinde insanı politik bir şekilde anlatmaya çalışmaktadır.

Özcan Alper, filmlerinde politik bir sinema dili inşa ederken kimlik, bellek ve aidiyet kavramlarından çokça yararlanmaktadır. Özcan Alper'in her filminde politik bir şekilde ele alınan kimlik kavramı, 1940'lı yıllarla beraber Erik H. Erikson ile beraber psikoloji ve diğer sosyal bilimlerde kullanılmaya başlanmakta ve “*temel olarak kişinin sahip olduğu belirli bir niteliğe işaret etmektedir*” (İpek, 2016: 48). Bu yüzden herkesin kökleriyle, cinsiyetiyle, sosyo-ekonomik statüsüyle, inanışlarıyla vs. tanımladığı en az bir tane kimliği bulunmaktadır (Özdemir, 2014: 202).

Özcan Alper, bellek konusunda en az kimlik kadar hassas davranmaktadır. Bellek onun için geçmişte ve şu an yaşananları kaydederek geleceğe aktarma misyonu yüklenmektedir. Geçmiş ve bugün arasında bir köprü vazifesi gören bellek (Bingöl, 2018: 53); insanın anılarını, hayata dair deneyimlerini ve bilgilerini kaydetmekte olup bütün bunlara gerek duyulduğunda ortaya çıkarmaktadır (Bilgin, 2007: 211; Sönmez, 2012: 7). Özcan Alper'in filmlerinde kimlik ve bellek birbiriyle politik bir ilişki içindedir. Kimlik inşa etme sürecinde insanlar, kimliklerini kendi amaçları doğrultusunda oluştururken geçmişlerinden yararlanmakta ve tarihlerini yeniden inşa etmektedirler (Bilgin, 2007: 303; Sönmez, 2012: 38).

Özcan Alper filmlerinin politik olmasında etken olan bir diğer kavram ise aidiyettir. Aidiyette bir yere ait olma duygusu ve aidiyetsizlik duygusu öne çıkmaktadır. Ait olma duygusu, temel bir ihtiyaç olarak bireyin yaşadığı mekânla ve toplumla kurduğu ilişkidir. Aidiyetsizlik duygusu ise kendini bir yere ait hissedemeyen bireyin yabancılaşarak toplumdan uzaklaşmasıdır. Ait olma duygusunda, bireyin içinde bulunduğu topluma göre kendini şekillendirmesi ve o topluma kendini kabul ettirebilmesi önemlidir. Ama toplumsal manada tam zıddı olursa cinsel, dinsel, etnik kökensel ve kimliksel olarak “ayrışma” meydana gelmekte ve birey aidiyetsizlik duygusu içine düşmektedir (Çiçek Mızrak, 2021: 119-121). Özcan Alper filmlerinde aidiyetsizlik politik bir öge olarak karşımıza çıkarken ev meselesi de önemli bir politik öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Ev meselesi, aidiyet kavramında önemli bir yere sahiptir. Ev hem toplumsal hem de mekânsal manada insanın kendini en ait hissettiği yer olarak öne çıkmaktadır (Suner, 2006: 17). Ev, bir nevi bireyler arası etkileşimin ilk başladığı yer olarak düşünülmektedir.

Araştırmada, Özcan Alper’in yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı filmlerin kimlik, bellek ve aidiyet kavramları ekseninde politikleşerek Özcan Alper’in sinemasını politik yaptığı varsayılmaktadır. Bu bilgiler ışığında araştırmanın problemi, Özcan Alper’in yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı filmler üzerinden sinemasının politik açıdan değerlendirmesini yapmaktır.

Üç bölümden oluşan çalışmada Özcan Alper sineması politik açıdan ele alınırken, politik sinemanın çerçevesinin çizilebilmesi adına politik sinema ve Özcan Alper’in Türk sinemasındaki konumunun anlaşılabilmesi adına Türk politik sinemasının geçmişten bugüne gelen süreci ilk iki bölümde irdelenmektedir. Birinci bölümde politik sinemanın ne olduğundan bahsedilmektedir. Bu doğrultuda politik sinema kapsamında politik sinemanın ontolojisi ve tarihsel sürecinden bahsedilirken politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarına değinilmektedir. Bunlardan sonra ise politik film yapım tarzları ve politik sinemada propagandanın yeri anlatılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde politik sinemanın Türk sinemasındaki gelişiminden bahsedilmektedir. Çalışmada, Türk politik sineması 1960’a kadarki

dönem, 1960-1980 arası dönem, 1980-2000 arası dönem ve 2000 sonrası dönem olacak şekilde dört ayrı dönem üzerinden değerlendirilmektedir. Üçüncü bölümde ise Özcan Alper sineması ele alınmaktadır. Bu doğrultuda bir yandan Özcan Alper'in biyografisi, filmografisi ve sinemasından bahsedilirken diğer yandan Özcan Alper'in uzun metrajlı filmlerinin politik analizi yapılmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

POLİTİK SINEMA

1.1. Politik Sinemanın Ontolojisi

Sinema ve politika kavramları, görsel-işitsel dünyanın yarattığı ortamda birlikte olabilmektedir. Böylelikle, birbiriyle sıkı bir ilişki içinde olan sinema ve politikanın birlikteliğinden politik sinema doğmaktadır. Bu noktada politik sinemanın nerede, ne zaman ve hangi şartlarda meydana geldiği merak edilmektedir. Politik sinemaya dair bu merak edilenler üzerine pek çok fikir üretilmekte ama bu konu üzerinde bir fikir birliğine varılamamaktadır (Cengiz, 2018: 109; İnce, 2009: 16). Ayrıca, üzerine pek çok sinema düşünürünün fikir ürettiği politik sinemanın kapsamında politika ve sinema ilişkisine dair tartışmalar da mevcuttur. Bu tartışmalar, neredeyse sinemanın tarihiyle yaşıt bir mesele olarak görülmektedir (Akmeşe, 2023: 209). Bütün bunlar düşünüldüğünde ve sinema tarihine bakıldığında politik sinemanın varlığı irdelenmelidir.

Politik sinema, üzerine pek çok sinema düşünürünün fikir ürettiği bir olgu olarak kabul edilmektedir. Bu sinema düşünürlerinden Frantz Gévaudan (1973: 22); ordu, siyasi parti, sendika veya adalet olarak kabul edilen iktidarın irdelenmesi konusunda birleşen filmleri politik sinema olarak adlandırır. Başka bir yerde ise politik sinema gerçek hayatla ilgilenmeli ve bunu yaparken de tahakküm kurmaya çalışan ideolojiye eleştiri getirmeli şeklinde ifade edilmektedir (Suner, 2006: 253). Buradan hareketle, politik sinema bir nevi iktidara karşı yapılan eleştiri filmleridir.

Başka bir düşünceye göre doğrudan siyasi bir mesaj veren her film politik film olarak değerlendirilmektedir (Dorsay, 1984: 70). Bu tarz bir bakış açısının, doğrudan politik öğelerin gösterilmediği filmlerin politik olup olmadığını değerlendirmede ne kadar geçerli olduğu tartışmalıdır. Bir diğer politik sinema düşüncesine göre bu filmlerde politika irdelenmesi gereken bir konudur. Ayrıca, politik filmlerde politik

mesajların verilmesi ve politik bir tavrın amaç edinilmesi gerekmektedir (Mirahmetoğlu, 1995: 59).

Yasemin Mirahmetoğlu'nun bu düşünceleriyle paralel ve onu tamamlayan bir başka politik sinema düşüncesi Nijat Özön tarafından ifade edilmektedir. Özön'e göre (1981: 276), sinemanın toplumu politik yönden bilinçlendirmek için kullanılmasına ve bu amaç doğrultusunda filmler çekilmesine politik sinema denmektedir. Başka bir düşünceye göre ise politik sinema siyasi konulara ve kavramlara odaklanmaktadır. Ayrıca, politik sinemada ideolojik, toplumsal, kültürel ve ekonomik verilerden faydalanılarak gerçek veya kurgusal konuların anlatıldığı filmler çekilmektedir (Kılıçatan, 2015: 54). Burada, politik filmlerin kurgusal olabilmesine dikkat çekilmelidir. Politik bir filmin kurgusal olabilmesi, politik sinemanın sadece belgesel filmlerden ibaret olmamasını ve sinemacıların daha farklı tarzlarda politik filmler yapabilmesini sağlamaktadır.

Politik sinemanın ne olduğuna dair fikir üreten bir diğer sinema düşünürü Oğuz Makal'dır. Makal'a göre (1974: 8); politik sinema egemen sınıfların amaçları doğrultusunda hareket etmeyen ve ona karşı tavır alarak onu alt etmek isteyen "*anti-empyrialist*" bir sinemadır. Politik sinema, gerçek kahraman kitlelerin kendisidir diyerek tecimsel sinemanın karşısında durmaktadır. Makal için politik sinema düşmanın en çok korktuğu silahtır. Çünkü politik sinema iç ve dış düşman tarafından durdurulamayacak kadar güçlü olandır. Makal'ın bu düşüncelerinden hareketle, sadece muhalif filmlerin politik sinema yapıtları olabileceği anlaşılmaktadır. Bu düşünce yapısına göre politik sinema sol sinema şeklinde ifade edilebilir. Bir filmin muhalif olmadan da politik olabileceği düşünüldüğünde, bu düşünce tartışmalı bir hale gelmektedir (Tırpan, 2004: 67).

Bu noktada, politik sinemadan bahsedilirken muhalif sinemanın karşı olduğu ana akım sinemasının politik sinemayla ilişkisine değinmek gerekmektedir. Ana akım sinema, egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda hareket eden bir sinemadır. Politik sinema ise bireyleri ve toplumu egemen sınıfa karşı harekete geçirmeye çalışmaktadır (Özarslan, 2006: 244). Yani politik sinema ekseninde çekilen filmler sisteme

muhaliflikten doğar ve egemen sinemadan doğmamaktadır (Yılmaz, 1997: 11). Ama politik film olup da ana akım sinemadan olan filmler de görülebilmektedir. Örneğin Leni Riefenstahl'ın çektiği *İradenin Zaferi* (1935) filmi hem ana akım filmi hem de politik filmidir (Tırpan, 2004: 67-68). Bu yüzden, bir filmin politik olup olmamasında ana akım sinemanın ürünü olup olmadığına bakmak tartışmalıdır.

Politik sinemaya dair başka bir düşünceden Louis D. Giannetti'nin *Understanding Movies* kitabında bahsedilmektedir. Bu düşünceye göre, sinemanın gerçekliği yansıtıyor olması politika ve sinema arasındaki ilişkiyi sorgulatmaktadır. Gerçekçi kuramcılardan André Bazin ve Siegfried Kracauer, sinema ve gerçeklik arasındaki bağı reddetmemektedir. Bu bağın içinde politika sinemanın içinde bulunabilse de sinema politikanın etkisinde kalmamaktadır (Giannetti, 2014: 453).

Bir başka politik sinema yorumunda Gévaudan (1973: 21), her filmin bir ideolojisinin olduğunu ve bu açıdan bakıldığında her filmin politik olduğunu söylemektedir. Gévaudan'ın düşüncelerine paralel olarak, Sergei Eisenstein'in "*politik olmayan sanat yoktur*" (akt. Odabaş, 2013a: 23) ifadesiyle politik sinemanın yapısını geniş bir çerçevede tuttuğu görülmektedir. Ayrıca, Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni de her filmi politik film olarak değerlendirmektedir. Bu düşüncelerinin temelinde her filmin sistemsal olarak ideolojik olması vardır. Onlara göre bu durum, egemen ideolojiyi yansıtan Hollywood sinemasından karşı-eleştirel bir ideolojiyi yansıtan Marksist filmlere kadar geçerli görülmektedir (Butler, 2011: 56). Bu tarzda bir politik sinema ve ideoloji ilişkisi ise genel bir bakış açısı olarak düşünülebilir.

Tam bu noktada politik sinemanın ne olduğunu anlamak için politika, birey, toplum, sanat ve sinema ilişkisinden bahsetmek gerekmektedir. Birey ve toplumun ilişkileriyle kurulu olan toplumsal yaşamın her yerine işleyen bir düzen vardır. Bu düzen, politikanın bizzat kendisidir. Politika her yerdedir ve nüfuzludur. İnsana ve topluma ait her gerçeğin içine sızmaktadır. İnsanın her eylemi zamanla politik bir olgu haline gelmektedir. Sanat da bir insani eylemse o da politikadan nasibini elbette almaktadır. Tercihsel veya genel olsun politika her sanat yapıtının içindedir. Filmler de sanat yapıtı olduğuna göre politikayla her türlü ilişki içindedir. İlişkinin birincisinde

filmlerde kasıtlı “*politik*” üretim yapma varken ikincisinde “*egemen*” sınıfın çıkarları doğrultusunda “*sanatsal üretim*” vardır (Göker ve Göker, 2021: 341). Özetle, bilinçli ya da bilinçsiz olsun her sanat eserinin içinde politika bulunmaktadır (Yılmaz, 1997: 9). Bu doğrultuda Eisenstein, Gévaudan, Comolli ve Narboni’nin düşüncelerine yakın bir düşünce ortaya çıktığı ve her filmin doğrudan ya da dolaylı olsun politik olduğu söylenebilir. Bu düşünceye göre sinemanın politikayla olan ilişkisinin çok kapsamlı ele alındığı görülmektedir.

Sinema ve politika ilişkisinde sinemanın diğer sanat yapıtlarıyla olan bağı önemlidir. Sinema, yapısı itibariyle bütün sanat yapıtlarını içinde barındırabilmektedir. Sinemaya amaç da yüklendiğine göre artık yaşamın kendisine yönelebilmektedir. Bu yönelim sonucunda sinemada toplumsal izler görülebilmektedir. Sinemanın politik olduğu yerde toplum da politiktir. Bu durumda, sinema da toplum veya iktidar tarafından kullanılabilir (Odabaş, 2013a: 23). Sinemanın politik olan toplum ve iktidar tarafından kullanıldığı yerde filmlerin bir sanat eseri olduğu göz ardı edilmemelidir. Özetle, bir film sanat eseri olduğuna göre herhangi bir düşüncenin eseridir (Dorsay, 1984: 70; Göker ve Göker, 2021: 341). Bütün düşünceler belli bir ideolojik taraf bulundurmaktadır. Bu yüzden, bütün filmler politiktir denilebilir (Dorsay, 1984: 70; Kılınç, 2015, 1; Göker ve Göker, 2021: 341). Böyle bir politik sinema anlayışı, filmlerin ideolojik boyutundan hareketle inşa edilmektedir. Burada, her filmin ideolojik olduğunu ve bu yüzden bütün filmlerin politik olduğunu savunan bakış açısına bir eleştiri getirilebilir. Çünkü bir filmin politik olmasına karar vermek için sadece ideolojik bir değerlendirilme yeterli olmayabilir. Bir filmin politik olduğuna karar vermek için başka argümanlara yer vermek daha güvenilir ve çok boyutlu bir yöntemdir. Eğer her film politikse bile birden fazla argümanla çok boyutlu bir değerlendirme sonucunda karar vermek daha faydalıdır.

Bu noktada, her filmin politik olduğunu düşünen James Monaco’nun filmleri değerlendirirken birden çok argümanla nasıl açıkladığına bakmak yerinde olacaktır. Monaco’ya göre (2002: 250-251), bir film istediği kadar gerçeklikten ve somutluktan uzak olsun yine de politiktir. Çünkü temelde ilişki kurma çabası vardır. Dolaylı bir politiklik yoktur. Bu da filmin izleyiciyle olan “*dinamik*” ilişkisinden

kaynaklanmaktadır. Monaco, filmlerin politiklik durumunu üç düzeyde değerlendirmektedir. Monaco'ya göre, bütün filmler üç düzeyin birinde veya daha fazlasında kendi politik yapısını göstermektedir. Birinci düzey, “*ontolojik olarak*” eski film üretim sürecine karşıdır. İkinci düzey, “*mimetik olarak*” bütün filmler gerçekliği yansıtır veya onu yeniden üretir. Üçüncü düzeyde, “*içsel olarak*” filmle izleyici politik bir ilişki içindedir.

Bütün filmlerin politik sinema örneği olduğu düşüncesi tartışmaya açık bir konudur. Her ne kadar her film politik olsa da farklılıklar mevcuttur (Wayne, 2017: 11; Özarslan, 2006: 244). Bu farklılıklardan biri politik sinemanın tarih boyunca geçirdiği süreçle ilgilidir. Bu süreç sonucunda da güncel ve klasik politik sinema ayrımı doğmaktadır.

Güncel politik sinema ve klasik politik sinema birbirinden ayrılmaktadır. Bu ayrım, politik olarak değerlendirilen filmlerle bireysel olarak değerlendirilen filmlerin arasındaki kopma ve tekrar bağlanmadan dolayı gerçekleşmektedir (Yetişkin, 2010: 96; Cengiz, 2018: 112). Klasik politik sinema; filmi ideoloji, kimlik ve hegemonya kavramları üzerine inşa ederken yeni politik sinema bunlarla sınırlı kalmayarak bu kavramlar arasında yeni bağlar inşa etmektedir. Sadece politik mesajlarla anlam inşa etmeye çalışan klasik politik sinema, özel/bireysel konulara yeni politik sinemayla yönelmektedir. Özel/bireysel konular sayesinde “*neden-sonuç*” üzerine kurulu “*imgeler*” politik sinemaya dâhil edilmektedir (Cengiz, 2018: 112). Böylelikle, yeni politik sinema yönetmenlerinin özel/bireysel konuları ele alan filmler yapmasıyla politik sinemaya farklı bir boyut ve derinlik kazandırdığı söylenebilir.

Politik sinemanın dünü ve bugünü üzerinden yapılan ayırmadan sonra, onun ne olduğuna dair ifade edilen kategorisel ayrımlardan da bahsedilmelidir. Bu ayrımlar üzerinden kategorisel olarak politik sinemanın sınırları çizilebilmektedir. Kategorisel ayrımlarla politik sinemanın sınırlarını çizenler arasında Comolli ve Narboni bulunmaktadır. Comolli ve Narboni politik sinemayı yedi kategoride ele almaktadır. Onlara göre (2010: 100-106), her film onu üreten kişinin düşüncelerini yansıttığı için politiktir ve filmler ideolojilere göre kategorilere ayrılmaktadır. Bu kategorilerin

ilkinde, “*egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlendiği*” filmler vardır. Bu kategorideki filmler ideolojik bir şey göstermemekte ve politik olarak hiçbir şey yapmamaktadır. İkinci kategoride, ideolojik olarak yapılan asimilasyona iki koldan karşı çıkan filmler vardır. Bu kategoride, “*anlamlayan*” boyutunda anlamsal açıdan doğrudan politik konuları anlatan filmler varken “*anamlanan*” boyutunda biçimsel olarak geleneksel anlatım tarzına karşı çıkan filmler bulunmaktadır. Üçüncü kategoride, konu olarak politik olmasa bile biçimsel olarak politik olan filmler vardır. Dördüncü kategoride, konu olarak politik olsa bile biçim olarak eski yapıyı devam ettiren filmler vardır. Beşinci kategoride, politik öğeler barındıran ama bunu yaparken belirsiz olan filmler vardır. Altıncı kategoride, Sinema-Gerçek ve Dolaysız Sinemaya dâhil olan filmler vardır. Bu filmler gerçek hayata yer veren politik yapımlardır. Yedinci kategoride, Sinema-Gerçek filmlerinin farklı bir tarzı olan filmler vardır. Bu filmler, gerçek dünyayı gösterme tarzını eleştirmektedir.

Comolli ve Narboni dışında, Mirahmetoğlu da politik sinemayı kategorilere ayırmaktadır. Mirahmetoğlu (1995: 60-61) politik sinemayı dört kategoride değerlendirmektedir. Bu kategorilerin ilki, doğrudan gerçek bir olayı konu edinen filmlerdir. Bu kategoriye Costa Gavras’ın *Z* (1969) filmi örnek verilebilir. İkincisi, politik düşüncelerin kurgusal olaylarla anlatıldığı filmlerdir. Bu kategoriye Bernardo Bertolucci’nin *Konformist* (1970) filmi örnek verilebilir. Üçüncüsü, belgesel tarzında çekilen filmlerdir. Bu kategoriye Gillo Pontecorvo’nun *Cezayir Savaşı* (1965) filmi örnek verilebilir. Dördüncüsü, “*hiciv yoluyla yapılan fantezi*” filmlerdir. Dördüncü kategoriye ise, Lina Wertmüller’in *Onuru Yaralanan Demir Çelik İşçisi Mimi* (1972) filmi örnek verilebilir.

Politik sinemanın ne olduğuna dair ifade edilen kategorisel ayrımlardan sonra, filmlerdeki politik öğelerin anlamlandırılmasından bahsedilmelidir. Filmlerdeki politik öğeleri anlamlandırırken filmin dünyasını anlamak gerekmektedir. Bu da filmlerdeki konunun ele alınış tarzına ve temsillere bakılarak yapılabilir (Ryan ve Kellner, 1997: 19). Politik sinema, bu anlamları inşa ederken ve temsil yaratırken konulardan veya temalardan yararlanmaktadır. Politik sinema, konu veya tema olarak kültürel, dinsel, sınıfsal ve etnik temelli sorunları ele almakta ve onları izleyiciye

sunmaktadır. Bunun sayesinde “sinemasal temsiller” izleyiciyle buluşmaktadır. Temsiller, toplumsal sorunların kaynağını ve bunun nasıl meydana geldiğini filmlerde göstermektedir (Yıldırım, 2018: 13).

Politik sinemadaki temalardan biri savaş temasıdır. Savaş teması, sinemada en fazla ele alınan konulardan biri olarak görülmektedir. Savaş teması, sinemadaki gücünü uygarlıkların savaşla var olduğunu savunan düşünce sisteminden almaktadır (İnce, 2009: 27). Eisenstein’ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi düşünüldüğünde, bu durum daha net anlaşılacaktır. Film, 1906’daki gerçek bir olayı ele almakta ve Bolşevik devrimiyle politik bir anlam kazanmaktadır.

Politik sinemadaki temalardan bir diğeri, birey ve devlet mücadelesi temasıdır. Birey ve devlet ilişkisi üzerine yüzyıllardan beri düşünürler fikirler üretmektedir. Platon’un *Devlet* kitabından başlayarak bugüne kadar bu ilişki sorgulanmaktadır. Birey ve devlet ilişkisinin sorgulandığı en önemli filmlerden biri James McTeigue’nin *V For Vendetta* (2005)’sıdır. Film, politik bir temelde birey ve devlet ilişkisini ele almaktadır. Politik sinemadaki diğer temalar ise hapisane, suç ve hukuk temalarıdır. Bu temalar ortak bir tema olarak adalet teması etrafında ele alınabilmektedir (İnce, 2009: 33-39). Bu temanın ele alındığı en önemli filmlerden biri Frank Darabont’un *Esaretin Bedeli* (1994) adlı yapımıdır.

1.2. Politik Sinemanın Tarihsel Süreci

Politik sinemanın tarihsel sürecine bakıldığında, uzun metrajlı ilk politik filmin David Llewelyn Wark Griffith tarafından çekildiği düşünülmektedir. Griffith’in bu filmi *Bir Ulusun Doğuşu* (1915)’dur (Yılmaz, 1997: 9; Tırpan, 2004: 80). Ayrıca, yönetmenin bir diğer filmi *Hoşgörüsüzlük* (1916) de politik bir yapımdır (Tırpan, 2004: 80). İlk uzun metrajlı politik filmler bunlarken, sinema tarihinde politik olabilecek ilk muhalif akım ise Dışavurumculuktur. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı, Almanya’da zirvesini yaşar (Özarslan, 2006: 120). Böylelikle, ilk politik filmler ABD’de çekilirken ilk politik sinema akımı Almanya’da çıkmaktadır.

Griffith ve diğer ABD’li yönetmenler ilk politik filmleri yapmışlardır ama bu filmler tecimsel bir yapıdadır. Politik filmler gerçek manada ilk Bolşevik devrimi sonrası Sovyet sinemasında görülmektedir (Tırpan, 2004: 81). Bolşevik devrimiyle birlikte sinemada toplumsal olaylara büyük yönelimler başlamaktadır. Sessiz sinema dönemine denk gelen bu süreçte Lev Kuleşov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin ve Sergei Eisenstein gibi büyük yönetmenler politik filmler çekmektedirler (Teksoy, 2009: 317).

Bu noktada, Sovyet sineması yönetmenlerinden kısaca bahsedilmelidir. Sessiz sinema döneminde Kuleşov öncülüğünde yeni bir sinemacılar kuşağı ortaya çıkmaktadır. Sovyet sinemasının kurucusu olarak görülen Kuleşov, Sovyet sinemasında kurgu kurallarını tam manasıyla ilk kez uygulayan yönetmendir (Teksoy, 2009: 132). Bir diğer Sovyet yönetmen Vertov’dan çalışmanın devamında politik sinema ekseninde gelişen sinema akımları kapsamında ele alınan Sinema-Gözde bahsedildiği için burada ayrıca değinilmemektedir.

Bir diğer Sovyet yönetmen Pudovkin, Kuleşov’un öğrencilerindendir. Pudovkin, bu öğrenciler arasında filmlerinin biçimsel özgünlüğüyle ve içeriğiyle ön plana çıkmaktadır (Teksoy, 2009: 138). Sovyet yönetmenler arasında en tanınmış olanı Eisenstein’dır. Eisenstein, sinema tarihindeki en büyük yönetmenlerden ve kuramcılardandır. Kuramlarının etkisinin bugün bile hala sürdüğü düşünülmektedir (Teksoy, 2009: 140). Vertov ile çağdaş olan Eisenstein, Vertov’un düşüncelerinden de etkilenecek sinemasını oluşturmaktadır. Filmlerinde sınıfsal bilincin artırılmasını amaç edinmektedir (Tırpan, 2004: 82). Eisenstein’ın en tanınan eseri olan *Potemkin Zırhlısı* (1925) sessiz sinema döneminin en önemli filmlerinden biri olduğu gibi, politik sinema tarihinin de en önemli filmlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Teksoy, 2009: 142). Bu film, içerik olarak politik bir film olduğu gibi, biçim olarak da politik öğeler barındırmaktadır.

Bir diğer Sovyet yönetmen Aleksandr Petroviç Dovçenko, Vsevolod Pudovkin ve Sergei Eisenstein’ın düşüncelerinden etkilenecek kendi sinema düşüncesini geliştirmektedir. Onun sinemasında Pudovkin ve Eisenstein’ın sinema düşüncesi bir

arada yer almaktadır. Filmleri lirik ve epik ögeler barındırmaktadır (Teksoy, 2009: 146). Sovyet sinemasının ilk döneminde yer alan yönetmenler gibi bu kuşağın ardından gelen yönetmenler de sinema filmi çekerken politikayı göz ardı etmemektedirler. Özellikle, 1930'lu yıllardaki Sovyet sineması yönetmenleri ve daha sonraki dönemlerde film çeken yönetmenler, politikadan faydalanmaktadırlar (Gévaudan, 1973: 22). Özetle, Sovyet sinemasında başlangıç evresindeki ilk sinemacılardan sonraki dönemlerdeki sinemacılara kadar politikanın önemi korunmaktadır.

Politik sinema, Sovyet Rusya'nın kurulmasıyla büyük bir atılım gösterirken diğer ülkelerde de sinemaya dair yeni politik atılımlar gerçekleşmektedir. Örneğin, ABD'de 1920 ve 1940'lı yıllar arasında Charles Chaplin politik filmler yapmaktadır. O zamanlarda Chaplin, ABD'de politik sinemanın en önemli temsilcisi olarak düşünülmektedir. *Büyük Diktatör* (1940), Chaplin'in en politik filmi olarak görülmektedir. Aynı dönemlerde yani 1920'lerden 1940'ların sonuna kadar olan dönemde Fransa'da da Jean Renoir politik filmler yapmaktadır. En önemli politik filmi olarak *Büyük Aldanış* (1937) gösterilmektedir (Tırpan, 2004: 82-83). 1920 ve 1940'lı yıllar arası dönemde filmlerin sessiz olduğu düşünülürse Sovyet Rusya, ABD ve Fransa'da çekilen ilk politik filmler sessizdir.

Sessiz sinema döneminden başlayan ve sesli sinema dönemiyle devam eden süreçte, sinemanın özüyle alakalı tartışmalar çokça yaşanmaktadır. Bu tartışmalar, sinemanın politik yanıyla ilişki gösterebilmektedir. Bu tartışmalarda, iki farklı düşünce eğilimi vardır. Bir tarafta sinemanın biricikliği gerçeklikten kopuştur diyen biçimlendirici eğilim varken diğer tarafta günlük hayatın realitesinden ayrılmayan gerçekçiler vardır. Bu farklı iki eğilim yıllarca sinema kuramcıları tarafından tartışılmaktadır (Stam, 2014: 83). Bu iki düşünce derinlemesine düşünüldüğünde, tartışmaların kökeninde sinemanın politik yönü görülebilmektedir.

Ünlü biçimlendirici kuramcılar arasında *Film as Art* kitabının yazarı Rudolf Arnheim ve *Theory of the Film* kitabının yazarı Bela Balazs vardır (Stam, 2014: 83). Ayrıca biçimlendirici kuramcılar arasında Eisenstein da bulunmaktadır. Gerçekçi

kuramcılar arasında ise Kracauer ve Bazin bulunmaktadır (Andrew, 2018: 191-225). Sinemada gerçekçilik düşüncesi Lumière Kardeşlere kadar gitmektedir. Lumière Kardeşlerle beraber, yönetmenler gerçekliğin kaydedilip araştırılmasına çaba göstermektedir (Armes, 2011: 18). Görüldüğü üzere, iki eğilim de köken olarak sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlara kadar gidebilmektedir.

Gerçekçiler, filmlerde gerçeğin ta kendisinin bütün eylemleriyle gösterildiğini ifade etmektedir. Biçimciler ise, kendilerini sadece fiziksel gerçeklikle sınırlamadıklarını dile getirir. Bir film günlük yaşamı anlatan film olsa da içinde kurgusal veya belgesel boyut bulunabilmektedir. Bu durumda iki eğilim çatışmanın eşiğinde beklemektedir (Kracauer, 2015: 115-118). Tartışmalar sürerken İkinci Dünya Savaşı'yla beraber gerçeklik algısı değişime uğramaya başlar. “*Taklitçi (mimetic)*” düşünce bu değişimin sonucunda ortaya çıkmaktadır. “*Taklitçi (mimetic)*” düşünce Yeni Gerçekçilik akımından etkilenecek var olmaktadır (Stam, 2014: 83). Bu durum, gerçekliğin yeniden inşası olarak görülebilir.

Gerçekliğin yeniden inşası, sesli sinema ortaya çıktıktan sonra 30 yıl boyunca sürmektedir. Bu düşünce ekseninde belgesel filmler ve kurmaca filmler yapılmaktadır (Armes, 2011: 76). Bu süreçte, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra belgesel ve kurmaca filmlerdeki değişimlerle beraber ABD'de Dolaysız Sinema (**Direct-Cinema**), Kanada'da An-Göz (**Candid-Eye**) ve Fransa'da Sinema-Gerçek (**Live Cinema**) ortaya çıkmaktadır (Yalın ve Güngör, 2012: 77). Böylelikle, gerçekliğin yeniden inşasıyla beraber sinemada gerçekliğin politik yorumu değişmeye ve farklılık göstermeye başlamaktadır.

Sinemanın sesli döneme geçtiği ve İkinci Dünya Savaşı'nın bittiği sıralarda gerçekçilik ve politik sinema yeni bir yön ararken İtalya'da Yeni Gerçekçilik akımı ortaya çıkmaktadır. Yeni Gerçekçilik akımıyla beraber, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da Bernardo Bertolucci *Devrimden Önce* (1964), *Konformist* (1970), *1900* (1976), Gillo Pontecorvo *İsyen* (1968) ve Elio Petri *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (1971) ile sinema tarihine damga vuran politik filmler çekmektedirler (Tırpan, 2004: 85). İtalya'da politik filmler deyince akla Yeni Gerçekçilik akımı gelmektedir. Yeni

Gerçekçilik akımından daha sonra çalışmanın devamında politik sinema ekseninde gelişen sinema akımları kapsamında bahsedildiği için burada ayrıca değinilmemektedir. Yeni Gerçekçilik akımından bir müddet sonra bu akımdan etkilenilerek Fransa’da Yeni Dalga ortaya çıkmaktadır. Yeni Dalga akımından tıpkı Yeni Gerçekçilik akımında olduğu gibi, daha sonra çalışmanın devamında politik sinema ekseninde gelişen sinema akımları kapsamında değerlendirildiği için burada ayrıca bahsedilmemektedir.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki süreçte, başka ülkelerde de politik sinema kapsamında değerlendirilebilecek filmler çekilmektedir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Polonya sinemasında Andrzej Wajda önemli politik filmler çekmektedir (Tırpan, 2004: 84). İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra İspanyol sinemasında da 1960’lı yıllarda politik filmler üretilmektedir. Bu filmlerin etki sahası düşünüldüğünden çoktur. Bu filmler Franco rejimini yıkan filmlerdir (Özarslan, 2006: 141).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Alman sineması Hitler ile gelen Nazi film anlayışına karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkışın adı Yeni Alman Sineması olarak sinema tarihinde var olmaktadır. 28 Şubat 1962 yılında manifesto şeklinde açıklanmaktadır (Özarslan, 2006: 141). Yeni Alman Sineması, Nazi sineması anlayışına karşı çıkış olduğu gibi, kapitalizmle beraber gelen tüketim anlayışına da karşı çıkış olarak kendini göstermektedir (Kaes, 2003: 695). Özetle, Yeni Alman Sinemasının ortaya çıkışıyla Hitler’in yarattığı Almanya imajını yıkmayı amaçlayan politik filmler yapılmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Doğu Avrupa sinemasına bakıldığında ise Doğu Avrupa sinemasının tamamen Sovyet sinemasının etkisine girdiği söylenebilir. Bu dönemde filmler, Batı Avrupa sinemasının değerlerine karşı çıkmaktadır. Bu durum, 1989 yılına kadar sürmekte ve bu dönemden sonra ise Doğu Avrupa sineması farklı bir yola girmektedir (Özarslan, 2006: 143). Politik film üreten ülkelere bir diğeri de Yunanistan’dır. Yunanistan, İkinci Dünya Savaşı’nın öncesinde ve sonrasında politik hareketlere maruz kalmaktadır. Böylelikle, 1965 yılında sol görüşlü iktidarla birlikte politik filmler çokça görülmekte ve Yeni Yunan Sineması altında filmler yapılmaktadır. 1970’lerde Theodoros Angelopoulos, Kostas Ferris ve Pantelis

Voulgaris gibi yönetmenler Yeni Yunan Sineması içinde filmler yapmaktadırlar (Güven, 2003: 74).

Avrupa ülkeleri dışında da politik filmler üretilmektedir. Avrupa ülkeleri ve Kuzey Amerika kıtasından ABD ve Kanada hariç geri kalan ülkelerin sinemalarına Üçüncü Dünya sineması denmektedir. Üçüncü Dünya sineması; coğrafi bir adlandırma olmakla beraber Afrika, Asya, Orta Doğu ve Latin Amerika ülkelerini kapsamaktadır. Bu coğrafyalarda sömürgecilğe, küreselleşmeye ve neo-liberalizme karşı çıkan muhalif bir politik sinema anlayışı bulunmaktadır (Özarslan: 2006: 144-145). Yeni Hindistan sineması Asya sinemasında ve İran Yeni Dalgası Ortadoğu sinemasında politik sinema anlayışıyla dikkat çekmektedir. Son olarak, Türk sinemasında da politik sinema anlayışıyla filmler yapılmaktadır (Özarslan: 2006: 145-181).

Bu noktada, ABD sinemasının yani Hollywood sinemasının politik sinemayla olan tarihsel ilişkisinden bahsedilmelidir. Hollywood sinemasının politik sinemayla genel ilişkisi, her film politiktir üzerinden değerlendirilecekse politik öğeler bulundurmaktadır. Fakat Hollywood sineması politik olanı politik şekilde anlatması üzerinden değerlendirilecekse politik yapıya sahip değildir. Ayrıca, Hollywood sinemasındaki politik sinema filmlerine bir bütün olarak bakıldığında da politik bir yapı sergilemediği görülmektedir. Hatta geçmişte muhafazakâr yapının etkisi altında bile kalmaktadır. Hollywood sineması, bir bütün olarak değil de dönemler şeklinde ele alınacak olursa farklı ideolojik ve politik yapılar görülebilmektedir. Örneğin, 1940'lı yılların sonundan başlayarak 1960'lı yılların başına kadar birçok tarzda film yapılmaktadır. Döneme hâkim olan düşünce ise muhafazakâr bir düşüncedir. Ayrıca, bu dönemde egemen sinemaya karşı birey ve toplumu yansıtan yapıtlar da görülmektedir (Ryan ve Kellner, 1997: 19-20). Bunlardan hareketle, Hollywood sineması politik olarak 1960'lara kadar pek varlık gösteremeyen bir sinemadır.

1960'lı yılların başından ortalarına kadar ise Hollywood sinemasında farklı bir değişimin kendini hissettirdiği görülmektedir. Sol düşünce artık sinemanın içinde yer almaya başlamaktadır. Hollywood sineması için 1967 yılı adeta bir dönüm noktasıdır. Bu tarihten sonra artık sol düşünce ekseninde politik filmler çekilmeye

başlanmaktadır. Bu politik filmlerle birlikte, Hollywood sineması 1967 yılından 1980'lerin sonuna kadar farklı bir havaya girmektedir. Bu dönemde çekilen popüler filmlerin birey ve topluma eleştirel yaklaştığı ve bu filmlerin birçoğunun sol-liberal düşünceyle yapıldığı görülmektedir (Ryan ve Kellner, 1997: 19-23). Böylelikle, Hollywood sinemasında politik filmlerin kendine alan yarattığı kabul edilebilir.

Hollywood sineması politik bir yapıya sahiptir, ancak yapılan bütün gerçekçi yapıtlar temelde politik değildir (Ryan ve Kellner, 1997: 18). Çünkü Hollywood sineması politika ve ekonomi birlikteliğinden doğan ani etki sonucunda kapitalist düşüncelerden vaz geçmeden gerçekliği kapitalist düşünce temelli tekrar inşa etmektedir (Yetişkin, 2010: 104). Bu düşünce, tartışmaya açık bir konudur. Michael Ryan ve Douglas Kellner'in Hollywood sineması hakkındaki bu düşüncelerine karşı, Göksel Göker ve Neslihan Göker (2021: 344) Hollywood sinemasının özünde politik bir sinema olduğunu ancak egemen ideolojinin kontrolünde olduğu için politikayla bağının doğrudan olmadığını söylerler. Göker ve Göker, Hollywood sineması üzerine bunları ifade ederken bu fikrin iz düşümü Zeynep Çetin Erus'ta da görülebilmektedir. Çetin Erus (2013: 115), Fernando Ezequiel Solanos ve Octavio Getino'nun Hollywood sineması hakkındaki düşüncelerini aktarmaktadır. Solanos ve Getino, Hollywood sinemasına Marksist açıdan bakarak tecimsel ve eğlence sineması gibi görünse de Hollywood sinemasının temelde politik olduğunu ve egemen ideolojinin kontrolünde olduğunu söylemektedirler.

Bu düşüncelerden hareketle, Hollywood sinemasının politik bir yapıya sahip olup olmadığını değerlendiren iki düşüncenin temelinde ufak bir ayrımın olduğu ve bu iki düşünceye göre Hollywood sinemasının politik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu ayrımın kökeninde, Hollywood sinemasının egemen ideolojinin kontrolünde olmasının farklı yorumları vardır. Hollywood sinemasının politik bir yapıya sahip olmadığını söyleyen düşünceye göre, sinema egemen ideolojinin kontrolündeyken politik olamamaktadır. Diğer düşünceye göre, sinemanın egemen ideolojinin kontrolü altında olmasından dolayı, kapitalist düşünceler filmlerde yansıtılmakta ve Hollywood sineması politik bir yapı sergiler hale gelmektedir. Özetle,

her iki düşüncenin kabul edilebilirliği, Hollywood sinemasındaki politik yapıya hangi açıdan bakıldığına göre değişebilmektedir.

1.3. Politik Sinema Ekseninde Gelişen Sinema Akımları

Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımları arasında Dışavurumculuk, Sinema-Göz, Sinema-Gerçek, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, Üçüncü Sinema ve Yeni Sinema bulunmaktadır. Bu akımlar, sinemanın çeşitli politik yanlarını yansıtmaktadır. Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarından birincisi Dışavurumculuktur. Sinemada dışavurumculuk akımı, 1919 yılında Alman Dışavurumculuk akımının etkisiyle Almanya’da ortaya çıkarak 1930 yılına kadar etkinlik göstermektedir. Sinemaya resim, edebiyat ve tiyatrodan geçen Dışavurumculuk, Birinci Dünya Savaşı’nın getirdiği şartlar sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu akımdaki filmlerde gerçeküstü bir dekor, gölgeli bir ışıklandırma ve yapay oyunculuklar görülmektedir. Ayrıca, filmlerde ölüm, öfke, delilik ve akla uygun olmayan olağanüstü olaylar anlatılmaktadır (Biryıldız, 1992: 235). Gerçekliğin farklı bir boyutu olan Dışavurumculuk, içerik ve biçim olarak dönemine göre devrimci bir yapı sergilemektedir.

Dışavurumcu akımın hem başlangıç hem de başyapıt filmi olarak yönetmenliğini Robert Wiene’nin yaptığı *Doktor Caligari’nin Muayenehanesi* (1919) gösterilmektedir (Biryıldız, 1992: 240; Onaran, 1994a: 228-230). Bu film dışında da bu akım ekseninde dünyaca ünlü filmler çekilmektedir. Bu yapımlar arasında; Robert Wiene’nin *Genuine* (1920), Karl Heinz Martin’in *Şafaktan Geceyarısına* (1920), Paul Wegener’in *Golem* (1920) ve Hanns Kobe’nin *Torgus* (1921) filmleri vardır. Ayrıca, Fritz Lang’ın *Kader* (1921) ve *Dr. Mabuse* (1922) filmleriyle Friedrich Wilhelm Murnau’nun *Nosferatu* (1922) filmi bulunmaktadır. Bu filmlere ek olarak, Arthur Robison’un *Gölgeler* (1923) filmiyle Paul Leni ve Leo Birinsky’nin birlikte yönettiği *Mumyalar Müzesi* (1924)’si vardır (Onaran, 1994a: 228-229).

Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarından ikincisi Sinema-Göz (**Kino-Pravda**)’dır. Sinema-Göz akımının temellerini atan Vertov’dur (Yalçın, 2022:

40). Vertov, Sinema-Gözü 1921 yılında eşi Elizaveta Svilov, kardeşleri Mikhail Abelovich Kaufman ve Boris Kaufman'la beraber kurmaktadır (Teksoy, 2009: 136; Onaran, 1994a: 215). Sinema-Göz akımının ilkelerinden ise 1922 yılında *Kinofot* dergisinde yer alan Sinema Gözler (**Kinoki**) bildirisinde bahsedilmektedir. Bildiride, dünyadaki her ülkenin işçi sınıfı birliğe çağrılmakta ve var olan en güzel gerçeklik olarak sinemasal gerçekliğe ulaşma öne plana çıkarılmaktadır (Teksoy, 2009: 136). Böylelikle, Sinema-Göz akımında sinemanın gerçekliği yansıtması amaç haline gelmektedir.

Sinema-Göz, Ekim devriminin atmosferinden çokça faydalanan bir akımdır (Onaran 1994a: 216). Sinema-Göz, devrimci bir atmosferde ortaya çıkarken Sovyet Rusya'nın komünist ideolojisinden de etkilenmektedir. Hatta Sovyet Rusya'nın resmi parti gazetesi olan Pravda'nın filmsel karşılığı olarak ortaya çıkmaktadır. Sinema-Göz bu şartlarda meydana gelirken Vertov da Sinema-Göz sayesinde dikkatleri üzerine çekmektedir (Armes, 2011: 43). Vertov, Sinema-Göz ile tanınırken diğer yandan çektiği filmlere uyguladığı kurgusal tekniklerle de öne çıkmaktadır. Vertov, yaşadığı dönemde Sovyet Rusya ve Avrupa'da en önemli kurguculardan biri olarak görülmektedir (Akbulut, 2012: 28). Bunlardan hareketle, Vertov'un çağının önemli sinemacıları arasında yer aldığı söylenebilir.

Sinema-Göz akımı, sinemayı sinemadan olmayan öğelerden ayırma ve yaşamı gerçekliğiyle olduğu gibi gösterme amacındadır (Özön, 1981: 271). Bu yüzden, Sinema-Göz için haber filmleri çok önemlidir. Haber filmlerinde Sinema-Gözün temel hareket noktası gerçekliktir. Haber filmlerinde gerçekliğe müdahale edilmemekte ve olduğu gibi gösterilmektedir (Armes, 2011: 42; Gider Işıkman, 2015: 137). Ayrıca, haber filmlerinde gerçeklik salt bir şekilde bozulmadan gösterilmektedir. Gerçekliğin salt bir şekilde bozulmadan gösterilmesi ise habersiz bir şekilde çekime almakla sağlanmaktadır. Sinema-Gözün tek amacı, hayatı habersiz şekilde filme almak değildir. İnsanları olduğu gibi doğal, rol yapmadıkları ve başka biri olmaya çalışmadıkları bir anda habersiz çekmek bu akımın amacıdır. Ayrıca, her şeyi açığa çıkarmak, doğal oyuncularını oynatmak ve gerçeklik Sinema-Göz için önemlidir

(Vertov, 2007: 48). Özetle, Sinema-Göz akımında salt gerçek olmayan hiçbir şey filme alınmamaktadır.

Sinema-Göz akımıyla Vertov, sinemada işçilerin egemen dünyasının anlatılmasını istemektedir. Sinema-Göz, Vertov'un bu amacını inşa etmede faydalı olmakta ve daha sonra bu inşa etme biçimi başkaları tarafından yanlış algılanmaktadır. Yanlış algılamamanın sonucunda Sinema-Göz, salt “*röportaj*” veya “*sağ kamera*” olarak değerlendirilmektedir. Doğrusu ise Sinema-Gözün, politik bir sinema anlayışının bizzat kendisi olduğudur (Martin, 1974: 26). Sinema-Göz akımı habercilikten ziyade, bir film yapma uğraşı olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca, Sinema-Göz akımı daha sonra ortaya çıkan belgesel topluluklarını çok fazlasıyla etkilemektedir (Özön, 1981: 271). Bundan hareketle, Sinema-Gözün daha sonraki dönemlere olan etkisiyle politik sinema tarihindeki yerini iyice güçlendirdiği düşünülebilir.

Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarından üçüncüsü Sinema-Gerçek (**Cinema Verite**)'tir. Sinema-Gerçek, Vertov'un Sinema-Gözünden etkilenen ve Fransa'da belgesel film yapımcısı Jean Rouch'un öncülüğünde ortaya çıkan bir akımdır (Teksoy, 2009: 502; Yalın ve Güngör, 2012: 78; Yalçın, 2022: 46). Sinema-Gerçek ekseninde film yapan sinemacılar için ana akım sinemadan uzak konuları tercih etmek ve gündelik konuları işlemek önemlidir (Yalçın, 2022: 48). Sinema-Gerçek akımı, Vertov'un düşüncelerinden çokça etkilenmektedir. Vertov'a göre, sinema gerçeği çok net görebilen bir yapıya sahiptir. Sinemanın daha gerçekçi olabilmesi içinse insanlardan habersiz çekim gereklidir. Ona göre sinema; kostüm, dekor ve oyuncu gibi öğelerden kopartılarak gerçekliği ve yaşamı göstermelidir. Vertov'un bu düşünceleri, Sinema-Gerçek akımını çokça etkilemektedir (Teksoy, 2009: 502). Özetle, Sinema-Gerçek Sinema-Gözün etkisiyle ortaya çıkan ve sinema anlayışı olarak onunla benzerlik gösteren bir politik sinema akımı olarak kabul edilebilir.

Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarından dördüncüsü Yeni Gerçekçiliktir. İkinci Dünya Savaşı'yla beraber gelen yıkım sonrasında Avrupa'da sinema yapmak Hollywood sineması gibi büyük stüdyolarda yapılamaz hale

gelmektedir. Savaşla beraber her şey tahribata uğramaktadır. Bu yüzden, Avrupa’da sinema yapma işi ister istemez stüdyonun dışına çıkma ihtiyacı hissetmektedir. Bu noktada gerçekçilik akımı kendine sinemada kolayca yer bulmakta ve stüdyoların yokluğunda sokaklar artık film mekânları olmaktadır. Ayrıca, haber ve belgesel film yapımı da mühim bir hal almaktadır. Yeni Gerçekçilik, bu şartlarda İtalya’da ortaya çıkarak sinemaya yeni bir soluk kazandırmaktadır. Akımın öncüsüyse İtalyan yönetmen Roberto Rossellini’dir (Armes, 2011: 69). Bütün bunlardan hareketle, Yeni Gerçekçiliğin ortaya çıkmasında İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği yıkım ve şartlar etkili olmaktadır.

Yeni Gerçekçilik akımının ilkeleri, eleştirmen ve yazar Cesare Zavattini tarafından oluşturulmaktadır (Monaco, 2002: 286). Akıma Yeni Gerçekçilik adını veren ise Mario Serandre’dir. Yeni Gerçekçiliğin ilk filmi olarak Rossellini’nin yönetmenliğini yaptığı *Roma Açık Şehir* (1945) kabul edilmektedir (Teksoy, 2009: 327). Rossellini ile başlayan Yeni Gerçekçilik; Vittorio De Sica, Luigi Zampa, Luchino Visconti, Renato Castellani, Pietro Germi, Alberto Lattuada ve Giuseppe De Santis gibi yönetmenlerle devam etmektedir (Teksoy, 2009: 328; Coşkun, 2017: 172). Bu yönetmenlerin ortak amacı, İkinci Dünya Savaşı’nın yıkıntıları altında kalan İtalya’yı göstermektir (Teksoy, 2009: 328).

Yeni Gerçekçi yönetmenlere ait filmlerin hepsinde görsel öğeler benzerdir ve ilk bakışta hemen anlaşılmaktadır. Ayrıca, filmlerdeki karakterler görünüşte fakir ve karamsar görünse de aslında güçlüdür. Bu karakterler görüntülerin sert griliğiyle kırlarda, ıssız kasaba merkezlerinde, kentlerde ve harap olmuş apartmanlarda sefil bir şekilde görülmektedir (Kolker, 2010: 19). Filmlerdeki karakterler, bir nevi İkinci Dünya Savaşı’ndan yeni çıkmış İtalya’daki insanların bire bir kopyası gibi durmaktadır.

Yeni Gerçekçilik akımı, sinema ve politika ilişkisi üzerinden gerçekliğe eleştiri getirmekte ve ona karşı çıkmaktadır. Gerçekçi akımda sinema, dünyayı kavrama konusunda ideolojik bir tavır takınmazken Yeni Gerçekçilik akımında sinema, dünyayı ideolojik bir anlayışla değiştirmek istemektedir. Böylelikle, Yeni Gerçekçilik

akımı sinema ve politikayı sıkıca birbirine bağlamaktadır. Bu sıkı ilişkinin sonucunda Yeni Gerçekçilik akımının bünyesinde politik sinema var olmaktadır (Çelikcan, 1997: 157-158). Gerçekçiliğin yeniden inşası olan Yeni Gerçekçilik, zamanla gerçeği gösterme yönteminde değişikliğe gitmektedir. Bu değişiklik, Yeni Gerçekçilik akımına eleştirel bir boyut kazandırmaktadır. Yeni Gerçekçiliğin yeniden yorumu olarak değerlendirilen bu anlayışta Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi ve Bernardo Bertolucci gibi yönetmenler sinema tarzı olarak Luchino Visconti ile Michelangelo Antonioni'nin politik sinema anlayışından etkilenmektedir (Coşkun, 2017: 191). Böylelikle, yeni kuşak İtalyan yönetmenlerle beraber Yeni Gerçekçiliğe dair farklı bakış açıları görülmeye başlanmaktadır.

Yeni Gerçekçilik akımının İtalya'da çıkmasından sonra, bu akım başka ülkelerin sinemasında da görülmekte ve dikkat çeker hale gelmektedir. Emperyalist ülkelere başkaldırarak yeni bağımsız olan ve sinemayla ilk kez tanışan ülkelere Yeni Gerçekçilik akımı çokça dikkat çekmektedir. Daha sonra Latin Amerika ülkeleri, Hindistan, İspanya, Japonya ve ABD dâhil her ülke Yeni Gerçekçiliği kendi ülkelerine özgü olacak şekilde ortaya koymaktadır (Özön, 1981: 341). Özetle, Yeni Gerçekçilik İtalya'da ortaya çıkan ve oradan bütün ülkelere geçen etkili bir sinema akımıdır.

Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarından beşincisi Yeni Dalgadır. Yeni Dalga akımının adı, Paris'te yayımlanan *L'Express* dergisi tarafından ilk kez 1957 yılında kullanılmaktadır (Teksoy, 2009: 483). 1950'li yıllarda Bazin önderliğinde çıkan *Cahiers du Cinema* dergisinde, sinema üzerine yazılar yazan André Bazin, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Jean-Luc Godard Yeni Dalga akımının temellerini atmaktadırlar. Derginin başında 1958'e yani ölümüne kadar Bazin bulunmaktadır. Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette ve Godard Bazin'in yanında kendilerini geliştirmektedirler. Yeni Gerçekçilik akımından etkilenecek ortaya çıkan bu akım, 1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılan filmlerde kendini göstermektedir. Akım, film olarak ilk meyvesini 1959 yılında vermektedir (Kolker, 2010: 145; Monaco, 2002: 297; Monaco, 2006: 13). Yeni Dalga akımına ait bu ilk meyve, Truffaut'un *400 Darbe* (1959) filmidir. Bu yüzden, Yeni Dalganın film çeken ilk yönetmeni olarak Truffaut kabul edilmektedir (Teksoy, 2009: 486).

Fransa’da başlayan Yeni Dalga, tıpkı Yeni Gerçekçilikte de olduğu gibi Çekoslovakya, Polonya ve Brezilya gibi ülkelerin sinemasında özgün bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Yeni Dalga akımı, dört yıl kadar sürmektedir. Ama başka ülkelerin sinemasına olan etkisiyle ve yol açtığı tartışmalarla her daim sürmekte olan bir akımdır. Yeni Dalga, getirdiği yeniliklerle sinemaya büyük katkı sağlamaktadır. Yeni Dalganın sinemaya katkı olarak bıraktığı en büyük miras ise “*film çekerken sinema üzerine düşünmedir*” (Teksoy, 2009: 485). Böylelikle, Yeni Dalga fiilen olmasa da sinema üzerine yeni bir fikir üretme konusunda hala devam eden bir akım olarak düşünülebilir.

Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarından altıncısı Özgür Sinemadır. Özgür Sinema akımı 1940’lı yıllarda İngiltere’de ortaya çıkmaktadır. Özgür Sinema; Lindsay Anderson, Tony Richardson ve Karel Reisz’in beraber çıkardığı *Sequence* dergisi etrafında oluşmaktadır. Özgür Sinema, belgesel film üzerinde durmaktadır. Özgür Sinema, amaç olarak sadece gerçekliği aktarmak üzerinde durmamaktadır. Gerçekliğin ardı, amaç edinilmekte ve artsal bağlantılar aktarılmaktadır. Özgür Sinema, ekonomik zorluklar sonucunda 1959 yılında eylemsel olarak yok oluş sürecine geçmekte ve Özgür Sinema akımı yönetmenleri daha sonra İngiliz Yeni Dalgasına giden yolu açmaktadır (Gümüş, 2019: 14-15; Gürata, 1997: 177).

Özgür Sinemacılar, filmlerinde ekonomik olarak alt sınıftan insanları merkezine almakta ve sinemaları gerçek hayattan kopmamaktadır. Özgür Sinema, 1960’larda Yeni Dalga akımının etkisiyle değişime uğramaktadır. Sinemalarında değişim olsa da Özgür Sinemacılar, filmlerinde yine aynı konuları anlatmaya devam etmektedir (Coşkun, 2017: 237). Yeni Dalga ile aynı zamanlarda var olan Özgür Sinema, gerçekçiliği öne plana çıkararak filmlerde kurmacanın azaltılması gerektiğini savunmaktadır. Özgür Sinemacılar, 1930’lardan kalma John Grierson’ın belgesel sinema anlayışını benimseyerek geleneksel bir tavır sergilemektedir. Özgür Sinemacılar, bu tutumlarıyla her ne kadar gelenekselci olsalar da film üretiminde geleneksel düşüncelere karşı çıkarak yeni düşünceleri kabul etmektedir (Teksoy, 2009:

505). Bu doğrultuda, Özgür Sinemanın hem gelenekselci hem de yenilikçi olduğu söylenebilir.

Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarından yedincisi Üçüncü Sinemadır. Üçüncü Sinema, 1968 yılında Arjantinli sinemacılar Solanos ve Getino tarafından çekilen *Kızgın Fırınların Saati (La Hora De Los Hornos)* (1968) filmiyle başlamaktadır. Bu filmten sonra ise Solanos ve Getino, 1969 yılında *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* adlı bir manifestoda Üçüncü Sinemaya dair teorik düşüncelerinden bahsetmektedirler. Arjantin’de çıkan ve anti-emperyalist bir akım olan Üçüncü Sinemanın temelinde Yeni Gerçekçilik akımı vardır. Yeni Gerçekçilik akımı, 1960’larda tıpkı Arjantin’de olduğu gibi diğer Latin Amerika ülkelerinde de ortaya çıkan anti-emperyalist sinemaların temelinde bulunmaktadır (Çetin Erus, 2012: 93-95).

Üçüncü Sinema akımı, üçüncü dünya ülkelerindeki sosyal veya toplumsal politik olaylardan etkilenecek meydana gelmektedir. Bu ülkelerde, ana akım sinemasına ve sanat sinemasına başkaldırılarak yeni bir sinema akımı inşa edilmektedir. Bu akım, sadece coğrafi olarak üçüncü dünya ülkeleriyle sınırlı kalmamaktadır. Birinci ve ikinci dünya ülkelerindeki sinemalarda da yer almaktadır (Yalçın, 2022: 69). Bu doğrultuda, Üçüncü Sinema bütün ülke sinemalarında varlık gösterebilen bir akım olarak düşünülebilir.

Bu noktada Üçüncü Sinema ile Üçüncü Dünya sinemasının farklı terimler olduğunu belirtmek gerekir (Wayne, 2017: 18). Coğrafi bir adlandırma olan Üçüncü Dünya sineması kavramı; Fransız demograf, antropolog ve ekonomi tarihçisi Alfred Sauvy tarafından 1950’li yıllarda yeni bir terim olarak literatüre kazandırılmaktadır (Kırel, 2007: 359). Üçüncü Sinema ise Teshome Gabriel’in *Üçüncü Dünya’daki Üçüncü Sinema (Third Cinema in the Third World)* adlı kitabında bahsedildiği üzere coğrafi değil “*kendi sosyalist bakış açısıyla tanımlanan bir sinemadır*” (Gabriel, 1982; akt. Wayne, 2017: 11). Özetle, Üçüncü Dünya sineması coğrafi temelli bir sinemayken Üçüncü Sinema bütün coğrafyalarda var olabilen anti-emperyalist bir sinemadır.

Üçüncü Sinema, ekonomik şartlar konusunda egemen ve ana akım sinema olan Birinci sinemaya göre gelişmiş olmadığı gibi, sanat ve yönetmen sineması olan İkinci sinemaya göre de gelişmiş değildir. Ayrıca, Üçüncü Sinemayı kavramak için diğer iki sinemayla ilişkisinin irdelenmesi gerekmektedir. Çünkü Üçüncü Sinema bu iki sinemaya karşı çıkan bir sinemadır. Üçüncü Sinema filmlerine bakıldığında, bu filmlerin dünyada en merak uyandırıcı ve en çok başkaldıran yapımlar olduğu görülmektedir. Üçüncü Sinema filmleri, politik sinemanın tarihsel sürecinde önemli bir yere sahiptir. Bu filmler, kayda alındıkları dönemin politik süreçlerine bizzat maruz kalmaktadır. Üçüncü Sinema akımı ekseninde çekilen ilk filmlere bakıldığında, 1920'lerdeki Sovyet sinemasının etkisi yerine 1959 yılında gerçekleşen Küba devriminin etkisi görülmektedir (Wayne, 2017: 12-16).

Politik sinema ekseninde gelişen sinema akımlarından sekizincisi Yeni Sinema (**Cinema Nôvo**)'dır. Yeni Sinema akımı, ABD sinemasına karşı olarak 1960'tan sonra Brezilya'da ortaya çıkmaktadır (Özön, 1981: 341; Coşkun, 2017: 274). Yeni Sinema, yeni sömürgecilğe politik bir anlayışla karşı çıkmaktadır. Yeni Sinema akımı, Brezilya'daki askeri cuntanın baskısıyla on yıl sürmekte olup daha sonra Yeni Yeni Sinema (**Nôvo Cinema Nôvo**) adıyla çıkacak olan akıma öncü olmaktadır (Özön, 1981: 341-342). Yeni Sinemaya Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra ve Glauber Rocha gibi yönetmenler öncülük etmektedir. Yeni Sinema akımı, kendinden önce ortaya çıkan iki politik sinema akımının tesiri altındadır. Yeni Sinema, en çok Yeni Gerçekçilik akımından etkilenirken diğer yandan da o zamanlar tüm dünya sinemasını etkisi altına alan Yeni Dalganın "*auteur*" teorisinden etkilenmektedir (Coşkun, 2017: 274-275). Bütün bunların yanında Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalgadan etkilenecek ortaya çıkan Yeni Sinema akımı, anti-empyralist bir sinema olarak görülmektedir.

1.4. Politik Film Yapım Tarzları

Politik film yapım tarzları arasında; ulusal sinema, devrimci sinema, propaganda sineması ve militan-gerilla sineması bulunmaktadır. Politik film yapım tarzlarından birincisi ulusal sinemadır. Ulusal sinema, en basit tabiriyle bir ülkeye ait sinematik ürün olarak tanımlanabilmektedir (Butler, 2011: 132). Bir ülkenin sistematik

ürünü olması için de ulusal sinema o ülkenin bütün değerlerinden yararlanmaktadır. Bu değerler içinde, o ülkenin kendine özgün yapıları bulunmaktadır (Yıldırım, 2018: 15). Ulusal sinema, bir ülkenin özgün yapılarını bulundurmasına rağmen çatışmaları da içinde barındırmaktadır. Ulusal sinema, bu çatışmalar üzerinde “*müzakere alanı*” yaratan ve bununla var olan bir sinemadır (Behçetoğulları, 2002: 64).

Ulusal sinema, birçok boyutsal anlama sahiptir. İlk boyutuyla ulusal sinema Avrupa sinemasında ortaya çıkmaktadır. Bu boyutta, ulusal sinema tecimsel sinemaya karşı olarak doğmaktadır. Ulusal sinema, Avrupa’da Amerikan filmlerinin tecimsel boyutuna karşı çıkmakta ve sanat sinemasına ait kavramlarla var olmaktadır (Behçetoğulları, 2002: 66). Bu boyutuyla ulusal sinema, Avrupa’daki ülkelerin Amerikan sinemasına karşı kendi sinemalarını var etme isteği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Avrupa’da var olan ulusal sinema anlayışı zamanla emperyalist ülkelere karşı “*bağımsızlık mücadelesi*” veren üçüncü dünya ülkelerinin sinemalarına geçmektedir (Behçetoğulları, 2002: 67; Daldal, 2015: 16). Ulusal sinema, ikinci boyutuyla üçüncü dünya ülkelerinde doğan bir sinemadır. Bu ülkeler emperyalist ülkelere karşı “*ulusal bağımsızlık*” savaşı vermekte ve bu savaşın getirdiği ulusal bilinçle ulusal sinema doğmaktadır (Behçetoğulları, 2002: 67). Bu boyutuyla ulusal sinema, sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı çıkan üçüncü dünya ülkelerinin kendi ulusal kimliklerini var etme isteği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Politik film yapım tarzlarından ikincisi devrimci sinemadır. Devrimci sinema, Rusya’daki Bolşevik devrimiyle doğan ve bununla büyük bir güç kazanan sinemadır. Bu yüzden literatürde devrimci sinema adlandırmasının genellikle Sovyet sineması ve Bolşevik sineması gibi adlandırmalarla beraber kullanıldığı görülmektedir (Tunç, 2017). Devrimci sinemanın Sovyet Rusya’da Bolşevik devrimiyle ortaya çıktığı ve onlarla var olduğu düşünülürse adlandırmaların iç içe geçmesi olağan görülmelidir.

Devrimci sinema, Bolşevik devrimiyle doğduğu sıralarda yeni bir sinema anlayışı olarak heyecan yaratmaktadır. O dönem devrimci sinema için “*inanılmaz*,

harika günlerdi; devrimci bir sanatın ilk adımları” denmektedir (Yutkeviç, 1993: 16). Toplumsal bir sinema olan devrimci sinema, Sovyet Rusya’da doğduktan sonra güçlenerek yeni ürünler vermeye devam etmektedir. Bu durum, Sovyet Rusya’yla sınırlı kalmamakta ve dünyanın birçok ülkesine yayılmaktadır (Yıldırım, 2018: 22-23). Böylelikle, dünyanın çeşitli ülkelerinde devrimci sinema tarzıyla dünyaca ünlü filmler yapılmaktadır.

Devrimci sinemanın başlıca örnekleri arasında, Sovyet Rusya’dan Eisenstein’ın *Grev* (1925), *Potemkin Zirhlisi* (1925), *Ekim* (1927), *Korkunç İvan I* (1944) ve *Korkunç İvan II* (1958) filmleri, Pudovkin’in *Ana* (1926) ve *St. Petersburg’un Sonu* (1927) filmleri ile Vertov’un *Kamerahı Adam* (1929) filmi bulunmaktadır. Ayrıca, İtalya’dan Bertolucci’nin *Devrimden Önce* (1964) filmi, Yunanistan’dan Gavras’ın *Z* (1969) filmi ile İngiltere’den Richard Attenborough’un *Gandhi* (1982) filmi ve Ken Loach’ın *Ülke ve Özgürlük* (1995) filmi vardır. Bunlara ek olarak, Polanya’dan Wajda’nın *Danton* (1983) filmi ile ABD’den Elia Kazan’ın *Viva Zapata!* (1952) filmi ve Steve McQuenn’in *Açlık* (2008) filmi vardır (Yıldırım, 2018: 23).

Devrimci sinemanın dünyaca ünlü yönetmenleri, temsilcileri ve filmleri olmakla beraber her koşulda güçlüklerle mücadele eden devrimci sinema grupları da bulunmaktadır. Eski sinema geleneklerinin dışında yeni bir anlayışla film yapan bu gruplar, genç öğrencilerden ve işçilerden meydana gelmektedir. Devrimci sinema grupları arasında, “S.L.O.N., C.R.P., *Medvedkine*” gibi gruplar yer almaktadır (Vautier, 1974: 27).

Politik film yapım tarzlarından üçüncüsü propaganda sinemasıdır. Propaganda sinemasında yönetmen, politik görüşlerini doğrudan izleyiciye göstermekte ve bir sanatsal gaye gütmekten izleyiciye aktarmaktadır (Odabaş, 2013a: 36). Propaganda sineması, bir düşüncenin insanlara empoze edilmesi amacıyla çekilen filmlerdir (Özön, 1981: 236). Bu amaç doğrultusunda, propaganda filmi çeken yönetmenlerin yaptıkları filmlerle insanların zihinlerini şekillendirmek istediği düşünülebilir.

Propaganda sinemasında, propaganda ve sinemanın iş birliğiyle gerçeklikten uzak öykülerin ortak fikirler etrafında insanları bir araya getirdiği ve insanların zihinlerinde kalıcılık sağladığı görülmektedir (Valantin, 2006: 11). Propaganda sineması sanata dolayısıyla da insana uzak bir sinemadır. Bu sinemayla bireyler ve kitleler tutsak tutularak gerçeklerden uzak bırakılmaktadır (Dorsay, 1984: 49). Propaganda sineması, bir nevi bireyler ve kitleler üzerinde kurulan hegemonya sinemasıdır.

Bu noktada propaganda sinemasının iyi anlaşılması adına, propaganda sözcüğünü tanımlamak gerekmektedir. Propaganda en basit tanımıyla “*bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yayma amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca*” demektir (TDK, 2011: 1948). Özetle, propaganda bir düşünce veya ideolojinin insanlara dayatılması ve benimsetilmesidir.

Bu aşamada propaganda sinemasının ortaya çıkışındaki önemli faktörlerden bahsedilmelidir. Bu faktörlerin başını savaş çekmektedir. Eğer, bir yerde savaş varsa orada karşılıklı düşman yaratma faaliyeti ve taraftarları ikna etme çabası bulunmaktadır. Propaganda sineması, İkinci Dünya Savaşı zamanında çokça kullanılmaktadır. Savaş sürecinde devletler, kendilerini halka haklı göstermek için çokça propaganda filmi çekmektedir. Bu alanda en önemli filmleri Nazi Almanyası üretmektedir. Riefenstahl’ın *İradenin Zaferi* (1935) filmi propaganda sinemasının en önemli örneklerinden biri olarak görülmektedir. Bu filmin dışında, Eisenstein’in devrimci sinema tarzındaki *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi propaganda filmlerinin başını çekmektedir (Yıldırım, 2018: 29-30). Bu iki filmde hareketle, propaganda filmlerinde savaşın önemli bir faktör olduğu görülebilmektedir.

Propaganda sineması, devletler bazında Sovyet ve Nazi sinemasında çokça görülmektedir. Her iki ülkenin de propaganda sinemasını belirleyen başlıca faktör savaştır. Propagandanın sinemada kullanılması İkinci Dünya Savaşı’nda çokça görülmesine rağmen, sinemanın propaganda amacıyla kullanılmasının çıkış noktası bu savaş değildir. Sinemanın propaganda amacıyla kullanılması, İkinci Dünya Savaşı’ndan önce Birinci Dünya Savaşı’na kadar gitmektedir. Birinci Dünya

Savaşı'ndan önce de sinemanın, propaganda amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Propaganda filmleri, ilk kez 1898 yılında ABD ve İspanya arasında geçen Küba Savaşı'nda görülmektedir. Bu savaşta ABD'li askerler tarafından çekilen filmler, propaganda amacıyla kullanılmakta ve ABD kendini haklı göstermek istemektedir. Daha sonra, 1899 yılında Güney Afrika ve Büyük Britanya arasında meydana gelen savaşta da sinema propaganda amaçlı kullanılmaktadır (Akyıl, 2017: 129-131). Özetle, propagandanın devletler tarafından sinemada kullanılması neredeyse sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlara kadar gitmekte ve ilk propaganda filmlerinde savaş önemli bir faktör olarak görülmektedir.

Propagandanın sinemada bu kadar çok kullanılmasında savaşın önemli bir faktör olduğu su götürmez bir gerçektir. Peki, izleyici bunun propaganda olduğunun farkında değil midir? İzleyici farkında olsa da filmlerle kendi arasında ilişki kurmakta ve kendini filmlerin kollarına bırakmaktadır (Altay ve Uğur, 2018: 18). Bu durumda, izleyici de propaganda sinemasının çokça kullanılmasında önemli bir faktör olarak görülmektedir.

Politik film yapım tarzlarından dördüncüsü militan-gerilla sinemasıdır. Üçüncü Sinema kapsamında değerlendirilen militan-gerilla sineması, Üçüncü Sinemanın var olmasında önemli bir yer tutmaktadır (Yıldız, 2019: 36). Militan-gerilla sineması, Üçüncü Sinemanın içinde değerlendirilmesine rağmen ikisi aynı şey değildir (Wayne, 2017: 77). Ama militan-gerilla sineması, Üçüncü Sinemanın içinde yer aldığı için bu sinemanın özelliklerini kendinde barındırmaktadır.

Militan-gerilla sineması, Üçüncü Sinemanın kapsamında bulunan bir sinema olduğu kadar başka anlamda da kullanılmaktadır. Bu anlamıyla gerilla film yapımı, az ekipmanla ve düşük bütçeyle çekilen bağımsız bir sinemadır. Gerilla film yapımında bağımsız sinemacılar düşük bütçeli işler yapmaktadır. Gerilla film yapımında her film bu tarzla yapılabilmektedir. Çünkü gerilla film yapımı; bir türe, bütçeye ve yönetmenlik tarzına ait değildir. Bu film yapımında asıl önemli olan kamusal alanlarda uygun izinler alınmadan illegal yollarla çekim yapmaktır (Sönmez, 2017: 63). Özetle,

gerilla film yapımı sinemacıların, bağımsız bir şekilde film çekebilmesi anlamına gelmektedir.

Militan-gerilla sinemasında, kamera bir silah vazifesi görmektedir. Film yapanlar ise bir gerilla misali eylem içinde bulunmaktadır. Çünkü militan-gerilla sineması, tıpkı bir gerilla misali “*sıkı disiplin*” altında mücadele vermek demektir (Solano ve Getino, 2008: 184). Militan-gerilla sineması, kendi doktrinlerini ve politik düşüncelerini yaymak isteyen gruplar tarafından kullanılan politik film yapım tarzıdır. Ayrıca, militan-gerilla sinemasında yönetmenler, gerçek yaşamdan alınan görüntülerle yeniden oluşturulan görüntüleri bir arada kullanmayı tercih etmektedirler (Odabaş, 2013a: 94). Bütün bunlar düşünüldüğünde, militan-gerilla sineması yönetmenlerle ve filmlerle zoru başarmak isteyen politik bir sinema tarzıdır.

1.5. Politik Sinemada Propagandanın Yeri

Sinemada propagandanın ilk kez kullanımı, sinemanın kitleler üzerindeki etkisinin anlaşıldığı zamana kadar gitmektedir. Politik sinemada propagandanın yerini anlamak için ise öncelikle propaganda kavramından bahsedilmelidir. Propaganda sözcüğü köken olarak Latince “*propagare*” sözcüğüne dayanmaktadır (Özsoy, 1998: 6; Atabek, 2003: 5). “*Bahçıvanın taze bir bitkinin filizlerini yeni bitkiler üretmek için toprağa dikmesi anlamına gelen*” bu sözcüğün anlamı düşünüldüğünde, propaganda kavramı belirlenmiş olan fikirleri ortaya çıkarma ve yayma anlamına gelmektedir (Atabek, 2003: 5). O halde, propagandanın temelinde bir fikri veya düşünceyi yaymanın bulunduğu söylenebilir.

Propaganda kavramı, insanlığın birbiriyle iletişime geçtiği ilk andan itibaren var olmakta ve bugün insanların hayatının her yerini ele geçirmektedir. Sistemli olarak bireyleri ve kitleleri yönlendirmek için kullanılan propaganda, özellikle siyasi olarak sistemli ve etkin bir şekilde kullanılmaktadır (Keskin Yılmaz, 2007: 6). Propaganda, kitlelerin yönlendirilebilir olması üzerinde yoğunlaşan bir kavramdır. Bu doğrultuda, propaganda kitleleri ikna etmeyi ve yönlendirmeyi kendisine amaç edinmiş yöntemlerin hepsini kapsamaktadır. Bu amaç doğrultusunda kullanılan kitle iletişim

araçlarının tümüyle birer propaganda aracı olarak görülmektedir (Öztürk ve Altay, 2019: 497).

Propaganda kavramının tanımını yapmak kolay bir iş değildir. Çünkü propaganda kavramı birçok kavramla etkileşim içinde olan bir yapıya sahiptir (Gürgen, 1990: 137). Her ne kadar tanımını yapmak güç olsa da propaganda, geçmişten bugüne uzanan süreçte üzerine çokça tanım yapılan bir kavramdır. Bu durumun sebebi ise propaganda kavramının sosyoloji, iletişim ve siyaset disiplinleri tarafından incelenecek bir saha olarak görülmesidir. Bu kadar çok boyutlu bir yapıya sahip olan propagandanın tanımı üzerinde herkesin fikir birliğine vardığı yer “*etkileşim*” kavramıdır. Herkesçe kabul edilen tanımıyla propaganda bir bireyi ya da topluluğu etkilemek için yapılmaktadır (Keskin Yılmaz, 2007: 7). Burada etkileşim kavramı düşünüldüğünde, propagandanın bireyleri veya kitleleri yönlendirme istencinde olduğu görülebilmektedir.

Propagandada kitlelerin yönlendirilmesi önemli bir konudur. Bu doğrultuda propaganda kitlelerin duygularını, düşüncelerini, tutumlarını, davranışlarını değiştirmeyi ve bunları yönlendirmeyi kendine amaç edinmektedir (Bektaş, 1996: 150; Aksu Can, 2020: 115). Kısacası tanım olarak propaganda, kişilerin ve toplumların belirli görüş ve davranışları içselleştirmesine uğraşmaktadır (Bartlett, 1940; akt. Domenach, 1969: 7).

19. yüzyılın sonlarından İkinci Dünya Savaşı’na kadarki süreçte, propagandanın kitleleri yönlendirmede etkili olduğu görülmektedir. Özellikle, Bolşevik devrimiyle Sovyet Rusya’da komünistlerin iktidara gelmesiyle İtalya ve Almanya’da faşistlerin iktidara gelmesi propagandanın bu yönünün keşfedilmesinde etkili olmaktadır (Yaylagül, 2006: 45-46). Propagandanın kullanımı konusunda özellikle iki devlet ve iki lider öne çıkmaktadır. Sovyet Rusya’da Lenin propagandayı komünizmi halkın benimsemesi için kullanırken Adolf Hitler propagandayı faşizmi Alman halkına benimsetmek için kullanmaktadır (Clark, 2004: 100; Tekerek, 2020: 184). Böylelikle, iki devlet ve iki lider örneğinde görüldüğü üzere kitleler, propaganda vasıtasıyla farklı ideolojilerin yönlendirmesine maruz kalmaktadır.

Bu noktada politik sinemada propagandanın yerinden bahsedilmelidir. Kitleleri etkileme gücü bilenen propagandanın sinemada kullanılması, bu kavram için bir dönüm noktasıdır. Sinemayla birlikte propaganda çok daha büyük kitlelere ulaşmaktadır. Sinema, bir kitle iletişim aracı olarak her zaman iktidarların dikkatini çekmektedir. Bunun sonucu olarak iktidarlar ideolojik propagandalarını yaymak için sinemayı kullanmaktadır (Kıraç, 2008: 59). İktidarlar için sinema zamanla adeta bir doktrin haline gelmektedir. Bu durumun sebebi yani sinemanın propaganda amacıyla kullanılması, sinemanın kitleleri etkileme yönünün keşfedilmesiyle başlamaktadır (Öztürk ve Altay, 2019: 497). Kitleleri etkileyen sinemanın, bu gücü fark edildiğinden beri “*ideolojik ve politik çıkarlar veya amaçlar doğrultusunda*” kullanıldığı görülmektedir (Altay ve Uğur, 2018: 13). Özetle, iktidarların sinemayı amaçlarına ulaşmak için bir basamak gibi kullandığı söylenebilir.

Sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasındaki tek sebebin kitleleri etkilemesinin olduğu düşünülmemelidir. Sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasında, sinemanın gerçeklikle olan yakın ilişkisi önemlidir. Sinema, gerçeklik yönünden inandırıcı olması ve bu yönünün diğer kitle iletişim araçlarına kıyasla baskın olması nedeniyle propaganda amacıyla kullanılmaktadır (Serdar, 2017: 31; Aktaş, 2018: 98). Sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasında bir diğer etkenin sinemanın eğlendirici yanının olmasıyla ilgilidir. Sinema, eğlendirirken propaganda amacıyla kullanılabilmektedir (Akyıl, 2017: 129). Özetle, sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasında kitleleri kolayca etkilemesi, gerçekçi ve eğlendirici olması gibi öğelerin etkili olduğu söylenebilir.

Sinemanın sistematik bir şekilde ideolojik olarak propaganda amacıyla kullanılması, devlet bazında Sovyet Rusya’da 1917 yılında meydana gelen Bolşevik devriminden sonra gerçekleşmektedir. Sinema, Sovyet Rusya’da komünizm düşüncesi ekseninde halkın eğitilmesi yönünde kullanılmaktadır. Sovyet Rusya’dan sonra Almanya, İtalya, İngiltere ve ABD gibi ülkeler de sinemayı devlet tarafından sistematik bir şekilde propaganda amacıyla kullanmaya başlamaktadır (Demir, 2015: 109). Görüldüğü üzere, sinemanın propaganda amacıyla kullanılması ideoloji bazında

Sovyet Rusya'yla başlamakta ve başka ülkelerde bu sürecin devam etmesiyle iyice pekişmektedir.

Propagandanın sinemadaki etkinliği Birinci Dünya Savaşı'yla belirgin hale gelirken 1917 yılından sonra sinemanın ideolojik propaganda yönünün keşfedilmesi hız kazanarak devam etmektedir. Bu doğrultuda, sinemanın ideolojiler tarafından propaganda aracı olarak kullanılması 20. yüzyılın ilk yarısında yoğun yaşanan bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde sinema; komünizm, faşizm, nazizm ve falanjizm gibi birbiriyle rekabet içerisinde olan ideolojiler tarafından kitleleri etkileyip yönlendirmek ve kendilerini meşru hale getirmek için kullanılmaktadır (Çakı v.d., 2019: 150). Böylelikle, ideolojilerin büyük kitleler tarafından benimsenmesi daha büyük ölçekli ve hızlı bir hale gelmektedir.

Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya, İngiltere, Fransa ve ABD gibi devletlerin sinemada propagandayı kullandığı ve sinemada propagandanın gücünü keşfettiği düşünülmektedir. Savaşın son yıllarında 1917 Bolşevik devrimiyle kurulan Sovyet Rusya'da ise sinemada propagandanın gücü daha da belirgin hale gelerek komünizm ve devrimi benimsetmek için filmler çekilmektedir. 1922'de İtalya'da Benito Mussolini iktidara gelmekte ve kendi ideolojisi doğrultusunda İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sinemayı kullanarak faşizm ekseninde propaganda filmleri yaptırmaktadır. 1933'te Almanya'da iktidara gelen Hitler de tıpkı Mussolini gibi Joseph Goebbels önderliğinde İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar kendi ideolojisi ve faşizm ekseninde propaganda filmleri çekirmektedir (İmıl, 2019: 157). Özetle, sinemanın propaganda amacıyla kullanılması sonucunda sinemanın politik yönü belirgin hale gelmekte ve sinema ideolojik olarak propaganda amacıyla Sovyet Rusya'da, faşist İtalya'da ve Nazi Almanya'sında çok etkin bir şekilde kullanılmaktadır (Scognamillo, 2003: 105). Buradan hareketle, devletler ve ideolojilerin sinemayı propaganda amacıyla kullanma konusunda benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Propagandanın sinemada kullanılması farklılıklar göstermektedir. Örneğin, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nda sinemanın propaganda gücünü en çok “totaliter”

devletler kullanırken egemen devletlere karşı “*bağımsızlık*” mücadelesi veren devletler Üçüncü Sinema anlayışından yararlanmaktadır. Sinemanın propaganda amacıyla kullanılmasındaki farklılığa başka bir örnek olarak Hollywood sineması ve Sovyet sineması verilebilir. Buna göre, Sovyet Rusya’yı tehlike olarak gören devletler Hollywood sinemasından yararlanırken Nazi Almanyası Sovyet sinemasından faydalanmaktadır (Akyıl, 2017: 136). Özetle, hangi devlet ya da hangi ideoloji olursa olsun sinemanın propaganda amacıyla kullanıldığı ve devletlerin veya ideolojilerin bunu yaparken birbirine karşı çıktığı görülmektedir.

Politik sinemada propagandanın yerinden bahsederken propaganda sinemasına değinilmelidir. Çalışmada, propaganda sineması daha önce politik film yapım tarzlarında ele alındığı için burada kısaca bahsedilmektedir. Ayrıca, politik sinemada propagandanın yeri değerlendirilirken propagandayı diğer ülke sinemalarına göre ön planda tutan üç önemli ülke sinemasına yani Sovyet, Nazi ve Hollywood sinemasına yer verilmektedir.

Propaganda sineması, özellikle toplumların karmaşa içinde olduğu zamanlarda yani yeni bir ideolojik sürece geçişte yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Bu bağlamda, propaganda sineması Sovyet Rusya’da Josef Stalin, faşist İtalya’da Mussolini ve Nazi Almanyası’nda Hitler tarafından kendi ideolojileri doğrultusunda halklarını yönlendirmek için kullanılmaktadır (İnce, 2009: 49). Devletlerin ideolojileri farklılık gösterdikçe propagandanın amacı da farklılık gösterebilmektedir. Propaganda sineması, devletlerde farklı şekillerde ve amaçlarda yapılabilmektedir. Sovyet sinemasında ve Nazi sinemasında belirleyici konu savaş iken Üçüncü Sinemada belirleyici konu “*sömürge karşıtı hareketler*” olabilmektedir (Akyıl, 2017: 129).

Propaganda sineması, özsel olarak insana uzak bir sinema anlayışını benimseyerek gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Propaganda sinemasında, sanatsal anlayış geri planda kalmaktadır. Bunun sonucunda da bütün ideolojilerin sinemada propaganda aracı olarak kullanılmasının önü açılmaktadır (Dorsay, 1984: 49). Özetle, propaganda sinemasının özsel olarak insandan uzaklaşmasında sinemanın sanatsal bir

uğraş olarak görülmemesi ve ideolojilerin hegemonyası altına girmesi önemli bir etkidir (Gönülşen, 2017: 5).

Propaganda sineması ekseninde çekilen ilk filmlere bakılacak olursa sinemanın propaganda amacıyla kullanılması ilk kez 1898 yılındaki ABD ve İspanya arasındaki savaşta gerçekleşmektedir. ABD askerleri, savaşımaya gittikleri Küba'da birer dakikadan oluşan filmler çekerek yerel halka İspanya'yı kötülemektedir. Bu kısa propaganda filmleriyle İspanya'nın Küba'nın geri kalmasına sebebiyet verdiği gösterilmekte ve ABD kendini Küba halkının gözünde haklı göstermektedir. Bu savaştan sonra, 1899 yılındaki Güney Afrika ve Büyük Britanya arasında meydana gelen savaşta da sinemanın propaganda amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu savaş üzerine çekilen filmlerle Büyük Britanya ordusuna ait kahramanlıklardan bahsedilmekte ve halkın desteğinin alınması hedeflenmektedir. Her iki savaşta çekilen propaganda filmlerinde kahramanlık önemli bir figür olarak ortaya çıkmakta ve savaşın kötü yüzü gösterilmemektedir (Akyıl, 2017: 130-131). Böylelikle, güçlü devletler sinemanın propaganda gücünü ilk kez keşfetmektedir.

1898 ve 1899 yıllarından sonra, propaganda sinemasının ilk başarılı filmleri Birinci Dünya Savaşı sürecinde yapılmaktadır. Savaşa katılan devletler, propaganda filmleriyle düşman devletlere karşı kendilerini haklı göstererek, karşı tarafı itibarsızlaştırma yoluna gitmektedir. Birinci Dünya Savaşı zamanında çekilen propaganda filmlerinin başında ABD yapımı *Özgür Olmak İstiyorsan Sam Amca'yı Destekle (Stake Uncle Sam to Play Your Hand)* (1918) kısa filmi gelmektedir. Bu kısa propaganda filmi, ileride çekilen propaganda filmlerine esin kaynağı olmakta, ABD'nin savaşta düşmanı olan Alman İmparatorluğu hedef alınmakta ve ABD halkının desteğinin alınması amaçlanmaktadır (Çakı v.d., 2019: 150). Birinci Dünya Savaşı'ndan İkinci Dünya Savaşı'na kadarki olan süreçte gelişen propaganda filmleri İkinci Dünya Savaşı'nda daha da önemli bir hale gelmektedir (Demir, 2015: 109).

Bu noktada, propaganda sinemasının öncüsü olan Sovyet sinemasında propagandanın yerinden bahsedilmelidir. Sovyet Rusya, sinemanın güçlü bir propaganda aracı olarak kullanılabileceğini diğer uluslardan önce fark eden bir

devlettir. 1917 Bolşevik devrimiyle kurulan Sovyet Rusya, sinemanın denetimini eline alarak propaganda amacıyla kullanmaktadır. Sinemanın propaganda amacıyla kullanılması için, aynı yılın Aralık ayında Lenin tarafından Leningrad’da bir “*Sinema Komisyonu*” kurulmaktadır. Bu komisyon sayesinde, sinema hükümetin egemenliği altına girmekte ve filmler bir ideoloji doğrultusunda yapılmaya başlanmaktadır (Rotha, 2000: 67-156). Sovyet Rusya’da sinemanın propaganda yönüne devlet yöneticileri bazında dikkat çeken tek kişi Lenin değildir. Sinemanın propaganda aracı olarak kullanılabileceği Lev Troçki ve Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski tarafından da özellikle belirtilmektedir (Ferro, 1995: 55). Görüldüğü üzere, Sovyet Rusya’da devlet ideolojisinin sinemayı çepeçevre sardığı ve devletin amaçları doğrultusunda propaganda filmleri yapıldığı söylenebilir.

Sovyet Rusya’da çekilen propaganda filmleri, komünizm, Lenin ve Stalin eksenli olup üçü de yüceltilmektedir. Sovyet Rusya’da çekilen en önemli propaganda filmlerinin başında Eisenstein’ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi gelmektedir. Ayrıca, bu film profesyonel sinema tekniklerinin ilk kez kullanıldığı propaganda filmlerindendir (Çakı v.d., 2019: 150-151). Filmde, Sovyet Rusya’dan önceki Rus devleti olan Çarlık Rusya’nın halka eziyetinden ve denizciler önderliğindeki devrimden bahsedilmektedir (Öztürk ve Altay, 2019: 504).

Sovyet sinemasında propagandanın yerinden sonra, Nazi sinemasında propagandanın yerinden bahsedilmelidir. Sinemanın propaganda olarak kullanılabileceğini Lenin gibi Hitler de fark etmektedir. Bu doğrultuda, Hitler propaganda filmlerinin halkın zihninde kalıcı olmasına önem vermekte ve halkı etkisi altına almak istemektedir (Altay ve Uğur, 2018: 20). Ona göre, propaganda filmleri nazizm ideolojisinin benimsetilmesi adına bir güç olarak kabul edilmektedir.

Nazi sinemasında propaganda; nazizm ideolojisinin benimsetilmesi, kitlelerin yönlendirilmesi ve toplumdaki savaş stresinin azaltılması gibi çeşitli amaçlara sahip olmaktadır. Ayrıca, Hitler ve nazizm ideolojisinin büyük kitlelere ulaşması amaçlanmaktadır. Nazi sinemasında propaganda kitleleri yönlendirmek, yatıştırmak ve etkilemek için bir araç vazifesi görmektedir (Gönülşen, 2017: 19). Böylelikle, Nazi

Almanya’ında sinema sanatsal yönden zayıf bırakılarak doğallıktan uzak bir yapıya dönüştürülmektedir.

Nazi Almanya’ında propagandanın etkili bir şekilde kullanılabilmesi adına Hitler tarafından “*Aydınlanma ve Propaganda Bakanlığı*” kurulmakta ve yöneticiliğine Goebbels getirilmektedir. Bu bakanlık altında birçok propaganda filmi yapılmakta ve nazizm ideolojisinin halka benimsetilmesi amaç edinilmektedir (Gönülşen, 2017: 16). Goebbels, sinemanın propaganda yönüne o kadar odaklanmaktadır ki kültürel filmleri bile bu amaç doğrultusunda kullanmaktadır. Goebbels, çekilen propaganda filmlerinin bütün halka ulaştırılmasını da önemli görmektedir. Seyyar arabalarla sinemanın gitmediği yerlerde bile propaganda filmleri gösterilmekte ve Goebbels sinemanın yardımıyla Nazi rejimini en ıssız yerlerde yaşayan halkla dahi tanıştırmaya çalışmaktadır (Çakı v.d., 2019: 158). Nazi rejimi doğrultusunda, Franz Seitz’den Hans Bertham’a ve Veit Harlan’dan Leni Riefenstahl’a kadar pek çok yönetmen propaganda filmleri çekmektedir (Gönülşen, 2017: 18).

Goebbels, propaganda filmleri yaptırırken propagandanın doğrudan iletildiği yapımları sınırlı tutmaktadır. Bu doğrultuda, kitleleri içine propagandanın yerleştirildiği “*eğlence, komedi ve aşk filmleri*” ile yönlendirmeyi hedeflediği görülmektedir (Çakı v.d., 2019: 160). Goebbels, bu tarz propaganda filmleri dışında “*savaş ve belgesel*” filmlerini de önemsemekte ve Hitler’in isteği doğrultusunda Riefenstahl’a *İradenin Zaferi* (1935) filmini yaptırmaktadır (Altay ve Uğur, 2018: 21). Özetle, Hitler’in Goebbels üzerinden sinemaya kendi ideolojisi doğrultusunda yön verdiği ve Goebbels’in de bu amaçlar doğrultusunda hareket ettiği görülmektedir.

Nazi sinemasında propagandanın yerinden sonra, Hollywood sinemasında propagandanın yerinden bahsedilmelidir. Hollywood sineması, ortaya çıktığı ilk günden itibaren propaganda aracı olarak farklı politik ve ideolojik amaçlar doğrultusunda kullanılmaktadır. Bu doğrultuda, Hollywood sinemasına ait propaganda filmleriyle kitleler kültürel, askeri ve siyasi etkinliklerle yönlendirilmektedir (Öztürk ve Altay, 2019: 497). Böylelikle, Hollywood sinemasında

farklı ideolojiler doğrultusunda propaganda filmlerinin yapılması bu sinemaya çok boyutluluk getirmekte ve sadece bir ideolojiye yer veren Sovyet sineması ile Nazi sinemasına göre farklılık göstermektedir.

Hollywood sineması; Sovyet sineması ve Nazi sinemasından ideolojik yönden farklı olduğu gibi, propaganda filmleri bakımından da benzerlik göstermemektedir. Hollywood sinemasında propaganda filmlerinin serüveni Sovyet Rusya'dan ve Nazi Almanyası'ndan farklıdır. Nazi Almanyası'nın 1945'te İkinci Dünya Savaşı'nı kaybetmesi ve Sovyet Rusya'nın 1990'ların başında dağılmasıyla bu iki ülkeye ait propaganda filmleri son bulurken Hollywood sinemasında propaganda filmleri hala varlığını sürdürmektedir. Hollywood sinemasının diğer ikisinden başka bir farkı ise propagandayı doğrudan göstermek yerine, filmlerin içine belli olmayacak şekilde yerleştirmesidir (Altay ve Uğur, 2018: 22-23; Öztürk ve Altay, 2019: 505). Bunun sonucunda da sinema yoluyla ABD'nin değerleri bütün dünyaya gösterilmektedir. Bu durum, Western filmlerden süper kahraman filmlerine kadar pek çok filmde görülmektedir. Hatta 11 Eylül 2001 saldırıları bile propaganda malzemesi olmakta ve bu amaç doğrultusunda filmler yapılmaktadır (Altay ve Uğur, 2018: 23). Bütün bunlardan hareketle, Hollywood sinemasına ait propaganda filmlerinin bitmediği ve hala devam ettiği söylenebilir. Bu durum, süreklilik bazında Hollywood sinemasının propaganda filmleri konusunda başarılı olduğunu göstermektedir.

Propaganda filmleri konusunda başarılı olan Hollywood sinemasında propagandanın nasıl yapıldığı önemlidir. Hollywood sinemasında propaganda, dolaylı ve doğrudan olacak şekilde iki türlü yapılmaktadır. Dolaylı olan propaganda filmleri, ticari hedefler doğrultusunda yapılan "*popüler filmler*" iken doğrudan olan propaganda filmleri "*devlet ve ordu gibi unsurlara hizmet eden*" filmlerdir (Gönülşen, 2017: 33). Hollywood sineması, günümüzde hem doğrudan hem de dolaylı olarak filmlerde propagandayı yansıtmaya devam ederek dünyaca ünlü yapımlara imza atmaktadır. Hollywood sinemasındaki en etkili propaganda filmine ise Steven Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak* (1998)'i örnek verilebilmektedir (Keskin Yılmaz, 2007: 72). Bu film, üretim amacına göre hem popüler hem de devlet ve ordu gibi unsurlara hizmet eden bir yapım olarak değerlendirilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK SİNEMA

2.1. 1960’a Kadar Türk Sinemasında Politik Sinemanın Durumu

1960’lı yıllardan önce Türk sinemasında politik filmler pek görülmemektedir. Türk sinemasının başlangıcı 1910’lar olduğuna göre, bu tarihten sonra elli yıl kadar politik film yapılmadığı söylenebilir (Koyuncu, 2017: 201). Ancak Türk sinemasının ilk 50 yılı boyunca politik olarak hiçbir şey yapılmamaktadır demek de tam manasıyla doğru değildir (Tırpan, 2004: 88). Bu açıdan bakıldığında, 1960’lı yıllara kadarki dönem 1960’lı yıllardaki Türk sinemasının zeminini hazırlaması açısından önemlidir. Örneğin, 1960’lı yıllarda politik bir anlayışla ortaya çıkan toplumsal gerçekçiliğin sinemadaki temelleri 1950’yle 1960 yılları arasında atılmaktadır. Bu on yıllık süreçte yeni bir sinema anlayışının melodramlar ve tiyatro oyunları dışında gerçekçi olacak şekilde kendini göstermeye başladığı görülmektedir (Daldal, 2005: 64; İnce, 2009: 53). Özetle, 1950’li yıllar Türk sinemasında gerçekçi filmlerin çekilmeye başladığı dönem olarak düşünülebilir.

Aslı Daldal (2005: 64), 1960’lı yıllarda toplumsal gerçekçiliğin var olması için 1950’li yıllarda ortaya çıkan üç faktörün önemine dikkat çekmektedir. Bu faktörlerden birincisi, Yeşilçam sinemasının ortaya çıkması ve sinema salonlarının sayısının artmasıdır. İkincisi, film üzerine yoğunlaşan bir yönetmen kuşağının doğması ve bunun sonucunda “*kara film*” veya “*köy filmi*” gibi yeni film arayışlarının ortaya çıkmasıdır. Üçüncüsü, sinemaya dair eleştirilerin önemli dergilerde yer almaya başlaması ve sinema üzerine yayıncılığın artmasıdır. Daldal, bu üç faktörle Türk sinemasında yeni hareketlenmelerin meydana geldiğini ve sinemanın değişmeye başladığını ifade etmektedir.

Türk sinemasında 1950’li yıllarda Metin Erksan *Karanlık Dünya* (1952) filmiyle edebiyatta yeni çıkmış olan “köycülük” hareketine destek vermektedir. Bu harekete Lütfi Ömer Akad da *Beyaz Mendil* (1955) filmiyle katılmaktadır (Daldal, 2005: 67). Bu iki yönetmen dışında Nedim Otyam da *Toprak* (1952) filmi çekmektedir. Erksan ve Otyam’ın bu filmleri, Türk sinemasının ilk gerçekçi filmlerinden olup 1960’lı yıllarda ortaya çıkan toplumsal gerçekçiliğin temellerini atmaktadır (Sengul, 2012: 39). Bu iki film köye odaklanmaktadır. Türk sinemasında “köycülük” bir diğer adıyla “köy filmi” hareketi, Türk sinemasında ulusal bir sinema anlayışının ortaya çıkarılmasında ilk uğraş olarak görülmektedir (Daldal, 2005: 68). Buradan hareketle Akad, Erksan ve Otyam Türk sinemasında politik filmlerin yapılmasına öncülük eden yönetmenler olarak görülebilir.

1950’li yıllarda Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi yönetmenler de dikkat çekmektedirler. Bu yönetmenlerin 1960’lı yıllarda film yapan sinemacılara geliştirilebilecek bir sinema ortamı oluşturduğu söylenmektedir. Ayrıca, bu dönemde gerçekçilik kapsamında Memduh Ün’ün *Üç Arkadaş* (1958) filmi gibi yapımlar çekilmektedir (Civelek, 2015: 129). Bütün bunlara rağmen, Türk sinemasının başlangıcından 1960’lı yıllara kadarki süreçte politik film yapımının pek gerçekleşmediği söylenebilir. Hatta bu yıllara kadar toplumsal manada eleştirel filmler dahi pek yapılmamaktadır. Gerçek manada politik bir filmin çekildiğini görmek için ise 1960’ları beklemek gerekmektedir (Tırpan, 2004: 96).

2.2. 1960-1980 Yılları Arasında Türk Sinemasında Politik Sinemanın Durumu

Türk sinemasında politik sinemanın durumu anlatılırken 1960 ve 1980 yılları arasındaki dönemi bir arada anlatmak daha makul durmaktadır. Çünkü bu yirmi yıllık süreç askeri darbeye başlamakta ve askeri darbeye bitmektedir. Bu iki askeri darbe arasındaki süreçte Türk toplumu temelden sarsılmakta ve bu da Türk sinemasına yansımaktadır. Türk sinemasında toplumsal değişimler ve arayışlar gerçek manada 1960’larla beraber gerçekleşmeye başlamaktadır (Vardar, 2005: 310). Bu dönemde Türk sinemasında kentleşmeden sanayileşmeye, yabancılaşmadan göçe, gecekondu

kültüründen yoksulluğa ve işçi sorunundan sendikalaşmaya kadar büyük toplumsal değişimler görülmektedir. Ayrıca, bireyle ailenin kent içinde aldığı konum ve kentli orta sınıfın oluşum süreci de sinemada görülen diğer toplumsal değişimlerdir (Kaplan, 2004: 87; Duruel Erkılıç, 2014: 98; Tügen, 2014: 159; Koyuncu, 2017: 197). Bu kadar değişimin olduğu yerde ise siyasi şartlar sinema için politik faaliyet sahası doğurmaktadır (Daldal, 2003: 104; Tügen, 2014: 160). Bunun sonucunda, Türk toplumuna ait politik konular sinemada var olmaya başlamaktadır.

1960'lı yıllarla beraber öğrenci hareketleri, dinci hareketler, radikal sağ ve sol örgütler gibi siyasi ve toplumsal hareketlerin sonucunda Türk toplumunda değişimler meydana gelmektedir (Coşkun, 2009: 16). Bu değişimleri irdeleyen Türk sineması da bu hareketlerden ister istemez etkilenmekte ve sinemada pek çok yeni kavram ortaya çıkmaktadır (Coşkun, 2009: 16; Çelik, 2016: 152). Türk sinemasında bu kavramlar arasında ilk ortaya çıkan toplumsal gerçekçiliktir. Toplumsal gerçekçilik ile başlayan Türk sinemanın yeni yolu daha sonra halk sineması, ulusal sinema, milli sinema, devrimci sinema ve Üçüncü Sinemayla devam etmektedir (Scognamillo, 1988: 9-10; Güçhan, 1992: 84; Kuyucak Esen, 2010: 128).

1960'lı yıllarda askeri darbenin Türk sinemasına doğrudan etki ettiği görülmektedir. Bu askeri darbeyle beraber Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Lütfi Ömer Akad gibi pek çok yönetmen toplumsal gerçekçi filmler çekmektedirler (Çakır Aydın, 1997: 13). Bu yönetmenlere ek olarak, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu da toplumsal gerçekçi filmler yapmaktadırlar (Daldal, 2005: 110). Türk sinemasının 1960'larda ortaya çıkan ilk politik temalarına bakıldığında ise iç göç, hızlı kentleşme sonucunda ortaya çıkan sorunlar, kırsal kesime ait sorunlar, sanayileşme ve işsizlik ön plana çıkmaktadır (İnce, 2009: 56).

1960 askeri darbesinden sonra çıkarılan 1961 Anayasası'yla gelen özgürlük ortamı, 1965'te iktidara gelen Adalet Partisi'yle zamanla ortadan kalkmaktadır. Bunun sonucunda, 1960'lara damga vuran toplumsal gerçekçiliğe balta vurulmakta ve sinemacılar başka kavramlarla Türk sinemasına yeni bir soluk getirmeye çalışmaktadır (Özarslan, 2006: 173). Bu durum, aynı zamanda Türk sinemasındaki politik anlayışın

1960'ların ortasından sonra çok boyutlu bir hal almasına neden olmaktadır. Toplumsal gerçekçiler, 1965'ten sonra iki farklı yol benimsemektedir. İlk yolu savunan yönetmenler, toplumun değerlerine sahip çıkan ulusal sinema ve halk sineması taraftarıyken ikinci yolu savunan yönetmenler ise devrimci sinema ve Üçüncü Sinema taraftarıdır. Daha sonra üçüncü bir yol olarak 1968-1970 yıllarından sonra Türk sinemasında milli sinema var olmaktadır (Uçakan, 1977: 11). Bütün bunlardan hareketle, 1960'lı yıllarda Türk sinemasının politik manada büyük atılımlar gerçekleştirdiği söylenebilir.

1960'lı yıllarda Türk sinemasında başlayan politik hareketler, 1970'lerde de kendini göstermeye devam etmektedir. Türk sinemasında 1970-1980 yılları arasında karşıtlıklarla karmaşanın olduğu ve birçok yönetmenin politik film yaptığı görülmektedir. Ayrıca, bu dönemde sinemaya yeni konular dâhil olsa da eski konulardan vaz geçilmediği ve tekrar ele alındığı görülmektedir (Yıldırım Önk, 2011: 3867). Ayrıca, 1970'li yıllarda Refiğ'in başını çektiği ulusal sinema tarzında filmler yapılmaya devam edilmektedir. Devrimci sinema ve Üçüncü Sinema, Yılmaz Güney tarafından 1970'te *Umut* (1970) filmiyle ilk meyvesini verirken aynı yıl milli sinema Yücel Çakmaklı tarafından *Birleşen Yollar* (1970) filmiyle ilk meyvesini vermektedir. 1970'lerde Güney'in ve Çakmaklı'nın açtığı bu yolun, daha sonraki dönemlerde çekilen politik filmlere yön verdiği görülmektedir (Lüleci, 2020: 506-507). Türk sinemasında kavramsal tartışmalar sürerken ideolojik olarak sağ-sol tartışmaları da kendini göstermektedir. Sol kanatta Devrimci Sinemacılar ve Üçüncü Sinemacılar bulunmaktayken sağ kanatta Ulusal Sinemacılar ve Milli Sinemacılar yer almaktadır (Çebi, 2006: 76).

1960-1980 arası dönem genel olarak değerlendirildiğinde, Türk politik sinemasının 1960-1980 yılları arasında çokça değişimler, yenilikler ve tartışmalar barındırdığı görülmektedir. 1960-1980 arasında Türk politik sinemasında bunlar yaşanırken toplumsal gerçekçilik, halk sineması, ulusal sinema, milli sinema, devrimci sinema ve Üçüncü Sinema gibi kavramlar da ön plana çıkmaktadır.

2.2.1. Toplumsal Gerçekçilik

1960 askeri darbesiyle beraber Türkiye’de siyasi ve toplumsal manada pek çok değişim meydana gelmekte ve bu durum sinemayı çokça etkilemektedir. Toplumsal gerçekçilik, bu değişimlerin içinde doğmakta ve toplumun farklı kesimlerinin birbiriyle olan ilişkisini anlatmaya çalışmaktadır (Refiğ, 1971: 24). 1960 askeri darbesiyle ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik, Türk sinemasında ilk düşünsel hareket olarak ortaya çıkmakta ve Türk sinemasına Marksist bir yapı getirmektedir (Uçakan, 1977: 11-23). Böylelikle, devrimci özelliğe sahip karakterler ilk kez toplumsal gerçekçiliğin altında Türk sinemasına girmektedir (Oylum, 2012: 120). Bu doğrultuda, toplumsal gerçekçilikle beraber Türk sinemasında ilk kez doğrudan politik filmler yapılmaya başlanmaktadır. Toplumsal gerçekçilikle beraber sinema sanatının sadece eğlence aracı olmadığı ve hayata ait olan gerçek meselelerin de filme alınabildiği görülmektedir (Sim, 2020: 159-160).

1960’lı yıllarla beraber Türkiye endüstriyel olarak gelişme göstermekte ve buna bağlı olarak şehirlerde işçi sınıfı önem kazanmaya başlamaktadır. İşçi sınıfının 1961 Anayasası ile yeni haklar elde ettiği ve bu haklarını aradığı bir süreç yaşanmaktadır. Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik işte böyle bir ortamda doğmakta ve güçlenerek filmlere yön vermektedir (Kasım ve Atayeter, 2012: 24). Toplumsal gerçekçilik, Türk sinemasında bu şartlarda ortaya çıkarken sinema akımlarından da etkilenmektedir. Toplumsal gerçekçiliğin etkilendiği akımlar ise ABD’deki “*Sosyal Gerçekçilik*” ve İtalya’daki “*Yeni Gerçekçilik*”tir (Menekşe, 2005: 47).

Toplumsal gerçekçiliğin doğuşu gibi sonlanması da önemlidir. Toplumsal gerçekçiliğin 1965’ten sonra önemini yitirmesinin ve yönetmenler tarafından terk edilmesinin iki temel nedeni bulunmaktadır. Nedenlerden birincisi, 1965 genel seçimiyle Adalet Partisi’nin iktidara gelmesi ve baskıcı yönetimidir. İkincisi ise sinemacılar ile eleştirmenler arasındaki çatışmalardır (Uçakan, 1977: 36). Refiğ (1971: 35), toplumsal gerçekçiliğin başlangıcını 1960 askeri darbesi olarak görürken bitişini Adalet Partisi’nin 1965 genel seçimini kazandığı gün olarak görmektedir.

Toplumsal gerçekçi filmlere bakıldığında, kapitalizmle beraber değişen Türk toplumuna yer verildiği ve sınıfsal ayırmadan doğan çatışmalara değinildiği görülmektedir. Bu filmlerde işsizlikten çarpık kentleşmeye, ekonomik ve sosyal değişimin sonuçlarından köy sorunlara kadar pek çok konunun sinemaya taşındığı görülmektedir (Başgüney, 2009: 59). Ayrıca, toplumsal gerçekçi ekseninde yapılan filmlerde iç göç, göç sonucu aile yapısında meydana gelen değişimler ve işçi ile işveren arasındaki ilişkiler ele alınmaktadır (Çebi, 2006: 65-66; Tügen, 2014: 162). Toplumsal gerçekçi filmler, daha çok kent filmi niteliği taşımaktadır. Kent filmleri ise askeri darbeye beraber değişen toplumsal hayatın, kentlerdeki insanların hayatına yansımaya odaklanmaktadır. Geriye kalan çok az sayıdaki film “*köy gerçekçiliği*” ekseninde çekilmekte olup köy romanlarından esinlenilmekte ve anlatı olarak folklorik bir dil benimsenmektedir (Daldal, 2005: 94-95). Buradan hareketle, Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğin daha çok kentteki insanların sorunlarına odaklandığı söylenebilir.

Toplumsal gerçekçi filmler çeken yönetmenlere bakılacak olursa 1960’lı yıllarda toplumsal gerçekçiliğin inişli çıkışlı serüvenine rağmen bu dönemde Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler toplumsal gerçekçilik adına önemli filmler çekmektedirler (Kaplan, 2004: 80; Diken Yücel, 2021: 123). Bu dört yönetmene ek olarak, bu dönemde Lütfi Ömer Akad, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Nevzat Pesen ve Feyzi Tuna gibi yönetmenler de toplumsal gerçekçi filmler yapmaktadırlar (Diken Yücel, 2021: 123-124).

1960-1965 yılları arasında toplumsal gerçekçilik kapsamında yapılan filmlere bakılacak olursa bu filmlerin çeşitli amaçlarla yapıldığı görülmektedir. Bu filmler arasında, sosyalizme tam manasıyla yer veren sosyalizm tabanlı filmler bulunmaktadır. Bu filmler, emekçi sınıfla kapitalistler arasındaki çatışmayı gösterdiği gibi, halkla yöneticiler arasındaki çatışmayı da göstermektedir. Bu filmler arasında, Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) vardır. Ayrıca, Halit Refiğ’in çektiği *Şehirdeki Yabancı* (1963),

Gurbet Kuşları (1964) ve *Haremde Dört Kadın* (1965) bulunmaktadır.¹ Bu filmlere ek olarak, Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1965) filmi ile Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmi yer almaktadır (Uçakan, 1977: 28). Bu filmlerden *Gecelerin Ötesi* (1960) ise Türk sinemasında ilk toplumsal gerçekçi film olarak kabul edilmektedir (Sim, 2020: 14).

Toplumsal gerçekçi filmlerin içerisinde sosyalizm eksenli ve ideolojik olmayan filmler de bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Metin Erksan'ın *Suçlular Aramızda* (1964) filmi; Halit Refiğ'in *Kırık Hayatlar* (1965) filmi ile Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961) filmi vardır. Ayrıca, Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Toprağın Kanı* (1966) ve *Pembe Kadın* (1966) da bulunmaktadır. Bu filmlere ek olarak, Nevzat Pesen'in *Ahtapotun Kolları* (1964) filmi; Orhan Elmas'ın *Duvarların Ötesi* (1964) filmi; Ferit Ceylan'ın *Hergün Ölmektense* (1964) filmi ile Nuri Ergün'ün *Mor Defter* (1964) filmi yer almaktadır. Bu filmlerin dışında Orhan Aksoy'un çektiği *Vurun Kahpeye* (1964); Feyzi Tuna'nın yönettiği *Yasak Sokaklar* (1965) ile Abdurrahman Palay'ın yönetmenliğini yaptığı *İsyancılar* (1965) da vardır. Nejat Saydam'ın *Buzlar Çözülmeden* (1965) filmi ile Haldun Dormen'in *Bozuk Düzen* (1965) filmi de sosyalizm eksenli ve ideolojik olmayan yapımlara dâhil edilmektedir (Uçakan, 1977: 27). Bu filmler dışında Halit Refiğ'in çektiği *İstanbul'un Kızları* (1964) da toplumsal bir konu ekseninde çekilmektedir (Sim, 2020: 216).

Toplumsal gerçekçi filmler arasında insanın doğasına odaklanarak derinlikli bir bakış açısı geliştirmeye çalışan “romantik gerçekçi” filmler de bulunmaktadır. Bu filmlerin içerisinde, Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı *Yasak Aşk* (1961) ve *Seviştığımız Günler* (1961) ile Memduh Ün'ün yönettiği *Kırık Çanaklar* (1960) vardır. Ayrıca, Attila Tokatlı'nın *Denize İnen Sokak* (1960) filmi; Erdoğan Tokatlı'nın *Son Kuşlar* (1965) filmi ile Tunç Başaran'ın *Murtaza* (1965) filmi bulunmaktadır (Daldal, 2005: 60). Toplumsal gerçekçi filmler arasında kent gerçekçiliğini yansıtan filmler de

¹ *Haremde Dört Kadın* (1965) filmini araştırmacıların kimi toplumsal gerçekçi kimi ulusal sinema örneği olarak görmektedir. Ama filmin yönetmeni Halit Refiğ (1971: 35) bu filmi toplumsal gerçekçi olarak değerlendirmektedir.

bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Lutfi Ömer Akad'ın yönettiği *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) (Daldal, 2005: 60) ile Metin Erksan'ın çektiği *Acı Hayat* (1963) (Daldal, 2005: 60; Sim, 2020: 67) vardır.

Toplumsal gerçekçi filmler arasında köy gerçekçiliğini yansıtan filmler bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Metin Erksan'ın *Mülkiyet Üçlemesi*'nde yer alan *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) bulunmaktadır (Sim, 2020: ix). Ayrıca, Halit Refiğ'in çektiği *Şafak Bekçileri* (1963) ile Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Murad'ın Türküsü* (1964) de yer almaktadır (Daldal, 2005: 60). Son olarak, toplumsal gerçekçi filmlerin içerisinde 1960-1965 yılları arasındaki dönemin “*düşünce ve duyuş*” ortamını yansıtan filmler bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Yarın Bizimdir* (1963) ile Ertem Göreç'in yönettiği *Kızgın Delikanlı* (1964) vardır (Refiğ, 1971: 50).

2.2.2. Halk Sineması ve Ulusal Sinema

1965 genel seçimiyle Adalet Partisi iktidara geldikten sonra 1966-1969 yılları arasında daha önce toplumsal gerçekçi tarzda film yapan yönetmenler, Halit Refiğ öncülüğünde Türkiye'nin politik şartlarına göre hareket ederek halk sineması ve ulusal sinema kavramlarını öne sürmektedirler (Çebi, 2006: 75; Tügen, 2014: 163). Refiğ, 1965 yılında ilk kez halk sineması kavramını öne sürmekte ve daha sonra 1967-1968 yıllarında ise bu kavramı yetersiz görerek ulusal sinema kavramını geliştirmektedir (Türk, 2001: 226; Civelek, 2015: 134). Buradan hareketle, Refiğ'in 1960'lı yıllarda hem film çekerek hem de teorisyenlik yaparak Türk sinemasının politik yanının geliştirilmesine yardımcı olduğu anlaşılmaktadır.

Bu noktada ilk olarak, ulusal sinemaya göre daha önce ortaya çıkan halk sinemasından bahsedilmelidir. 1960'larda Türk sineması ne kapitalist girişimlerle ne de devlet girişimiyle kurulan bir sinema değildir. Türk sineması, Türk toplumunun film izleme alışkanlığından doğan ve sermaye yerine emeğe dayalı olan bir sinemadır. Bundan dolayı, Türk sineması bir halk sinemasıdır. Halk sineması, ekonomik olarak hem özel hem kamu desteğine başvurmamakla “*anonim*” bir görüş sergilemektedir

(Refiğ, 1971: 87-91). Ayrıca, Türk sinemasının faydasına dair işleri halk, filmleri izleyerek yapmakta ve halk var oldukça Türk sineması var olmaktadır. Bu faydalı davranışlarla Türk sinemasını halk yaşattığı için bir halk sinemasıdır (Erksan, 1989: 144). Özetle, halk sineması halk için halkla var olan bir sinemadır.

Halk sineması, iki temel üzerine inşa edilen bir sinemadır. Birinci temel, Refiğ'in de söylediği gibi Türk sinemasında filmlerin bizzat halkın parasıyla yapıldığıdır. İkinci temel ise tekrar Refiğ'in ifade ettiği gibi Türk toplumunun sanattan beklentisine uygun filmler yapılmasıdır (Coşkun, 2009: 50-52). Halk sineması, bu bakış açılarıyla bir müddet var olduktan sonra sekteye uğramakta ve başarısızlık göstermektedir. Bu durumun suçlusu da Refiğ'e göre (1971: 91), "*prodüktörler*" ve "*rejisörler*" değildir. Ona göre, suç halkta ve sinemadaki yıldız oyuncularındadır. Böylelikle, halk sineması sinemacıların isteklerini karşılamayarak çok hızlı bir şekilde ortadan kaybolmaktadır.

Halk sinemasının yetersiz olduğunu düşünen yönetmenler, tekrar Refiğ önderliğinde bu kavramdan vaz geçmektedirler. Bu yetersizliğin farkında olan Refiğ, Erksan ve Sağıroğlu gibi yönetmenler halk sineması kavramından vazgeçerek etkilendikleri ATÜT kavramından hareketle ulusal tarzda sinema yapmanın elverişliliğini tartışabilecekleri ulusal sinema anlayışını öne sürmektedirler (Daldal: 2005: 121). Halk sinemasının yerine ulusal sinemayı geliştiren Refiğ, kavramın teorik altyapısını Karl Marx ile Friedrich Engels'e ait olan ve Sencer Divitçioğlu, Selahattin Hilav ile Kemal Tahir tarafından savunulan ATÜT düşüncesinin üzerine inşa etmektedir (Dorsay, 1989: 63; Coşkun, 2009: 50).

Ulusal sinemanın ortaya çıkması belli şartlar altında gerçekleşmektedir. Ulusal sinema, halk sinemasına ve Batı sinemasına duyulan hayranlığa karşı bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır (Refiğ, 1971: 92). Bu doğrultuda, ulusal sinemacılar biçim ve içerik olarak Türklere özgü olan ve Türklerin kendi kültüründen doğan bir sinema yaratılması gerektiğini savunmaktadır (Kuyucak Esen, 2000: 166; Kırac, 2008: 65; Çilingir, 2017: 232). Bu düşünce ekseninde ulusal sinema, Türk sinemasının Batı sinemasının özellikleriyle kıyaslanamayacağını, halkçı olduğunu ve kendine has

özelliklere sahip olduğunu ileri sürmektedir (Dorsay, 1989: 63). Özetle, ulusal sinema her şeyiyle Türklere ait bir sinemanın var olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Bir diğer deyişle, ulusal sinema anlayışıyla film yapan yönetmenler milliliğe dikkat etmektedir (Daldal, 2005: 123). Millilikle kastedilen kesinlikle milliyetçilik değildir. Bunu bizzat Refiğ'in kendisi ifade etmektedir. Refiğ, ulusal sinemayla amaçlananın ideolojik bir milliyetçilik olmadığını ve Türkiye'nin batılı ülkelerden farklı yanlarının anlaşılabilir kadar sinemada anlatılması gerektiğini söylemektedir (Türk, 2001: 247). Refiğ'in ulusal sinemanın sınırlarını çizerken milliyetçilikle olan ilişkisini bu şekilde belirtmesi, ulusal sinemanın milli sinemayla olan ilişkisinin anlaşılması bazında önemlidir.

Türk sinemasında ulusal sinema kavramının milli sinema olup olmadığı önemli bir konudur (Özarslan, 2006: 173). Bu noktada ulusal sinemadan bahsedilirken milli sinemayla arasındaki ilişkiye de değinilmelidir. 1961 Anayasası İslam sineması yapmak isteyenleri etkilemektedir. Yasalar, bu kavramın kullanılmasına karşıdır. Bu durumda İslam sineması yapmak isteyen yönetmenler milli sinema kavramını öne sürmektedirler. Daha sonraki süreçte ise ulusal sinema sözcüksel olarak eşanlamlısı olan milli sinemayla yakınlaşmaktadır. Bu iki düşünce, beraber toplantılar yapmakta ama toplantılardan ortak bir karar çıkmamaktadır. Bu iki kavram üzerine yapılan tartışmalar sonuç vermese de bu iki düşünce ilişkilerini koparmamaktadır. Bu iki düşünce, Sinematek Derneği'ne ve devrimci sinema anlayışına karşı beraber hareket ederek ortak amaç üzerine birleşmektedir. Bu iki düşüncenin ayrıldığı nokta ise ulusal sinemanın ATÜT ve Marksizm temelli olması milli sinemanın da İslamcı olmasıdır. Özetle, Ulusal Sinemacılar Batılılaşma karşıtıdır. Milli Sinemacılar ise İslam değerlerini savunmakta ve bunun olmasını istemektedir (Özön, 1995: 205-207; Çakır Aydın, 1997: 18). Buradan hareketle, ulusal sinema ve milli sinema bazı ortak amaçlar edinse de birbirinden tamamen farklı iki politik sinema anlayışı olarak görülmektedir.

Ulusal sinemanın milli sinemayla ilişkisine değinildikten sonra, ulusal sinemanın devamlılığı konusunda yaşadığı başarısızlıktan da bahsetmek gereklidir. Devamlılık konusunda ulusal sinema tıpkı halk sineması gibi başarılı olamamaktadır. Bunun sebebi ise Türkiye'nin ekonomik olarak ulusal olamamasındadır. Yani yabancı

sermaye Türk ekonomisinde egemen bir durumdadır. Ayrıca, halk ve devlet tarafından da sinemaya ekonomik olarak yeterince destek verilmemektedir. Böyle bir ortamda ulusal sinema ister istemez sekteye uğramakta ve çok az sayıda film yapılmaktadır (Refiğ, 1971: 92).

Bu noktada ulusal sinema anlayışıyla film çeken yönetmenlerden ve bu anlayışla çekilen filmlerden bahsedilmelidir. Ulusal sinema tartışmalarına dâhil olan ve ondan zamanla kopan yönetmenler arasında; Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Osman F. Seden gibi yönetmenler bulunmaktadır. Ayrıca, ulusal sinema anlayışından kopmayan ve bu düşünceyi ömrü boyunca savunan tek sinemacı olarak Halit Refiğ vardır (Refiğ, 1989: 141).

Ulusal sinema anlayışıyla film çeken yönetmenlerden sonra, bu anlayışla çekilen filmlerden bahsedilmelidir. Bu filmlerden ulusal sinema anlayışının manifestosu olabilecek yapım, Atıf Yılmaz tarafından çekilen *Ah Güzel İstanbul* (1966)'dur. Bu yapım dışında Lütfi Ömer Akad'ın *Anadolu Üçlemesi*'nde yer alan *Hudutların Kanunu* (1966), *Ana* (1967) ve *Kızılırmak-Karakoyun* (1967) filmleri de ulusal bir sinema anlayışı sergilemektedir (Sim, 2020: 127-177). Ayrıca, Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) (Refiğ, 1971: 92; Dorsay, 1989: 63; Sim, 2020: 221), *Fatma Bacı* (1972) ve *Vurun Kahpeye* (1973) (Uçakan, 1977: 53; Sim, 2020: 221) filmleri de ulusal sinema anlayışıyla çekilmektedir. Metin Erksan'ın çektiği *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Mülkiyet Üçlemesi*'nin son filmi *Kuyu* (1968) da ulusal sinema anlayışıyla çekilen diğer filmlerdendir (Refiğ, 1971: 92; Dorsay, 1989: 63).

Bu filmlere ek olarak, Duygu Sağıroğlu'nun *Ben Öldükçe Yaşarım* (1965) ve *Vatan ve Namık Kemal* (1969) filmleri ile Atıf Yılmaz'ın *Kozanoğlu* (1967) ve *Köroğlu* (1968) filmleri de bu anlayışla çekilen diğer yapımlardandır (Coşkun, 2009: 62). Ulusal sinema anlayışıyla çekilen bir diğer film ise Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971)'dür (Çebi, 2006: 75).

Bütün bu filmlerin dışında Lütü Ömer Akad'ın teolojik bakış açısıyla çektiği *Tanrının Bağışı Orman* (1964) adlı belgesel film de bulunmaktadır. Ulusal sinema anlayışıyla film çekildiği gibi, bu anlayış ekseninde dizi de çekilmektedir. Bu anlayış ekseninde Halit Refiğ tarafından TRT için çekilen, sekiz bölümden oluşan ve Kemal Tahir'in aynı adlı romanından uyarlanan *Yorgun Savaşçı* (1979) dizisi vardır. Bunların dışında Halit Refiğ tarafından yönetilen ve onun "vicdan sineması" filmlerinden olan *Kurtar Beni* (1987) ulusal sinema anlayışına ait öğeler barındırırken *Hanım* (1988) ulusal sinema anlayışına referanslar vererek toplumsal eleştiri yapmaktadır (Sim, 2020: 133-245).

2.2.3. Milli Sinema

Türk sinemasında 1960'lı yılların sonu ve 1970'lerin başında yeni bir politik sinema anlayışı olarak ortaya çıkan milli sinema, bir tepki hareketi olarak doğmaktadır. Milli sinema anlayışı, Türkiye'deki modernist ve materyalist olan düşüncelere ideolojik olarak İslami bir yaklaşımla başkaldırmaktadır (Başgüney, 2009: 108). Tepkisel olarak ortaya çıkan milli sinema, Türk toplumunun Orta Asya'dan bugüne uzanan Türk-İslam kültürü içinde kendini ifade etmesini sağlamak ve Batılılaşma ile Türk toplumunun kaybettiği değerleri vurgulamak istemektedir (Onaran, 1994b: 104). Bu doğrultuda, Milli Sinemacılar sinemalarını "İslam" ve "Türklük" üzerine inşa etmektedir. Bu amaçla Müslüman ahlak yapısının ve Türklük bilincinin Türk toplumuna benimsetilmesi ve aşılması hedeflenmektedir (Kuyucak Esen, 2000: 166-167; Coşkun, 2009: 77). Özetle, milli sinema Türk sinemasındaki İslamcı ve Türkçü olmayan düşüncelere karşı olan bir sinema anlayışıdır.

Milli sinema, kavram olarak ilk kez Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılmaktadır (Coşkun, 2009: 77). Milli sinemanın pratikteki ilk örneği de kavramı ilk kez ortaya atan Çakmaklı'nın çektiği *Birleşen Yollar* (1970)'dir (Uçakan, 1977: 137; İnci, 1995: 20; Özgüç, 2005: 189; Başgüney, 2009: 108; Coşkun, 2009: 78; Yaylagül, 2018: 27; Yıldırım, 2018: 21; Lülecı 2020: 507). Milli sinema ekseninde ilk film 1970 yılında yapılmasına rağmen, kavram aslında ilk olarak Çakmaklı tarafından 1964 yılında *Tohum* dergisinde açıklanmaktadır. Çakmaklı (1964: 3), Türk sinemasının

Müslüman Türk halkının manevi değerleriyle yoğrulan ve Anadolu'nun gerçekliğini yansıtan filmlerle milli sinema kimliği kazanacağını ifade etmektedir. Çakmaklı'nın bu ifadeleri Türk sinemasında milli sinemanın habercisi gibidir ve “*Müslüman Türk halkı*” ifadesi de ilk defa burada dile getirilmektedir (Diriklik, 1995: 21). Çakmaklı bir nevi milli sinemanın fikir babası olarak görülebilir.

Bu noktada, milli sinema için önemli olan bir kulüpten bahsetmelidir. MTTB Sinema Kulübü, Salih Diriklik'in önderliğinde 1972'de kurulmaktadır. Kulüp, amaç olarak milli sinemayı tanıtmak ve teorisini oluşturmak istemektedir. Bu doğrultuda, kulübün Türk sinemasına yeni bir soluk getirmek istediği düşünülebilir (İnci, 1996: 25).

MTTB Sinema Kulübü'nden sonra, 1970'li yıllarda milli sinema yaklaşımıyla önemli işler yapan bir sinema grubundan bahsedilmelidir. Mesut Uçakan'ın daha sonra dâhil olduğu bu grupta (Onaran, 1995: 234; Yılmaz, 2018: 56), Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Cengiz Özdemir, Tufan Güner, Faruk Aksoy, Abdurrahman Dilipak, Şemsettin Erdem, Ahmet Ulueren ve Mesut Tümay bulunmaktadır (Uçakan, 1977: 172-173; Onaran, 1995: 234). Kendisine Akın Grup adını veren bu grup, bir yapım şirketi kurarak Yeşilçam sinemasının kalıpları dışında İslamcı bir düşünce ve yaşayış tarzını sinemaya yansıtmayı amaç edinmektedir. Akın Grup, teorilerini pratik olarak sinemada sadece bir kere gösterebilmektedir. Diriklik'in yönetmenliğiyle çektikleri ilk ve tek film *Gençlik Köprüsü* (1977)'dür. Bu film, milli sinemanın “*en cesur*” filmi olarak kabul edilmektedir (Uçakan, 1977: 137-173). Akın Grup, milli sinemaya dair ilkelerini ürün olarak tek filmle gösterdikten sonra dağılmaktadır. *Gençlik Köprüsü* (1977) filminden sonra ise Akın Grup'tan sadece Uçakan sinema filmi çekmeye devam etmektedir (Yenen, 2012: 250).

1970'lerde milli sinema güçlü bir şekilde yoluna devam ederken bu anlayış 1980'li yıllardan sonra sinemacılar arasında tartışılmaya başlanmaktadır. Bu tartışmaların nedeni milli sinema anlayışıyla film yapan yönetmenlerin her filmini bu doğrultuda yapmamaya başlamasıdır. Daha sonra, Çakmaklı'nın değişen sinema çizgisiyle de artık milli sinema düşüşe geçmektedir (Tügen, 2014: 164). Ayrıca, milli

sinema filmleri izleyicinin tatmin olmamasıyla beraber toplumda karşılık bulamamaya başlamaktadır. Bunun sonucunda önceden yapılmaya çalışılan düşünsel çabalar zamanla yok olmaya başlamakta ve düşüş devam etmektedir (Güneş, 2010: 66). Özetle, 1980 sonrası yıllar milli sinemanın 1970'lerdeki gücünün kaybolduğu ve çoklu bir yapı gösterdiği yıllardır.

Milli sinemanın 1980 sonrası değişimin anlaşılması adına, bu anlayışın sacayağından biri olan milliyetçilik kavramının bu dönemde ne durumda olduğuna bakılmalıdır. Milli sinemacılar, 1980 sonrası dönemde artık milliyetçilik kavramını geri plana itmeye başlamaktadır. Bununla beraber milli sinemanın politik yanı gerilemekte ve toplumsal sorunlar yerine bireysel sorunlar ön plana çıkmaktadır. Milli sinemacılar, bu doğrultuda değişim geçirmeye başladıkça sinemalarında politik yaklaşım yerini sanatsal yaklaşıma bırakmaktadır. Bu değişimlerin paralelinde İslamcılarının öncülüğünde milli sinema adlandırmasının da kullanılmamaya başlandığı görülmektedir. Milli sinema adlandırmasının yerine İslami sinema, beyaz sinema ve yeşil sinema gibi adlandırmalar kullanılmaktadır (Bostan, 2019: 84). Milli sinemanın adının değiştirilmesine yönelik bu çabalardan hareketle, milli sinema adına 1980 sonrası dönemin köklü bir değişim getirdiği söylenebilir.

Bu noktada milli sinema anlayışıyla film çeken yönetmenlerden ve bu anlayışla çekilen filmlerden bahsedilmelidir. Milli sinema anlayışıyla film çeken yönetmenler arasında; Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu ve Nurettin Özel gibi sinemacılar bulunmaktadır (Yenen, 2012: 240; Yıldırım, 2018: 21). Milli Sinemacılar Mehmet Kılıç da çektiği *Güneş Ne Zaman Doğacak* (1977) filmiyle dâhil olmaktadır (Diriklik, 1995: 216).

Milli sinema anlayışıyla film çeken yönetmenlerden sonra, bu anlayışla çekilen filmlerden bahsedilmelidir. Milli sinema anlayışıyla çekilen filmler arasında; Yücel Çakmaklı'nın çektiği *Birleşen Yollar* (1970), *Zehra* (1972), *Çile* (1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974), *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1974) ve *Bir Adam Yaratmak* (1977) vardır. Ayrıca, Yücel Çakmaklı *Minyeli Abdullah* (1989), *Sahibini Arayan Madalya* (1989), *Minyeli*

Abdullah 2 (1990), *Bişri Hafî* (1992), *Mümin ile Kâfir* (1992), *Kanayan Yara Bosna* (1994) ve *Son Türbedar* (1996) gibi filmler de çekmektedir (Yılmaz, 2018: 60-65).

Yücel Çakmaklı gibi Salih Diriklik'in de milli sinema anlayışıyla çektiği filmler vardır. Bu filmler arasında; *Gençlik Köprüsü* (1975), *Müslüman'ın 24 Saati* (1991), *Müslüman'ın 365 Günü* (1992) ve *Danimarkalı Gelin* (1993) bulunmaktadır. Milli sinema anlayışıyla film çeken bir diğer yönetmen Mesut Uçakan'dır. Mesut Uçakan'ın çektiği filmler arasında; *Lanet/İlenç* (1977), *Rahmet ve Gazap* (1980), *Öç* (1984), *Sessiz Ölüm* (1985), *Yapayalnız* (1986), *Zeynep Ölmese* (1987) ve *Reis Bey* (1988) yer almaktadır. Ayrıca, Uçakan'ın yönetmenliğini yaptığı *Yalnız Değilsiniz* (1990), *Sonsuza Yürümek* (1991), *Asrı Saadet Akıncıları* (1991), *Sevdaların Ölümü* (1992), *Çöküş* (1992), *İskilipli Atıf Hoca/Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993) ve *Ölümsüz Karanfiller* (1995) bulunmaktadır (Yılmaz, 2018: 61-65). Bu filmlere ek olarak, Uçakan'ın çektiği *Anne ya da Leyla* (2005) (Lüleci, 2014: 35), *Otel İstanbul* (2005) ve *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* (2007) da vardır (Yılmaz, 2018: 92-93).

Milli sinema anlayışıyla film çeken bir diğer yönetmen İsmail Güneş'tir. İsmail Güneş *Gün Doğmadan* (1986), *Ateş Böceği* (1987), *Biz Doğarken Gülmüştük* (1987), *Küçük ve Sonsuz Yürek* (1990), *Çizme* (1991) ve *Silah Pelerinli Adam* (1992) gibi filmler çekmektedir. Ayrıca, *Beşinci Boyut* (1993), *Ahmet Bedevi Hz./Can Perdesi* (1993), *Veysel Karani Hz./ Sonsuzluğun İki Yakası* (1993), *Gülün Bittiği Yer* (1998), *Bıçak Sırtı* (2001) ve *Kimsesiz Zaman Tasvirleri* (2004) de vardır. Bu filmlere ek olarak, *The İmam* (2005), *Sözün Bittiği Yer* (2007), *Bir Medeniyet Rüyası* (2010) ve *Ateşin Düştüğü Yer* (2012) gibi yapımlar da bulunmaktadır (Yılmaz, 2018: 61-93).

Milli sinema anlayışıyla çekilen diğer filmler arasında, Mehmet Tanrısever'in çektiği *Sürgün* (1992) ve *Hür Adam* (2010); Metin Çamurcu'nun yönettiği *Hasret* (1993) ve *Bize Nasıl Kıydınız* (1994) ile Nurettin Özel'in yönetmenliğini yaptığı *Kapıcı Musa* (1993), *Garip Bir Koleksiyoncu* (1994), *Yürek Dede* (1996) ve *Yaşama Hakkı* (1998) bulunmaktadır (Yılmaz, 2018: 63-93).

2.2.4. Üçüncü Sinema ve Devrimci Sinema

Türkiye’de sinema üzerine tartışmaların hararetlendiği zamanlarda politik, devrimci ve militan sinema gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Bu kavramlara ait anlamlar, Üçüncü Sinema kavramıyla benzerlik göstermekte hatta iç içe geçmektedir. Bu karışıklık bariz olarak 1970’li yıllardaki sinema tartışmalarında görülmektedir (Karadoğan, 2018: 199). Üçüncü Sinemaya dair karışıklıklar olsa da bu akım ekseninde çekilen ilk filmlerin toplumsal gerçekçi tarzdaki filmlerin olduğu düşünülmektedir (Sevimli, 2019: 16). Bu düşünceden hareketle, Türk sinemasındaki Üçüncü Sinemanın ilk politik filmlerle başlatılması Türk sinemasında Üçüncü Sinemanın ne kadar geniş bir çerçevede tutulduğunu gözler önüne sermektedir.

Toplumsal gerçekçi filmlere ek olarak devrimci sinema anlayışıyla çekilen filmler de Üçüncü Sinemaya dâhil edilmektedir. Mesela, devrimci sinemanın en önemli yönetmeni olan Yılmaz Güney, Üçüncü Sinemanın Türk sinemasındaki en önemli temsilcisidir (Cıvaş, 2010: 82). Yılmaz Güney’den etkilenen ve Devrimci Sinemacılardan olan Genç/Yeni Sinemacıların da Üçüncü Sinema ekseninde filmler çektiği ifade edilmektedir (Sevimli, 2019: 25). Ayrıca, devrimci sinemanın en önemli gruplarından olan Genç Sinemacıların çektiği filmlerle Üçüncü Sinemayı en iyi yansıtan grup olduğu kabul edilmektedir. Hatta devrimci sinemanın ilk hareket noktası olan Türk Sinematek Derneği etrafında toplanan sinemacılar da Üçüncü Sinemaya dâhil edilmektedir (Kuyucak Esen, 2007: 332-352). Görüldüğü üzere, devrimci sinemanın önemli bir parçası olan Türk Sinematek Derneği, Yılmaz Güney, Genç/Yeni Sinemacılar ve Genç Sinemacılar Üçüncü Sinemanın altında değerlendirilmektedir. Bundan dolayı, Üçüncü Sinemayla devrimci sinemayı birlikte değerlendirmek yerinde bir davranış olacaktır. Bu noktadan sonra Üçüncü Sinema akımı devrimci sinema ekseninde anlatılmaktadır.

Devrimci Sinemacılar Türkiye’nin geri kalmışlığını anlatmayı, bu durumun nedenlerini sorgulamayı ve bu durumdan nasıl kurtulmak gerektiğini filmlerde anlatmayı amaç edinmektedir (Kuyucak Esen, 2000: 167). Bu sinema anlayışı ekseninde, sınıf temelli bir bakış açısıyla toplumda ezilen, yoksul olan ve geri kalmış olan sınıfın durumu ileri bir sinema diliyle anlatılmak istenmektedir (Kuyucak Esen, 2010: 74; Dikbıyık, 2012: 84).

Bu noktada 1970’li yıllara damga vuran devrimci sinema çerçevesinde Türk Sinematek Derneği, Yılmaz Güney ve Genç/Yeni Sinemacılar kısaca anlatılmalıdır. Ayrıca, Genç Sinemacılara ve bu sinema anlayışı ekseninde çekilen filmlere de değinilmelidir. İlk olarak Türk Sinematek Derneği’nden yani Sinematek’ten bahsedilmelidir. Sinematek, politik film serüveninin Türk sinemasındaki önemli bir parçası olarak görülmektedir. Dernek olarak 1965 yılında kurulan Sinematek, devrimci sinemanın Türkiye’deki ilk hareket noktalarından biridir (Kaymal, 2020: 388). Sinematek, Eczacıbaşı’nın finansal desteği ve Onat Kutlar’ın önderliğiyle kurulmakta (Teksoy, 2007: 52; Yaylagül, 2018: 85) ve 1980 askeri darbesiyle son bulmaktadır (Alıcı, 2016: 192).

Sinematek, ilk çıktığında Türk sinemasının zayıf ve sorunlu olduğunu dile getirmektedir. Sinematek’e göre, Türk sineması geri kalmış ve az gelişmiş bir sinemadır (Başgüney, 2009: 87; Yaylagül, 2018: 88). Sinematek, Türk sinemasının bu mevcut şartlardan kurtarılması gerektiğini savunmaktadır. Onlara göre, izleyici için kötü ve başarısız filmler yapan Yeşilçam sinemasının dışında yeni bir sinema üretimi yapılmalıdır (Yaylagül, 2018: 89). Bu açıdan değerlendirildiğinde, Sinematek’in sinema anlayışı olarak ilerici, Yeşilçam karşıtı ve kapitalizme karşı bir sinemanın Türk sinemasındaki ilk savunucusu olduğu düşünülebilir (Çakır Aydın, 1997: 19). Türk sinemasına bir eleştiri getiren Sinematek için Batı’nın sineması önemlidir. Bu doğrultuda Avrupa sineması örnek alınarak dernek tarafından bu filmlerin gösterimi yapılmaktadır (Sim, 2020: 219). Özetle, Sinematek Türk sinemasının politik yanının gelişmesinde öncü bir kuruluştur.

Sinematek’ten sonra, devrimci sinemanın en önemli yönetmeni olan Yılmaz Güney’in sinema anlayışından, bu anlayışla çektiği filmlerden ve Genç/Yeni Sinemacılara olan etkisinden bahsedilmelidir. Güney, Türk politik sineması için bir dönüm noktası gibidir. Güney, halkın en gerçek haline odaklanarak toplumsal olan meseleleri sinemaya aktarmak istemektedir (Oylum, 2012: 121). Güney için sinema ciddi bir uğraştır. Ona göre, sinema eğlendirmek için kullanılamayacağı gibi belli işlevlere sahip bir amaç taşımaktadır (İnce, 2009: 81). Güney, çektiği ilk filmde son filme kadar bu amaç doğrultusunda hareket etmektedir. Kariyerinin başından itibaren

hep ezilenlerin yanında olan Güney, filmlerinde genellikle erk sahiplerinin baskılarına maruz kalarak ezilen insanları ve bu insanların isyanlarıyla mücadelelerini anlatmaktadır (Özarslan, 2006: 175). Filmlerinde bu tarz konulara yer veren Güney devrimci sinemanın en önemli yönetmeni olmakta ve kendinden sonra gelen yönetmenleri çokça etkilemektedir. Ayrıca, Güney Türk sinemasında kendinden önce gelen Sinemacılar Dönemi ile kendinden sonra gelen Genç/Yeni Sinema Dönemi arasında köprü vazifesi gören bir yönetmendir (Özön, 1985: 384).

Yılmaz Güney'in çektiği filmlere bakılacak olursa politik olarak birbirinden başarılı yapımlarla karşılaşmaktadır. Güney'in filmleri, çoğunlukla çatışan yaşam tarzlarını ve işçi sınıfının yaşadığı sıkıntıları anlatmaktadır. Güney'in filmlerinde bir yandan yoksulluk diğer yandan kapitalist sistemdeki zenginlerin yaşam tarzları görülmektedir (Çetin Erus ve Demoğlu, 2022: 738). Özellikle, *Umut* (1970) filmi Türk sineması ve devrimci sinema adına ilk kez güçlü bir çıkış yapmaktadır (Uçakan, 1977: 71; Dorsay, 1989: 48; Tosun, 1992: 31; Oylum, 2012: 121). Güney, bu filmi çekmeden önce *Seyyit Han: Toprağın Gelini* (1968), *Aç Kurtlar* (1968) ve *Bir Çirkin Adam* (1969) filmlerini çekmektedir (Özön, 1985: 384-385). Bu filmlerden sonra Güney'in aynı çizgi doğrultusunda çektiği *Yarın Son Gündür* (1971), *Vurguncular* (1971), *Ağır* (1971), *Acı* (1971), *Umutsuzlar* (1971), *Baba* (1971) (Dorsay, 1989: 49; Teksoy, 2007: 54) ve *Arkadaş* (1974) filmleri de vardır (İnce, 2009: 82). Güney'in çekimini bizzat kendisinin yaptığı son yapım ise *Duvar* (1983) filmidir. Ayrıca, Güney'in bizzat çekimlerinde bulunamadığı, yönetmenliğini yapamadığı, senaryolarını yazdığı ve yapımına müdahalede bulunduğu *Sürü* (1978), *Düşman* (1979) ve *Yol* (1981) gibi filmler de bulunmaktadır (Özön, 1985: 389). Özetle, Türk politik sineması için önemli bir yönetmen olan Güney'in, çektiği ve çektiirdiği bütün bu filmlere bakıldığında onun Türk politik sineması adına bir dönüm noktası olduğu anlaşılmaktadır.

Güney'in kendinden sonra gelen Genç/Yeni Sinemacılara etkisine bakılacak olursa bu durum iki şekilde gerçekleşmektedir. Birinci grupta, Güney'in çekimini yarıda bıraktığı, cezaevinde olduğu süreçte senaryolarını yazdığı ve başkalarına çektiirdiği filmler üzerinden yarattığı bir etki bulunmaktadır. Bu filmler arasında; Şerif Gören'in yönettiği *Endişe* (1974) ve *Yol* (1981); Zeki Ökten'in çektiği *Sürü* (1978) ve

Düşman (1979); Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Zavallılar* (1974); Temel Gürsu'nun yönettiği *İzin* (1975) ile Bilge Olgaç'ın çektiği *Bir Gün Mutlaka* (1975) vardır (Dorsay, 1989: 231-232). Buradan hareketle, Güney'in bizzat çekimlerine katılamadığı filmlerle de Türk politik sinemasına damga vurduğu düşünülebilir.

İkinci grupta, Güney'den etkilenen yönetmenler bulunmaktadır. Bu yönetmenlerin çoğunun sinemaya Güney'in etkisiyle başladığı ve 1970'lerde ortaya çıkan Genç/Yeni Sinemacılara dâhil olduğu görülmektedir (Dorsay, 1989: 232). Bu Genç/Yeni Sinemacılar arasında; Şerif Gören, Zeki Ökten, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Korhan Yurtsever, Tunç Okan ve Ömer Kavur bulunmaktadır. Bu sinemacılar hem Güney'in takipçisi hem de devrimci sinemanın önemli yönetmenlerindendir (Tosun, 1992: 31; Yaylagül, 2018: 32). Bu yönetmenlere ek olarak Sinan Çetin, Başar Sabuncu, Yusuf Kurçenli ve Muammer Özer gibi sinemacılar da vardır (Tosun, 1992: 31). Bütün bu yönetmenler, ilk filmlerini 1970'li yılların ortalarından sonra çekmekte olup 1980'li yıllarda etkin olarak film üretimi yapmaktadırlar. Ayrıca, bu yönetmelerin ilk filmlerinde diğer filmlerine nazaran Güney'in etkisi daha bariz şekilde görülmektedir (Dorsay, 1989: 232). Bütün bunlar düşünüldüğünde, Güney'in politik sinema anlayışının kendinden sonra gelen yönetmenleri yoğun bir şekilde etkilediği anlaşılmaktadır.

Bu noktada devrimci sinema açısından önemli olan Genç Sinemacılardan bahsetmek gerekmektedir. Genç Sinemacılar, Türk sinemasında Genç/Yeni Sinemacılardan ayrı bir grup olarak ortaya çıkmakta olup birbirleriyle karıştırılmamalıdır. Genç Sinemacılar, 1968 yılında Sinematek'ten ayrılan (Daldal, 2005: 129; Başgüney, 2009: 87) ve *Genç Sinema* dergisi etrafında sinemaya dair fikirlerini dile getiren bir grup olarak Türk sinemasında ortaya çıkmaktadır (Çakır Aydın, 1997: 20; Coşkun, 2009: 82; Odabaş, 2013b: 85-86). Sinematek'ten ayrılarak kurulan Genç Sinemacılar, çektikleri kısa filmlerle topluma ait sorunları ve sıkıntıları aktarmak istemektedir (Başgüney, 2009: 87; Kaymal, 2020: 292-293). Böyle bir sinema anlayışa sahip olan Genç Sinemacılar, Türk sinemasının halkçı ve devrimci yanına güç kazandıran bir yapı sergilemektedir.

Genç Sinemacılar, dergi dışında da devrimci bir tavırla kültürel olarak yabancı değerlere karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkışlarında devrimci bir halk yaratma isteği bulunmaktadır (Çetin Erus, 2015: 95-97). Onlar için devrim vaz geçilmez bir tutkudur. Genç Sinemacılar, bu noktada devrim için uğraşmayan sanatçı ve sinemayı gerçek sinemacı ve sanatçı olarak görmemektedir (Petek, 1968: 6-7). Bu doğrultuda, Genç Sinemacılar film çekmekle tarihe not düşmek istemektedir. Çünkü yaşanan olayları kaydetmekle o olayların unutulmasını önlemek ve gelecek kuşaklara iletmek bu grup için çok önemlidir. Onlara göre, devrim ve sinema birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak eski sinema kalıplarına karşı yeni sinema kalıpları önermektedir (Odabaş, 2013b: 86-89). Bu durum, 1971 muhtırasıyla sonlanmakta olup bu tarihten itibaren *Genç Sinema* dergisi yayımlanmamakta ve Genç Sinemacılar grubu dağılmaktadır (Kuyucak Esen, 2010: 339).

Genç Sinemacılardan bahsedildikten sonra, Genç Sinemacılara ait filmlere değinilmelidir. Zeynep Çetin Erus'un *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri* adlı eserinde yer alan bu filmler şu şekildedir (2015: 247-248): Genç Sinemacılar tarafından çekilen filmler arasında, Kuzgun Acar, Engin Ayça ve Ahmet Soner'in birlikte yönettiği *Kanlı Pazar* bulunmaktadır. Bu filmin dışında Tanju Akerson'un yönettiği *Nokta*; Veysel Atayman'ın çektiği *Kentteki Yabancı* ve *Tedirgin Birisi* ile Yakup Barokas'ın yönetmenliğini yaptığı *Bir Alamanya ki...* vardır. Ayrıca, İbrahim Bergman'ın çektiği *Barış* ve *Lokomotif*; Yorgo Bazis'in yönettiği *Akıntı*; Mehmet Gönenç'in yönettiği *Raslantı* ile Kazım Hün'ün çektiği *1968 Cuma* yer almaktadır. Bu filmlere ek olarak, Nurten Karaçivi'nin yönettiği *6 Mayıs'da*; ODTÜ'nün çektiği *Ankara'nın Çöpleri* ve *Taylan Özgür'ün Cenaze Töreni* ile Muammer Özer'in yönetmenliğini yaptığı *Çıban Başı*, *Kördüğüm* ve *Toprak Adamın Hayat Hikayesi* vardır. Genç Sinemacıların çektiği diğer filmler arasında, Mutlu Parkan'ın çektiği *66* ve *Tuslog Olayları*; Enis Rıza Sakızlı'nın yönettiği *Nallıhan Orman Köylüleri* ve *Türkiye 71* ile Enis Rıza Sakızlı'nın ODTÜ'yle birlikte çektiği *İmran Öktem Yürüyüşü* yer almaktadır. Bu filmlerin dışında Ahmet Soner'in yönetmenliğini yaptığı *29 Nisan*, *10 Haziran*, *Asayiş Berkemal*, *Bir Gün Mutlaka Yeneceğiz*, *Gerze Tütün Mitingi*, *İstanbul Olayları*, *Sayım Günü Çakır'ı da Saydılar* ve *Suyun Getirdikleri* de vardır. Ayrıca, Jak Şalom'un yönettiği *Orada*, *Onunla (Büyük Ada'daki Bir Çöpçünün*

Yaşamı ile Ömer Tuncer'in çektiği *Amerikan Filosu* ve *Karayazı* bulunmaktadır. Bu filmlere ek olarak, Artun Yeres'in yönetmenliğini yaptığı *17 Temmuz*, *31.5 Milyon*, *Beyoğlu 68*, *Çirkin Ares* ve *Onlar ki...* yer almaktadır. *Altıncı Filo*, *Grev* ve *Görüntüler 70* de Genç Sinemacıların çektiği diğer filmlerdendir. Bu filmler dışında Çetin Erus'un eserinde yer almayan ve Genç Sinemacılara ait olan *Che Guevera* da bulunmaktadır (Asan, 2003: 63).

Bu noktada devrimci sinemaya bir diğer deyişle Üçüncü Sinemaya ait filmlerden bahsedilmelidir. Burada biraz önce değinilen ve Genç Sinemacılara ait olan filmler tekrar dile getirilmemektedir. Üçüncü Sinema filmlerinden bahsedilirken temel olarak Ali Karadoğan'ın *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)* adlı kitabından bu filmleri detaylı ve sistemli bir şekilde tasnif ettiği için yararlanılmaktadır. Üçüncü Sinemaya dâhil olan filmler arasında toplumsal gerçekçi filmler bulunmaktadır (Karadoğan, 2018: 210). Toplumsal gerçekçi filmlerden daha önce bahsedildiği için burada bu filmlere değinilmemektedir. Burada hem toplumsal gerçekçi bir filmde hem de Türk sinemasında Üçüncü Sinemanın ilk filminden bahsedilmelidir. *Gecelerin Ötesi* (1960) adlı bu yapım, Solanos ve Getino'nun 1969'da yazdığı *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* adlı manifestodan dokuz yıl önce Metin Erksan tarafından çekilmektedir (Kuyucak Esen, 2007: 316).

1970'lerde çekilen Üçüncü Sinema filmlerine bakıldığında ise tasniflendirme işinin 1960'lardan daha karmaşık olduğu görülmektedir. Karadoğan, 1970'lerde Üçüncü Sinema tarzında çekilen filmleri beş grupta sınıflandırmaktadır. Birinci grupta, "*doğrudan politik göndermeler*" olmayan ama "*dolaylı*" yoldan politik olan filmler bulunmaktadır. Bu filmlerde, toplumsal sorunlarla uğraşan insanlar ve eski koşullardan yeni koşullara geçerken yaşanan sorunlar anlatılmaktadır. Bu filmler arasında, Lütfi Ömer Akad'ın çektiği *Göç Üçlemesi*'nin ilk iki filmi *Gelin* (1973) ve *Düğün* (1973); Yılmaz Güney'in çekerken hapse girdiği için yarıda bıraktığı ve Atıf Yılmaz'ın tamamladığı *Zavallılar* (1974) filmi; Bilge Olgaç'ın *Açlık* (1974) filmi ile Süreyya Duru'nun *Bedrana* (1974) filmi vardır. Ayrıca, Ömer Kavur'un *Yatık Emine* (1974) ve *Yusuf ile Kenan* (1979) filmleri; Zeki Ökten'in *Askerin Dönüşü* (1974) ve *Düşman* (1979) filmleri ile Şerif Gören'in *Köprü* (1976) ve *Derviş Bey* (1978) filmleri

bulunmaktadır (Karadoğan, 2018: 211). Bu filmlerin dışında siyasal ve toplumsal meselelere dikkat çeken ve Atıf Yılmaz tarafından yönetilen *Selvi Boylu Al Yazmalım* (1977) da vardır (Sim, 2020: 189). Bir diğer film ise Melih Gülgen'in yönetmenliğini yaptığı *İnsanları Seveceksin* (1978)'dir.²

İkinci grupta, doğrudan politik olmayan ve taraf olma konusunda mesafeli olan politik filmler vardır. Bu filmler arasında, Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmi; Feyzi Tuna'nın *Kızgın Toprak* (1973) filmi; Yılmaz Güney'in yarıda bıraktığı Şerif Gören'in tamamladığı *Endişe* (1974) filmi ile Süreyya Duru'nun *Kara Çarşafli Gelin* (1975) filmi vardır. Ayrıca, Özcan Arca'nın yönettiği *Merhaba* (1976); Erden Kıral'ın çektiği *Kanal* (1978) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979); Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı *Sürü* (1978) ile Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Adak* (1979) bulunmaktadır (Karadoğan, 2018: 211). Bu filmlere ek olarak, Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979) filmi de vardır (Özön, 1985: 398-399; Kuyucak Esen, 2007: 352).

Üçüncü grupta, “doğrudan politik film” olan yapımlar bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) filmi; Lütfi Ömer Akad'ın çektiği *Göç Üçlemesi*'nin son filmi *Diyet* (1974) ile Bilge Olgaç'ın *Bir Gün Mutlaka* (1975) filmi bulunmaktadır. Ayrıca, Temel Gürsu'nun çektiği *İzin* (1975); Süreyya Duru'nun yönettiği *Güneşli Bataklık* (1977) ile Yavuz Özkan'ın yönetmenliğini yaptığı *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979) vardır (Karadoğan, 2018: 212). Bu filmlerin dışında Orhan Aksoy'un çektiği *Taşı Toprağı Altın Şehir* (1978) de bu grupta yer alan diğer filmlerdendir.³

Dördüncü grupta, “betimleyici politik filmler” yer almaktadır. Bu tarz filmler, durumu tespit ederek gösteren, bir çözüm üretmeyen ve bazen sembolik anlamları olabilen yapıya sahiptir. Bu filmler arasında, Yılmaz Güney'in çektiği *Acı* (1971) ve *Ağıt* (1971) ile Lütfi Ömer Akad'ın yönettiği *Irmak* (1972) ve *Gökçe Çiçek* (1972)

² İnsanları Seveceksin, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/3978-insanlari-seveceksin>, Erişim Tarihi: 24 Şubat 2023.

³ Taşı Toprağı Altın Şehir, (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt0280416/>, Erişim Tarihi: 13 Mart 2023.

vardır. Ayrıca, Atıf Yılmaz'ın *Cemo* (1972) ve *Kuma* (1974) filmleri ile Korhan Yurtsever'in *Fırat'ın Cinleri* (1978) filmi bulunmaktadır (Karadoğan, 2018: 212).

Beşinci ve son grupta ise “popüler politik filmler” yer almaktadır. Bu filmler arasında, Yılmaz Güney'in *Yarın Son Gündür* (1971) filmi; Ertem Eğilmez'in *Canım Kardeşim* (1973) filmi ile Safa Önal'ın *Umut Dünyası* (1973) filmi vardır. Bu filmlerin dışında Melih Gülgen'in yönetmenliğini yaptığı *Babalık* (1974), *Dayı* (1975), *Cemil* (1975), *Babanın Suçu* (1976), *Cemil Dönüyor* (1977) ve *Akrep Yuvası* (1977) yer almaktadır. Ayrıca, Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Deli Yusuf* (1975), *Mağlup Edilemeyenler* (1976), *Kıbar Feyzo* (1978) ve *Köşeyi Dönen Adam* (1978) bulunmaktadır. Bu filmlere ek olarak, Temel Gürsu'nun *Canavar Cafer* (1975) filmi; Engin Orbey'in *Bizim Aile* (1975) filmi ile Remzi Jöntürk'ün *Yarınsız Adam* (1976) ve *Kan* (1977) filmleri vardır. Şerif Gören'in çektiği *İki Arkadaş* (1976), *Taksi Şoförü* (1976) ve *Derdim Dünyadan Büyük* (1978) de popüler olan politik filmlerdendir. Zeki Ökten'in *Çöpçüler Kralı* (1977) filmi; Osman F. Seden'in *Bekçiler Kralı* (1979) filmi ile Yücel Uçanoğlu'nun *Gazeteci* (1979) filmi de popüler olan politik filmler arasında yer almaktadır (Karadoğan, 2018: 213).

Bütün bu filmlerin dışında, Üçüncü Sinema ekseninde çekilen kısa filmler bulunmaktadır. Bu yapımlar arasında; Ali Özgentürk'ün “*Özel Eğitime Hayır*” *Ankara Yürüyüşü* (1966), *Bir Kuvvay-ı Milliye'nin Hatıraları*, *Bir İşçinin Öldürülüşü*, *Ferhat* (1974) ve *Yasak* (1975) adlı kısa filmleri bulunmaktadır. Ayrıca, Erden Kıral'ın *Kumcu* (1969), *Unutulmuşlar* (1971), *Çalışma Kartı* (1972) ve *Haşhaş* (1974) adlı kısa filmleri de vardır (Kuyucak Esen, 2007: 352-353).

1980'e kadar Üçüncü Sinema ve devrimci sinemanın durumu bu şekildeyken 1980'den sonra da Üçüncü Sinema ve devrimci sinema ekseninde filmler çekilmektedir. Üçüncü Sinema ve devrimci sinema ekseninde filmler, 1980'den sonra 12 Eylül üzerine ve cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet üzerine çekilirken 1990'larda ve 2000'den sonra yeni politik sinema anlayışıyla çekilmektedir. 1990'larda ve 2000'den sonra sinema kolektifleri tarafından da politik filmler yapılmaktadır. Böylelikle, Türk sinemasında Üçüncü Sinema ve devrimci sinema geçmişten bugüne bu şekilde bir

gelişim sergilemektedir. Bu filmlerin dâhil olduğu dönemlerden ise çalışmanın daha sonraki kısımlarında bahsedilmektedir.

1990'larda ve 2000'den sonra Ümit Kıvanç ve Ethem Özgüven gibi yönetmenlerin çektiği belgesel filmlerle de Üçüncü Sinema adına önemli işler yapılmaktadır. Ümit Kıvanç; *Kızlar ve Kökler*, *Bitti Derken Başladı*, *Nazê ve Şarkılarla Geçtim Aranızdan-Kazım İçin Bir Film* belgesellerini çekmektedir. Ümit Kıvanç bu belgeseller dışında *Uçurtmam Tellere Takıldı*, *16 Ton* ve *Ağlama Anne! Güzel Yerdeyim* gibi belgesel filmlerin yönetmenliğini de yapmaktadır. Bir diğer belgesel filmci olan Ethem Özgüven'in çektiği belgesel filmler çeşitli konulara odaklanmaktadır. Ethem Özgüven'in çektiği belgesel filmler arasında; *Dalyan* (1993), *Köle* (1993), *Aziz Nesin* (1994), *Sipsi* (1997), (2000) ve *Hayır* (1997) vardır. Ayrıca *Işık İnsanları* (1998), *Deprem Defteri* (1999) ve *Işık İnsanlarının Yürüyüşü* (2000) adlı belgeselleri de çekmektedir. *Can Yeleklere Koltukların Altında Değildir* (2000), *Hakikat* (2007) ve *Bozcaada* (2005) da Ethem Özgüven'in yönetmenliğini yaptığı diğer belgesel filmlerdendir. Bu yapımların dışında Ethem Özgüven'in Petra Holzer ve Selçuk Erzurumlu'yla beraber çektiği *Silikozis (Toz)* (2009) adlı belgesel film de vardır (Odabaş, 2013b: 116-121).

2000'den sonra Documentarist, İşçi Filmleri Festivali, Gençlik Filmleri Festivali gibi çeşitli film festivalleri düzenlenmektedir (Odabaş, 2013b: 122-130). Bu festivallerde, Üçüncü Sinema filmlerinin gösterimi yapılırken her yıl sinemacı olsun ya da olmasın pek çok sinemasever bir araya gelmektedir. Böylelikle, bu festivaller Türk sineması adına önemli bir politik aktivasyon işlevi görebilmektedir.

2.3. 1980-2000 Yılları Arasında Türk Sinemasında Politik Sinemanın Durumu

1980-2000 yılları arasında Türk sineması politik olarak 1960-1980 arası döneme göre zayıf bir yapı sergilemektedir. Buna rağmen 1980-2000 arası dönemde milli sinema ekseninde politik filmler çekilmeye devam edilmektedir. Çalışmada konu bütünlüğünün bozulmaması adına milli sinema bir bütün olarak ele alındığı için 1980-

2000 arası çekilen filmlerden daha önce bahsedilmektedir. Bu yüzden 1980-2000 arası milli sinema filmlerine burada tekrar yer verilmemektedir.

1980-2000 arası dönemde Türk politik sineması bütüncül bir yapı sergilememektedir. 1980 askeri darbesiyle güç kaybeden Türk politik sineması 1990'lı yılların ortalarından itibaren tekrar ivme kazanmaktadır. 1990'ların ortalarından 2000'e kadarki süreç, 1980'den 1990'ların ortalarına kadar olan süreçten farklılık göstermektedir. 1990'ların ortalarından 2000'e kadarki süreçte çekilen politik filmler, 2000'den sonra çekilen politik filmlerle benzerlik göstermektedir. 1990'ların ortalarında ilk filmlerini çeken yönetmenlerin 2000'den sonra da filmler üretmeye devam etmesi ve 1990'ların ortalarında ortaya çıkan yeni politik konularla temaların 2000'den sonraki politik filmlerde ele alınmaya devam edilmesi, bu benzerliğin nedenleri olarak görülebilir. Bu yüzden, 1990'ların ortalarından 2000'e kadarki süreç Türk politik sineması adına bir geçiş evresi olarak düşünülebilir.

Türk sineması, 1980'li yıllarda toplumu her yönüyle etkileyen ve değiştiren 1980 askeri darbesinin etkisi altındadır (Yaylagül, 2018: 159; Koncavar, 2020: 195). Askeri darbeye birlikte Türk sineması 1960'ların ve 1970'lerin sinema tartışmalarından uzaklaşmaktadır. Artık bu dönemlerdeki kavramsal ve kuramsal tartışmalar tarih olmaktadır (Kayalı, 1994: 48). 1980'lerde Türk sineması bireyci bir havaya bürünmeye başlamaktadır. Bireycilik Türk sinemasına o kadar hâkim olmuştur ki 1980'lerin sonlarına doğru sansür gücünü yitirse dahi bireyci filmlerin yapılmaya devam edildiği, eleştirel-toplumsal filmler yapmaktan vazgeçildiği ve toplumcu sinema anlayışının yerine bireyci sinema anlayışının yerleştiği görülmektedir (Dorsay, 1995: 18). Bunda 1980 askeri darbesinin çekilen filmlerdeki politik konuları etkileyerek ortadan kaldırması ve sinemadaki ayrışmanın sonucu olarak sınıf bilincinin yerini birey kaygısının alması etkilidir (Çetin Erus ve Demoğlu, 2022: 734).

Türk sinemasında 1980'li yıllarda iki tema bariz bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Her iki tema ekseninde 1980'lerde olduğu gibi 1990'larda ve 2000'den sonra da çeşitli filmler çekilmektedir. Bu temalar ekseninde çoğunluğu kadın filmleri olan cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmleri ve 12 Eylül filmleri çekilmektedir

(Koncavar, 2020: 44). 1980-2000 yılları arasında çekilen kadın filmleri ve 12 Eylül filmleri 1980’lerde bitme noktasına gelen Türk politik sinemasına yeni bir soluk getirmeye çalışmaktadır.

1980’li yıllara kadın filmleri ve 12 Eylül filmlerinin dışında arabesk filmleri damga vurmaktadır. Burada 1980’lerde çekilen arabesk filmlerine değinilmemektedir. Çünkü çalışmanın sınırlılığı gereği politik sinemayla az da olsa hiçbir ilişkisi olmayan filmlerden bahsetmek gereksizdir. 1980’lerde bu filmler dışında politik sayılabilecek toplumsal eleştiri filmleri de çekilmektedir.

Bu noktada 1980-2000 yılları arasında çekilen ve çoğunluğu kadın filmleri olan cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerinden bahsedilmelidir. Cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerinden olan kadın filmleri, 1980’lerde dönemine göre yeni bir anlatı biçimi inşa etmektedir. Kadın filmlerinin inşa ettiği yeni anlatım biçimi, doğrudan “*politik argümanlar*” üretmemekte olup politik olan şeyleri kişisel ve günlük hayattaki bağlarla ifade etmektedir (Karadoğan, 2018: 260). Kadın filmlerine giden süreçte askeri darbenin önemi büyüktür. Askeri darbeye beraber Türkiye’ye gelen neo-liberalizm kadınların çalışma hayatında rolünün artmasına neden olmaktadır. Bunun sonucunda da “*kadın bedeni hem ucuz işgücü hem cinsel obje hem de apolitikleşen yaşamda magazin konusu olmaktadır*” (Yaylagül, 2018: 166). Kadının toplumdaki rolü değişmekteyken bu da ister istemez sinemaya yansımaktadır. 1980’lerde sinemada kadın filmleri yapılırken filmlerde “*cinsellik*” daha önceki kaba çizgisinden uzaklaştırılarak doğallığıyla yansıtılmakta ve güçlenen feminizmle beraber toplumda değişen kadın kimliği sinemada gösterilmektedir (Güçhan, 1992: 95).

1980’li yıllarda kadınların çektiği sorunlara toplumsal cinsiyet ekseninde bilinçli bir şekilde odaklanan ve bu konuda öncü olan yönetmen Atıf Yılmaz’dır. Atıf Yılmaz’ın çektiği *Mine* (1982) ise toplumsal cinsiyet bağlamında kadının bilinçli bir şekilde ele alındığı ilk filmidir (Sim, 2020: 193). 1980’lerde popüler olan kadın filmlerinin öncüleri ise 1960’larda Halit Refiğ tarafından çekilmektedir. Halit Refiğ tarafından yönetilen ve kadın filmlerinin öncüsü olan bu yapımlar *İstanbul’un Kızları* (1964) ve *Şehrazat* (1964)’tır (Scognamillo, 1988: 79).

Burada 1980-2000 arası çekilen kadın filmlerine değinilmelidir. 1980'lerde çekilen kadın filmlerinden bahsedilirken Şükran Kuyucak Esen'in *80'ler Türkiye'si 'nde Sinema* adlı çalışmasından yararlanılmaktadır. 1980'lerde çekilen kadın filmleri şu şekildedir (2000: 46-86): Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* (1981) ve *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981) filmleri; Türkan Şoray'ın *Yılanı Öldürseler* (1981) filmi ile Feyzi Tuna'nın *Seni Kalbime Gömdüm* (1982) ve *Bir Kadın Bir Hayat* (1985) filmleri vardır. Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Mine* (1982), *Seni Seviyorum* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Dul Bir Kadın* (1985), *Aaahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) ve *Ölü Bir Deniz* (1989) bulunmaktadır.

Şerif Gören'in çektiği kadın filmleri ise *Herhangi Bir Kadın* (1981), *Derman* (1983), *Güneşin Tutulduğu Gün* (1983), *Firar* (1984), *Gizli Duygular* (1984), *Kurbağalar* (1985) ve *On Kadın* (1987)'dir. Bu kadın filmleri dışında Memduh Ün'ün *Gülsüm Ana* (1982) filmi; Halit Refiğ'in *O Kadın* (1982) ve *Teyzem* (1986) filmleri; Yusuf Kurçenli'nin *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe* (1983) ve *Gramofon Avrat* (1987) filmleri ile Orhan Elmas'ın *Metres* (1983) filmi vardır.

Ayrıca, Erden Kıral'ın yönettiği *Ayna* (1984) ve *Dilan* (1986); Bilge Olgaç'ın çektiği *Kaşık Düşmanı* (1984) ve *Yavrularım* (1984) ile Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı *Fahriye Abla* (1984) bulunmaktadır. Bu filmlere ek olarak, Sinan Çetin'in *14 Numara* (1985) filmi; Ümit Elçi'nin *Kurşun Ata Ata Biter* (1985) filmi; Başar Sabuncu'nun *Asılacak Kadın* (1986) filmi; Engin Ayça'nın *Bez Bebek* (1987) filmi ile İrfan Tözüm'ün *Rumuz Goncagül* (1987) filmi yer almaktadır. Süreyya Duru'nun çektiği *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (1986) ve *Ada* (1988); Şahin Kaygun'un yönettiği *Afife Jale* (1987) ve *Dolunay* (1988) ile Nisan Akman'ın yönetmenliğini yaptığı *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) ve *Bir Kırık Bebek* (1987) de 1980'lerde çekilen diğer kadın filmlerindendir. Kuyucak Esen'in çalışmasında yer almayan diğer

kadın filmleri ise Atıf Yılmaz'ın çektiği *Deli Kan* (1982)⁴ ile Kartal Tibet'in yönettiği *Şalvar Davası* (1983)⁵'dir.

1990'larda çekilen kadın filmleri ise şu şekildedir: Yaşar Seriner'in *Kiraz Çiçek Açıyor* (1990) filmi; Ümit Efekan'ın *Madde 438* (1990) filmi; Memduh Ün'ün *Gün Ortasında Karanlık* (1990) filmi ile Işıl Özgentürk'ün *Seni Seviyorum Rosa* (1991) filmi 1990'larda çekilen kadın filmlerindendir. Ayrıca, İrfan Tözüm'ün çektiği *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri* (1992) ve *Mum Kokulu Kadınlar* (1995); Seçkin Yaşar'ın yönetmenliğini yaptığı *Sarı Tebessüm* (1992) ile Ersin Pertan'ın yönettiği *Tersine Dünya* (1993) bulunmaktadır. Bu filmlere ek olarak, Cemal Gözütok'un *Sekizinci Saat* (1994) filmi; Yavuz Özkan'ın *Bir Kadının Anatomisi* (1995) filmi ile Tunç Başaran'ın *Kaçıklık Diploması* (1998) filmi vardır (Pösteki, 2005: 58-59). Son olarak, Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Berdel* (1990) de 1990'larda çekilen kadın filmlerine dâhil edilmektedir.⁶

1980-2000 arası dönemde kadın filmleri dışında da cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet temalı filmler çekilmektedir. Bu dönem aralığında, farklı toplumsal cinsiyet rollerine ve cinsel yönelimlere yer veren LGBTİ+ filmleri bulunmaktadır. Türkiye'deki pek çok cinsel kimlik ve yönelimi cinsel, dinsel, sosyolojik ve toplumsal boyutta tartışmaya açan bu filmler, Türk sinemasının en politik yapımları arasında değerlendirilebilmektedir.

Türk sinemasında LGBTİ+ filmlerinin ilk örnekleri 1960'lı yıllarda görülmeye başlamıştır. Ancak bu filmler genellikle doğrudan LGBTİ+ temalarını politik bir bağlamda ele almaktan ziyade, karakterlerin cinselliklerini daha yüzeysel bir biçimde yansıtmaktadır. 1960'lı yıllardan 1990'lı yıllara kadarki süreç, cinselliğin açıkça tartışıldığı ve LGBTİ+ bireylerin haklarının savunulduğu bir dönem değil, daha çok toplumsal tabuların hâkim olduğu bir zamandır. 1990'larla birlikte, LGBTİ+

⁴ *Deli Kan*, (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-280288/>, Erişim Tarihi: 3 Nisan 2023.

⁵ *Şalvar Davası*, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/2829/salvar-davasi>, Erişim Tarihi: 4 Nisan 2023.

⁶ *Berdel*, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/1011-berdel>, Erişim Tarihi: 4 Nisan 2023.

temalarının daha görünür hale gelmesi ve politik olarak daha cesur bir şekilde ele alınması söz konusu olmuştur.

1970-1980 yılları arasında çekilen LGBTİ+ filmleri incelendiğinde, Nejat Saydam'ın yönetmenliğini yaptığı *Köçek* (1975) (Evlioğlu Gezer, 2022: 283) politik bir yapımlar olarak değerlendirilebilir. 1980-2000 arası süreçte ise 1980'lerde çekilen LGBTİ+ filmleri arasında Orhan Aksoy'un yönettiği *Şöhretin Sonu* (1981) (Yayla, 2019: 35) politik bir yapımlar olarak düşünülebilir.

1990'larda çekilen politik LGBTİ+ filmleri arasında, Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Düş Gezginleri* (1992) ve *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1994); Ferzan Özpetek'in çektiği *Hamam* (1997) ile Kutluğ Ataman'ın yönettiği *Lola + Bilidikid* (1999) vardır (Yalçın, 2022: 172; Evlioğlu Gezer, 2022: 283). Bu filmlere ek olarak, Orhan Oğuz'un *Dönersen Isık Çal* (1992) filmi (Karadoğan, 2018: 301; Yayla, 2019: 40); Biket İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1995) filmi ile Bülent Pelit'in *Çatı* (1995) filmi yer almaktadır (Yayla, 2019: 40).

Bu noktada çoğunluğu kadın filmleri olan cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerinden sonra, 12 Eylül filmlerinden bahsedilmelidir. 12 Eylül filmleri, 1980 askeri darbesinden 1986 yılına kadar o dönemki askeri ideolojiden dolayı pek çekilememektedir. Bu filmler ancak 1986 yılına gelindiğinde gündeme gelmektedir (Boztepe, 2017: 168). Her ne kadar 12 Eylül üzerine çekilmiş ilk filmin 1986 yılında yapıldığı söylene de Yılmaz Güney ve Şerif Gören'in iş birliğiyle çekilen 1981 yapımı *Yol* (1981) ilk 12 Eylül filmi olarak kabul edilmektedir (Kuyucak Esen, 2000: 196; Kara, 2012: 118).

12 Eylül filmlerinde farklı hikâyeler anlatılsa da birbirine yakın temaların işlendiği görülmektedir. Bunda filmlerde cezaevine girmiş olan solcu ve devrimci karakterler aracılığıyla 12 Eylül 1980 askeri darbesinin getirdiği baskıların eleştirilmesi etkili olmaktadır (Maktav, 2000: 79). 12 Eylül filmlerinde karakterlerin 1980 askeri darbesinin mağduru olduğu, ceza evine girdiği, işini kaybettiği ve ailesinden uzak kaldığı gösterilmektedir. Hatta bu filmlerdeki karakterlerin askeri

darbenin sonucunda hayatını bile kaybettiği görülmektedir (Yaylagül, 2018: 164). Bütün bunlardan hareketle, 12 Eylül filmlerindeki karakterlerin çektiği acılar üzerinden bir sinema dili inşa edildiği söylenebilir.

Burada 12 Eylül filmlerinin ne derece politik olduğu düşündürücüdür. 12 Eylül filmlerinin politik olmadığı ve bazı filmlerin de son derece yüzeysel olduğu belirtilmektedir (Kuyucak Esen, 2000: 224). 12 Eylül üzerine yapılan filmlerde gerçek manada Türkiye’yi 12 Eylül’e götüren süreç ve ideolojilerin irdelenmediği ifade edilmektedir. Bu yüzden, tam manasıyla o dönemki Türkiye’yi tüm toplumsal gerçekçiliğiyle yansıtan 12 Eylül filmi çekilememektedir (Çatalçam, 2009: 47). 12 Eylül filmlerinin gerçek manada tam eleştiri filmi olmadığı ve eksik bir şekilde “*sistem ya da dönem eleştirisi yapan*” filmler olduğu söylenmektedir (Kuyucak Esen, 2010: 181-182). 12 Eylül filmlerinin politik filmlere örnek gösterilemeyeceği Hilmi Maktav tarafından da ifade edilmektedir. Ona göre (2000: 83), bu filmler 12 Eylül dönemini sorgulamakta zayıf kaldığı ve politik sinemanın değil melodramların bakış açısına sahip olduğu için Türk politik sineması adına başarılı filmler değildir. Bütün bu ifadelerden 12 Eylül filmlerinin politik olmadığı anlaşılabilir. Ama her ne kadar bu filmler başarılı olamasa da siyasi bir konuyu anlatmasından dolayı politik olarak değerlendirilebilir.

Burada 12 Eylül üzerine çekilen filmlere değinilmelidir. 12 Eylül üzerine filmler sadece 1980-2000 arası dönemde çekilmemektedir. 2000’den sonraki süreçte de 12 Eylül filmleri çekilmekte olup çalışmanın daha sonraki kısmında bu filmlerden bahsedilmektedir.

1980’lerde çekilen 12 Eylül filmleri arasında; Şerif Gören’in yönettiği *Yol* (1981), *Sen Türkülerini Söyle* (1986) ve *Sen De Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (1987) vardır. Şerif Gören’in bu filmleri dışında Zeki Ökten’in *Ses* (1986) filmi; Sinan Çetin’in *Prences* (1986) filmi; Zeki Alasya’nın *Dikenli Yol* (1986) filmi; Ali Özgentürk’ün *Su Da Yanar* (1986) filmi ile Muammer Özer’in *Kara Sevdalı Bulut* (1987) filmi bulunmaktadır. Ayrıca, Erden Kıral’ın *Av Zamanı* (1987) filmi; Ömer Zülfü Livaneli’nin *Sis* (1988) filmi; Memduh Ün’ün *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989)

filmi; İrfan Tözüm'ün *İkili Oyunlar* (1989) filmi ile Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) filmi yer almaktadır (Kuyucak Esen, 2000: 196-213). Bunlara ek olarak, Yılmaz Güney'in çektiği *Duvar* (1983) (Kara, 2012: 121); Mesut Uçakan'ın yönettiği *Öç* (1984); Melih Gülgen'in çektiği *Kimlik* (1988) (Tırpan, 2004: 141-143; Kara, 2012: 124-145); Yavuz Özkan'ın yönettiği *Yağmur Kaçakları* (1987) (Tırpan, 2004: 143) ile Zeki Ökten'in çektiği *Düştürü Dünya* (1988) (Kanat, 2010: 66) 12 Eylül filmi olarak kabul edilmektedir.

1990'larda çekilen 12 Eylül filmleri ise şu şekildedir: Atıf Yılmaz'ın *Bekle Dedim Gölgeye* (1990) ve *Eylül Fırtınası* (1999) filmleri; Ümit Efekan'ın *Darbe* (1990) filmi; Oğuzhan Tercan'ın *Uzlaşma* (1991) filmi ile Tomris Giritlioğlu'nun *Suyun Öte Yanı* (1991) ve *80. Adım* (1994) filmleri vardır. Ayrıca, Canan Evcimen İçöz'ün *Hoşça Kal Umut* (1993) filmi; Yusuf Kurçenli'nin *Çözümler* (1994) filmi; Handan İpekçi'nin *Babam Askerde* (1994) filmi; Bilge Olgaç'ın *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (1994) filmi ile İsmail Güneş'in *Gülün Bittiği Yer* (1999) filmi bulunmaktadır (Kara, 2012: 158-179). Bunlara ek olarak, Yavuz Özkan'ın yönettiği *Bir Sonbahar Hikayesi* (1994) ile Osman Sınav'ın çektiği *Gerilla* (1998) da 12 Eylül filmi olarak değerlendirmektedir (Tırpan, 2004: 141-143). Bütün bu yapımların dışında Yavuz Özkan'ın yönetmenliğini yaptığı *Ateş Üstünde Yürümek* (1991) de 12 Eylül filmlerindendir (İnce, 2010: 131).

Bu noktada 1980-2000 arası dönemde çekilen 12 Eylül filmlerinden sonra, 1980'lerde çekilen siyasal ve toplumsal eleştiri filmlerinden bahsedilmelidir. Bu filmlerde belirgin bir şekilde siyasal eleştirilerin ön plana çıkmadığı ve toplumsal veya güncel sorunlara odaklanıldığı görülmektedir (Karadoğan, 2018: 261). 1980'lerde çekilen siyasal ve toplumsal eleştiri filmlerinin, 1980 askeri darbesinin toplumda meydana getirdiği değişimleri gösterdiği, getirmiş olduğu yıkımları yansıttığı ve zihniyet olarak yaşanan dönüşümü gözler önüne serdiği görülmektedir (Yaylagül, 2018: 164-165). Bu filmlerin tümü toplumsal, siyasal ve sosyal hayata ister doğrudan ister dolaylı yoldan olsun politik bir eleştiri getirmektedir. Ayrıca, bu filmler muhalif bir tavır sergileyerek var olan sorunlara bir çözüm önerisi getirmese de sistemsal aksaklıkları ve yanlışlıkları göstermektedir (Tırpan, 2004: 140). Özetle, 1980'lerde

çekilen siyasal ve toplumsal eleştiri filmleri açık bir şekilde politik bir tavır sergilemektedir. Bu yüzden, bu filmler 1980’lerde Türk sinemasının zayıflayan politik yanını güçlendirmektedir.

Burada 1980’lerde çekilen siyasal ve toplumsal eleştiri filmlerine değinilmelidir. Bu filmlerden bahsedilirken tekrar Şükran Kuyucak Esen’in *80’ler Türkiye’sinde Sinema* adlı çalışmasından yararlanılmaktadır. 1980’lerde çekilen siyasal ve toplumsal eleştiri filmleri ise şu şekildedir (2000: 176-194): Kartal Tibet’in *Zübük* (1980) filmi; Atıf Yılmaz’ın *Talihli Amele* (1980) ve *Değirmen* (1986) filmleri ile Zeki Ökten’in *Faize Hücum* (1982), *Pehlivan* (1984), *Yoksul* (1986) ve *Düttürü Dünya* (1988) filmleri vardır.⁷ Bu siyasal ve toplumsal eleştiri filmleri dışında Erden Kıral’ın *Hakkari’de Bir Mevsim* (1982) filmi; Ertem Eğilmez’in *Namuslu* (1984) filmi; Başar Sabuncu’nun *Çıplak Vatandaş* (1985) ve *Zengin Mutfağı* (1988) filmleri ile Şerif Gören’in *Beyoğlu’nun Arka Yakası* (1986) filmi bulunmaktadır. Ayrıca, Yavuz Turgul’un *Muhsin Bey* (1986) filmi; Ümit Elçi’nin *Bir Avuç Gökyüzü* (1987) filmi; Nesli Çölgeçen’in *Selamsız Badosu* (1987) filmi; Ömer Zülfü Livaneli’nin *Yer Demir Gök Bakır* (1987) filmi; Muzaffer Hıçdurmaz’ın *Çark* (1987) filmi ile Halit Refiğ’in *Karılar Koşuşu* (1989) filmi yer almaktadır. Kuyucak Esen’in çalışmasında yer almayan diğer siyasal ve toplumsal eleştiri filmleri ise Atıf Yılmaz’ın çektiği *Dolap Beygiri* (1982) ve *Şekerpare* (1983) ile Halit Refiğ’in yönettiği *Hanım* (1988)’dır (Sim, 2020: 184-245). Bu filmler dışında 1980’lerde çekilen bir diğer toplumsal eleştiri filmi ise Şerif Gören’in yönetmenliğini yaptığı ve az da olsa kadının toplumsal cinsiyet rolüne değinildiği *Kan* (1985)’dir.⁸

1980’lerde çekilen siyasal ve toplumsal eleştiri filmlerinden sonra, Türk politik sinemasının 1990-2000 yılları arasındaki durumundan bahsedilmelidir. 1980’li yıllarda konuşulmaya başlanan farklı kimliklerin özellikle etnik kimlik anlayışının 1990’lı yıllarda Türk sinemasında çokça görünmeye başladığı ve sinemada yeni bir dil olarak kendini gösterdiği söylenebilir. Bu dönemde “göç, gecekondulaşma, kentleşme

⁷ *Düttürü Dünya* (1988) filmi hem 12 Eylül filmlerine hem de siyasal ve toplumsal eleştiri filmlerine dâhil edilmektedir

⁸ Kan, (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/ky6m5rg>, Erişim Tarihi: 10 Nisan 2023.

ve arabesk kültürün hâkimiyeti” Türk sinemasına kimlik bazında yön vermekte ve küreselleşmenin yükselişe geçmesiyle etnik kimlik ile aidiyet meselesi tartışılır hale gelmektedir (Erdal, 2008: 2-101). Böylelikle, 1990’lı yıllarda toplumsal meselelerle Türk sinemasında yeni bir politik tavır inşa edilmeye başlanmaktadır. Bu yıllarda özellikle kimlik kavramı Türk sinemasına politik bir hava kazandırmaktadır. Türk sinemasında kimlik kavramı; etnik, cinsel, dinsel ve kültürel farklılıkları işaret etmektedir. 1990’larla beraber bir yandan yeni bir Türk kimliği inşa edilirken diğer yandan Kürt, Alevi, Ermeni ve İslamcı kimlikler de çokça tartışılmaktadır (Suner, 2006: 23). Böylelikle, Türk sinemasında farklı kültürel kimlikler kendini göstermektedir.

1990’dan sonra özellikle yeni kuşak yönetmenlerin çektiği filmlerde cinsel kimlik altında eşcinsellik gibi toplumsal cinsiyet konuları, dinsel kimlik konuları ve etnik kimlik altında Kürt meselesi gibi birçok konu ele alınmaktadır (Yıldırım, 2018: 169). 1990’dan sonraki süreçte kimlik kavramı altında sinemada en çok dikkat çeken kimlik meselesi o döneme kadar pek gündeme gelmeyen Kürt kimliğidir. Türk sinemasında 1990’lı yıllarda ele alınan Kürt kimliğinin 2000’den sonra da filmlerde işlendiği görülmektedir (Çiftçi, 2010: 78).

Kimlik meselesi dışında 1990’lardaki Türk politik sinemasının durumuna bakıldığında, 1980 askeri darbesinin getirdiği siyasi ve toplumsal sessizliğin sinemaya da yansıdığı görülmektedir. Bu durum, 1990’ların ortalarından sonra değişmeye başlamakta olup askeri darbenin sonucu ortaya çıkan bireyci filmler boyut değiştirmekte ve 1990’larda “*bağımsız sinemacılar*” veya “*yeni Türk/Türkiye sineması*” ortaya çıkmaktadır. Yeni bir anlatım biçimi benimseyen bu yönetmenler, bunalımlı ve topluma yabancılaşmış insanları konu alan sanat sinemasının örnek filmlerini çekmektedirler. Bu dönemde çekilen politik filmlerin azlığı ve içeriksel sınırlılığı bu yönetmenlerin önemini daha da artırmaktadır. Bu yönetmenler kişisel ve alternatif olan yönetmen sineması anlayışına sahiptirler. Bu yönetmenler arasında ise ilk filmlerini 1990’larda çeken Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoğlu gibi sinemacılar yer almaktadır (Civelek, 2015: 160-229). Yönetmen sineması anlayışına sahip sinemacılar kendi anlayışları doğrultusunda film çekerken

birbirlerinden farklılık göstermekte ve bazı yönetmenler sinema anlayışı olarak daha politik olabilmektedir. Örneğin, Reha Erdem ve Semih Kaplanoğlu'nun sineması pek politik olarak değerlendirilmezken Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Handan İpekçi'nin sineması politik olarak değerlendirilmektedir (Cıvaş, 2010: 100). Özetle, 1990'lardan sonra ortaya çıkan yeni yönetmenlerin bazıları kendi sinema anlayışları doğrultusunda politik olabilirken bazıları politik olmayı tercih etmemektedir.

1990'lı yıllarda Türkiye'nin politik olarak çok hareketli olduğu ama kitlesel hareketlerin belli bir düzende olmayarak dağınık bir yapı sergilediği ifade edilmektedir. Toplum kitlesel olarak politikliğe sürüklenmesine rağmen bu politik durumlar sinemaya yansıtılamamaktadır (Kıraç, 2000: 15). 1990'larda, 1980'lerle beraber sinemaya yerleşen bireyci anlayış tamamen etkili olmaktadır. Bunun sonucunda da Yılmaz Güney'in herkese hitap eden sinemasının yerine sınırlı sayıda izleyiciye hitap eden bir sinema anlayışı benimsenmektedir. Böylelikle, sinemanın politik olsa dahi toplumsal yaşamdaki gücü azalmakta ve bütün halka ulaşamamaktadır (Cıvaş, 2010: 101). Bu dönemdeki izleyicilerin durumuna bakıldığında izleyicilerin de bireyselleştiği görülmektedir. İzleyiciler, politik filmlere pek ilgi göstermemektedir. Çekilen politik filmler toplumu bizzat yakından ilgilendiren konular olsa dahi izleyiciler buna rağmen politik filmlere yönelmemekte ve ilgi göstermemektedir (Pösteki, 2005: 56). Buradan hareketle, Türk sinemasında 1990'lı yıllarda politik sinema anlayışının hem bu tarz filmlerin az çekilmesi hem de izleyicilerin bu filmleri pek tercih etmemesi nedeniyle zayıf kaldığı söylenebilir.

Bu noktada daha önce çalışmada ele alınan milli sinema filmleri ve 12 Eylül filmleri hariç 1990'lı yıllarda çekilen politik filmlerden bahsedilmelidir. Bu filmler ise şu şekildedir (Tırpan, 2004: 152-153): Yusuf Kurçenli'nin yönetmenliğini yaptığı *Karartma Geceleri* (1990); Şahin Gök'ün yönettiği *Eskici ve Oğulları* (1990) ile Xavier Koller'in çektiği *Umuda Yolculuk* (1990) vardır. Ayrıca, Ümit Elçi'nin *Mem û Zin* (1991) filmi; Tomris Giritlioğlu'nun *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) filmi; Ersin Pertan'ın *Kurt Kanunu* (1991) filmi ile Yavuz Özkan'ın *İki Kadın* (1992) filmi yer almaktadır. Bu filmlerin dışında Tunç Başaran'ın çektiği *Sen De Gitme* (1995); Erbil Altanay'ın yönettiği *İntiharın El Kitabı* (1996) ile Reis Çelik'in yönetmenliğini yaptığı

Işıklar Sönmesin (1996) ve *Hoşçakal Yarın* (1997) bulunmaktadır. Bu filmlere ek olarak, Turgut Yasalar'ın *Leopar'ın Kuyruğu* (1998) filmi; Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi; Gürsel Ateş'in *Sınır* (1999) filmi ile Sinan Çetin'in *Propaganda* (1999) filmi 1990'larda çekilen diğer politik filmler arasında yer almaktadır.

Murat Tırpan'ın *Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler* adlı çalışmasında bahsedilen bu filmler dışında 1990'larda çekilen başka politik filmler de bulunmaktadır. Şahin Gök'ün yönettiği *Siyabend İle Heco* (1991) (Pösteği, 2005: 56); Yeşim Ustaoglu'nun çektiği *İz* (1994) (Akbal Süalp, 2011: 63) ile Ahmet Akıncı'nın yönetmenliğini yaptığı *Ekmek* (1996) (Karadoğan, 2018: 305) bu dönemde çekilen diğer politik filmlerdendir. 1990'larda çekilen bu politik filmlerin dışında Kürtçe çekilen ilk uzun metrajlı film olan ve Nizamettin Arıç tarafından yönetilen *Klamek ji bo Beko (Beko'nun Türküsü)* (1992) vardır (Şen, 2019: 322). Ayrıca, Ünal Küpeli'nin *Sayın Başkan* (1990)⁹ filmi; Şerif Gören'in *Abuk Sabuk 1 Film* (1990)¹⁰ filmi; Kartal Tibet'in *Koltuk Belası* (1990)¹¹ ve *Gülen Adam* (1990)¹² filmleri ile Faruk Turgut'un *Bir Küçük Bulut* (1990) filmi¹³ bulunmaktadır. Uzun metrajlı filmlerin dışında 1990'larda çekilen bir diğer yapım Kazım Öz'ün *Ax (Toprak)* (1999) adlı kısa metrajlı filmidir (Kuyucak Esen, 2007: 353).

Bu noktada Türk sinemasının 1990'lardaki politik çerçevesi çizilirken önemli bir politik sinema anlayışından bahsedilmesi gerekmektedir. 1990'ların sonunda ortaya çıkan Yeni Sinemacılar; Serdar Akar, Kudret Sabancı ve Önder Çakar gibi sinemacıların bir araya gelmesiyle oluşarak Türk sinemasına yeni bir soluk getirmektedir (Sayıcı, 2016: 105). 1990'ların sonuna damga vuran Yeni Sinemacılar, kendilerinden sonra gelen birçok sinemacıya yön vermektedir. Yeni Sinemacıların,

⁹ Sayın Başkan, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/8634/sayin-baskan>, Erişim Tarihi: 20 Nisan 2023.

¹⁰ Abuk Sabuk 1 Film, (Çevrimiçi) <https://evrimagaci.org/eser/abuk-sabuk-1-film-3260>, Erişim Tarihi: 20 Nisan 2023.

¹¹ Koltuk Belası, (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-274485/>, Erişim Tarihi: 21 Nisan 2023.

¹² Gülen Adam, (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt0252486/>, Erişim Tarihi: 21 Nisan 2023.

¹³ Bir Küçük Bulut, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/2343-bir-kuecuk-bulut>, Erişim Tarihi: 21 Nisan 2023.

Üçüncü Sinema ekseninde ortaya çıkan bir sinema kolektifi olduğu ve ana akım sinemanın film diline karşı çıktığı ifade edilmektedir. Bünyesinde teknik elemanlardan yönetmenlere kadar birçok sinemacının bulunduğu Yeni Sinemacılar, sinema alanında üretim yapan herkesi bir araya getirerek evrensel değerlerle yoğrulmuş bir sinema anlayışının Türkiye’de benimsenmesine ve gelişmesine yardımcı olmaktadır (Kara, 2021). Buradan hareketle, Yeni Sinemacıların Türk sinemasında birleştirici bir tavır sergilediği söylenebilir.

Yeni Sinemacılar için gerçeklik kavramı çok önemlidir. Gerçeklik kadar önemli bir diğer konu ise toplumsal meselelerdir (Sayıcı, 2010). Bu ikisinin ekseninde Yeni Sinemacılar Türkiye’deki cinsellik, siyaset, din, toplumsal eşitsizlik vb. pek çok konuyu ele almakta ve başarılı bir şekilde hayatın gerçek yanını sinemaya yansıtmaktadır. Yeni Sinemacılar, bu yaklaşım doğrultusunda çektikleri filmlerle izleyiciyi ideolojik olarak düşünmeye ve sorgulamaya sevk etmektedir (Kara, 2021).

Sinemaya dair bakış açılarıyla kendinden sonra gelen sinemacıları çokça etkileyen Yeni Sinemacılar, kendilerinden önceki “*Yeşilçam*” sinema diline ve Batılı popüler sinemalara önem vermeyerek kendi anlatım dilini geliştirmektedir (Sayıcı, 2010). Sinemada yeni bir dil üretmek onlar için çok önemlidir. Bu doğrultuda, Yeni Sinemacılar sinema dili olarak yeraltı edebiyatını özgün bir şekilde yansıtmakta ve bu konuda başarılı olmaktadır (Kara, 2021). Başarılarının sırrı olarak ise hem halka hem de entelektüel çevreye uygun filmler yapmaları gösterilmektedir (Sayıcı, 2010).

Serdar Akar’ın yönetmenliğini yaptığı *Gemide* (1998) Yeni Sinemacıların ilk filmi olarak görülmektedir. Yeni Sinemacılara ait diğer filmler ise Kudret Sabancı’nın yönetmenliğini yaptığı *Laleli’de bir Azize* (1999); Serdar Akar’ın çektiği *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000) ve *Maruf* (2001) ile Özer Kızıltan’ın yönettiği *Takva* (2006)’dır. Yeni Sinemacıların dağılmasında ise *Maruf* (2001) filminin ticari başarısızlığı etkili olmaktadır. Bu başarısız filminden sonra grupta bulunanların zarar görmemesi adına grup dağılmakta ve Yeni Sinemacılar Önder Çakar’la Sevil Demirci’nin ortaklığında bir şirket olmaktadır (Kara, 2021). Böylelikle, Yeni

Sinemacılar bir şirket yapısına bürünerek Türk sinema tarihinin tozlu sayfalarına karışmaktadır.

Türk politik sinemasına 1990'lı yıllarda tıpkı Yeni Sinemacılar gibi damga vuran bir diğer politik sinema anlayışı 1990'lı yılların ortalarında görülmeye başlanan yeni politik sinemadır. Her ne kadar 1990'lı yılların ortalarında ortaya çıksa da 2000 sonrası dönemde daha çok görülen yeni politik sinema önemli eserlerini 2000'den sonra vermektedir. Bu yüzden, çalışmada yeni politik sinema anlayışından 1980-2000 arası dönem yerine 2000 sonrası dönemde bahsedilmektedir.

1990'lı yılların ortalarında Üçüncü Sinema adına politik sinema kolektifleri de ortaya çıkmaktadır. Ama sinema kolektiflerinin etkinlik ve film yapım süreçlerinin büyük bir çoğunluğu 2000 sonrası dönemde olduğu için 1980-2000 arası dönemde sinema kolektiflerinden bahsedilmemekte ve 2000 sonrası dönemde ele alınmaktadır.

2.4. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Politik Sinemanın Durumu

2000 sonrası dönemde, tıpkı 1980-2000 arası dönemde olduğu gibi milli sinema adına filmler çekilmeye devam edilmektedir. Daha önce 2000 sonrası milli sinema filmlerinden bahsedildiği için burada tekrar ele alınmamaktadır. 2000 sonrası dönemden bahsedilmesi gerekirse, 2000'den sonra çekilen politik filmlerin 1990'lı yılların ortasında başlayan süreçle bağlantılı olduğu görülmektedir. 1990'ların ortalarında başlayan ve 2000'li yıllarla devam eden sürecin çerçevesinin çizilmesi, bu yıllarda çekilen filmlerin birbirinden çok farklı bir yapıya sahip olmasından dolayı zordur. Bu noktada Zeynep Tül Akbal Süalp'in 1990 sonrası Türk sineması için yaptığı kategorileştirme önem kazanmaktadır. Akbal Süalp'in görüşleri, 2000 sonrası Türk sinemasını anlamak için çok önemlidir. Akbal Süalp, politik filmlerin dışındaki yapımlara da kategorileştirmesinde yer vererek 1990 sonrası çekilen filmleri dört grupta değerlendirmektedir. Akbal Süalp'in ilk iki grubundaki filmler politik olmadığı için burada bahsedilmemektedir.

Akbal Süalp'in grupları arasında anlayış olarak politik sinemaya dâhil edilebilecek ilk yönetmenler üçüncü gruptadır. Üçüncü grupta, politik bir tutum sergileyen filmler bulunmaktadır. Bu filmlerin politik yanları ise birbirinden farklılık göstermektedir. Bu gruptaki filmlerin yönetmenliğini tesadüfi olarak kadın sinemacıların yaptığı görülmektedir. Bu gruba Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini yaptığı *İz* (1994), *Güneşe Yolculuk* (1999), *Bulutları Beklerken* (2003) ve *Pandora'nın Kutusu* (2009) ile Handan İpekçi'nin yönettiği *Babam Askerde* (1994), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) ve *Saklı Yüzler* (2007) dâhil edilmektedir. Ayrıca, Tomris Giritlioğlu'nun çektiği *Suyun Öte Yanı* (1991), *80. Adım* (1996), *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) ve *Güz Sancısı* (2008) da yer almaktadır. Bu grupta Derviş Zaim'in yönetmenliğini yaptığı *Filler ve Çimen* (2001), *Çamur* (2003) ve *Gölgeler ve Suretler* (2010) da bulunmaktadır. Ayrıca, Ezel Akay'ın yönetmenliğini yaptığı ve tarihin politik olarak sorgulandığı filmler de bu gruba dâhil edilmektedir. Bu filmlere ek olarak, 2000'den sonra çekilen 12 Eylül filmleri de bu grupta yer almaktadır (Akbal Süalp, 2011: 63-64).

Anlayış olarak politik sinemaya dâhil edilebilecek yönetmenlerin olduğu bir diğer grup dördüncü gruptur. Dördüncü grupta, 2000 sonrası dönemde politik filmler çeken Kazım Öz, Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Özgür Doğan, Orhan Eskiyeşli ve İnan Temelkuran gibi yeni yönetmenlerin genellikle ilk filmleri ortak bir paydada bir araya gelmekte ve benzer bir duruş sergilemektedir (Akbal Süalp, 2011: 65-66). Ayrıca, Tolga Karaçelik, Seren Yüce ve Ahu Öztürk de bu gruptaki diğer yönetmenlerdendir (Şen, 2019: 285). Bu yönetmenlerin dışında Miraz Bezar ve Emin Alper gibi yönetmenler de bu gruba dâhil edilmektedir. Bu gruptaki yönetmenler, tarihi sorunsallaştırmakta ve politik travmaların üzerine giderek kayıpların analizini yapmaktadır. Böylelikle, geçmiş tarihin unutturulmasına engel olunmakla beraber toplumsal hesaplaşma dinamik tutulmaktadır. Bu bakış açısıyla film çeken dördüncü gruptaki yönetmenlerin üzerinde Yeşim Ustaoglu'nun çok büyük bir etkisi görülmektedir. Ayrıca, bu gruptaki yönetmenlerin çoğu ilk filmini 2000'den sonra çekmektedir (Civelek, 2015: 168). Bu gruptaki yönetmenler, Türkiye'de kenara atılan, üstü örtülen ve derine gömülen usulsüzlükleri filmlerinde işlediği gibi konuşulması uygun görülmeyen siyasi ve resmi cinayetleri de anlatmaya çalışmaktadır (Akbal

Süalp, 2011: 66). Özetle, dördüncü gruptaki yönetmenlerin Türk politik sinemasının 2000'den sonra farklı bir yöne evrilmesine ve çeşitlilik kazanmasına yardımcı olduğu söylenebilir.

Bu gruptaki filmler arasında, Hüseyin Karabey'in yönettiği *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (2008) ile Kazım Öz'ün yönetmenliğini yaptığı *Bahoz (Fırtına)* (2008) ve *Şavaklar* (2010) bulunmaktadır. Ayrıca, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın çektiği *İki Dil Bir Bavul* (2008) da bu gruba dâhil edilmektedir. Bu filmlere ek olarak, İnan Temelkuran'ın *Bornova Bornova* (2009) filmi; Miraz Bezar'ın *Min Dit (Gördüm)* (2009) filmi; Sedat Yılmaz'ın *Press* (2010) filmi ile Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filmi yer almaktadır (Akbal Süalp, 2011: 66). Bu filmler dışında Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı *Gelecek Uzun Sürer* (2011) (Civelek, 2015: 169), *Rüzgârın Hatıraları* (2015)¹⁴ ve *Karanlık Gece* (2022)¹⁵ de dördüncü gruba dâhil edilen filmlerdendir. Ben Hopkins'in çektiği *Pazar: Bir Ticaret Masalı* (2008) ile Mahmut Fazıl Coşkun'un yönetmenliğini yaptığı *Uzak İhtimal* (2009) de dördüncü gruba dâhil edilebilmektedir (Daldal, 2015: 26).

Zeynep Tül Akbal Süalp'in dört grubuna dâhil olmayan başka politik filmler de bulunmaktadır. Hiçbir gruba dâhil olmayan bu filmler, toplumsal meselelere ve hayata odaklanmaktadır. Ama bu filmler amaçları konusunda başarılı olamamakta ve bir fikir geliştirme konusunda zayıf kalabilmektedir. Bu anlayıştaki filmler, toplumsal olmalarına rağmen toplumsal analiz konusunda zayıftır. Sınıf meselesi üzerine fikirler üreten bu filmlerin bu konuda da pek başarılı olmadığı ve dönemin modasına uyduğu iddia edilmektedir. Bu filmler arasında, Aydın Bulut'un *Başka Sementin Çocukları* (2008) filmi; Mehmet Bahadır Er ve Maryna Er Gorbach'ın *Kara Köpekler Havlarken* (2009) filmi; Aslı Özge'nin *Köprüdekiler* (2009) filmi ile Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010) filmi yer almaktadır (Akbal Süalp, 2011: 67). Ayrıca, Pelin Esmer'in yönettiği *11'e 10 Kala* (2009) filmi de vardır (Daldal, 2015: 26).

¹⁴ Rüzgârın Hatıraları, (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/wp-content/uploads/2017/11/ruzgarin-hatiralari-bulten-273.pdf>, Erişim Tarihi: 6 Mayıs 2023.

¹⁵ *Karanlık Gece*, (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/nzjlmwg>, Erişim Tarihi: 6 Mayıs 2023.

Bu noktada Zeynep Töl Akbal Süalp'in 1990 sonrası Türk sinemasına dair gruplandırmasına ek olarak, 2000 sonrası Türk sinemasının politik yanının anlaşılması adına Abdurrahim Yalçın'ın düşüncelerinden de bahsedilmelidir. Abdurrahim Yalçın (2022: 128-129), 2000 sonrası Türk politik sinemasının iki kimlik ekseninde ilerlediğini ifade etmektedir. Bunlardan ilki etnik kimlik filmleriyken ikincisi cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmleridir. Etnik kimlik filmleri, etnik köken ekseninde çekilmekte olup en çok Kürt kimliğine odaklanmaktadır. Etnik kimlik filmlerinde Kürtler dışında Rum, Ermeni, Yahudi ve diğer azınlık halklar da görülmektedir. Bu filmlerde, etnik köken meselesinden hareketle erk sahibi devlet veya iktidar eleştirilmektedir. Cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmleri ise kadınların ve diğer cinsel yönelimlerin maruz kaldığı sıkıntıların eleştirisini yapmaktadır. Özetle, etnik kimlik ve cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet ekseninde çekilen filmler 2000 sonrası Türk politik sinemasının bel kemiği olarak düşünülebilir.

2000'den sonra çekilen etnik kimlik filmlerinden bahsedilecek olursa bu yapımlarda başta Kürtler olmak üzere Türkiye'deki diğer etnik kimliklerin yaşadığı sıkıntılara yer verilmektedir. Bu filmlerde geçmişte yaşanmış ya da yaşanmakta olan travmatik olaylar, katliamlar, işkence, faili meçhul cinayetler, yasaklar ve baskılar anlatılmaktadır. Bunların dışında kimlik problemleri, asimilasyon politikaları, anadil sorunu, zorunlu göç, mübadele ve köy baskınları/boşaltmaları gibi pek çok şey bu filmlerin konusu olmaktadır (Yalçın, 2022: 134). Böylelikle, Kürtlerle birlikte Rum, Ermeni, Yahudi ve diğer azınlık halkları anlatan etnik kimlik filmlerinde bu konular, 2000 sonrası Türk sinemasında politik bir taraf olarak belirlemektedir.

Türk sinemasında 2000'den sonra etnik kimlik ekseninde Kürt meselesine odaklanan filmler çekilmektedir. 1990'larda Reis Çelik'in başlattığı ve Yeşim Ustaoglu'nun devam ettirdiği Kürt meselesi eksenli filmler 2000'den sonra da çekilmektedir. Bu filmler arasında, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi; Osman Sınav'ın *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi* (2001) filmi ile Uğur Yücel'in *Yazı Tura* (2004) filmi bulunmaktadır. Ayrıca, Kazım Öz'ün yönettiği *Bahoz (Fırtına)* (2008) filmi ile Mahsun Kırmızıgül'ün çektiği *Güneşi Gördüm* (2009) filmi

vardır (Çiftçi, 2010: 78). Kürt meselesi üzerine çekilen bir diğer film ise Mijgin Müjde Arslan'ın yönettiği *Ben Uçtum Sen Kaldın* (2012)'dir (İpek, 2016: 162).

Kürt meselesi üzerine çekilen bir diğer film Kazım Öz'ün yönettiği *Fotoğraf* (2001)'tir. Bu filmlere ek olarak, Gani Rüzgar Şavata'nın yönettiği *Doz (Dava)* (2001) ile Yüksel Yavuz'un çektiği *Küçük Özgürlük* (2003) de Kürt meselesi üzerine çekilmektedir (Pöstecki, 2005: 89-90). Ayrıca, Umur Hozatlı'nın *Kayıp Özgürlük* (2010) filmi (Kaplan, 2018: 48); Miraz Bezar'ın *Min Dit (Gördüm)* (2009) filmi ile Sedat Yılmaz'ın *Press* (2010) filmi (Yaylagül, 2018: 234) de Kürt meselesine odaklanmaktadır. Bu filmlerin dışında Tayfun Aydın'ın çektiği *Rêç (İz)* (2011) (İpek, 2016: 162); Reha Erdem'in yönettiği *Jîn (Kadın)* (2013); Ahu Öztürk'ün çektiği *Toz Bezi* (2015) ile Tolga Karaçelik'in yönetmenliğini yaptığı *Sarmaşık* (2015) da Kürt meselesine odaklanan diğer etnik kimlik filmlerindendir (Şen, 2019: 283-284). Ayrıca, Seren Yüce'nin yönettiği *Çoğunluk* (2010); Özcan Alper'in çektiği *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ile Emin Alper'in yönetmenliğini yaptığı *Abluka* (2015) da Kürt meselesinden bahsetmektedir (Yalçın, 2022: 137-139). Kürt meselesi üzerine Özcan Alper 2015-2016 Sur Olaylarına odaklanan *Kavil (Yıkıntılar Arasında)* (2018) adlı kısa animasyon filmi de çekmektedir.¹⁶

2000 sonrası Türk sinemasında etnik kimlik ekseninde anadil üzerine yapılan politik filmler de mevcuttur. Özellikle Kürt dilinin üzerine filmler çekilmektedir. Bu filmler arasında, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın *İki Dil Bir Bavul* (2008) ve *Babamın Sesi* (2012) filmleri; Hüseyin Karabey'in *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (2008) filmi ile Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmi bulunmaktadır (Civelek, 2015: 180). Bu filmlerin dışında Kürtçenin anadil olmasına odaklanan bir diğer film ise Handan İpekçi'nin çektiği *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001)'tir. Anadil üzerine yapılan filmlerde Kürtçenin yanı sıra başka dillere de vurgu yapılmaktadır. Örneğin, Veli Kahraman'ın yönettiği *Ana Dilim Nerede* (2012) adlı

¹⁶ Kavil (Yıkıntılar Arasında), (Çevrimiçi)
<https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/yikintilararasinda.html>, Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2023.

belgesel filmi Zazacaya yoğunlaşırken (İpek, 2016: 161-162) Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı *Momi* (2001)¹⁷ adlı kısa film Hemşinceye odaklanmaktadır.

2000'den sonra çekilen etnik kimlik filmlerinde İstanbul'un diasporik imgesinin yani göçmenliğin öne çıktığı yapımlar da bulunmaktadır. 1990'larda bu imgenin en öne çıktığı film Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini yaptığı *Güneşe Yolculuk* (1999)'tur. 2000'den sonra ise Handan İpekçi'nin çektiği *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) ile Kazım Öz'ün yönettiği *Bahoz (Fırtına)* (2008) İstanbul'daki göçmenlik olgusuna etniksel olarak odaklanmaktadır. Ayrıca, Erol Mintaş'ın *Klama Dayıka Min (Annemin Şarkısı)* (2014) filmi; Ahu Öztürk'ün *Toz Bezi* (2015) filmi ile Kıvanç Sezer'in *Babamın Kanatları* (2016) filmi de İstanbul'daki göçmenlik olgusunu ele almaktadır (Şen, 2019: 314).

2000'den sonra Alevi kimliği üzerine de politik filmler yapılmaktadır. Bu konu ekseninde çekilen filmler arasında, Ahmet Haluk Ünal'ın *Saklı Hayatlar* (2011) filmi; Orhan Eşiköy ve Özgür Doğan'ın çektiği ve 1978 Maraş katliamının anlatıldığı *Babamın Sesi* (2012) filmi ile Ulaş Bahadır'ın *Madımak: Carina'nın Günlüğü* (2015) filmi vardır. Bu konu ekseninde belgesel filmler de çekilmektedir. Bu belgesel filmler arasında, Nezahat Gündoğan'ın çektiği *İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları* (2010); Soner Yalçın'ın yönettiği *Menekşe'den Önce* (2012) ile Piran Baydemir'in yönetmenliğini yaptığı *Fecira* (2013) bulunmaktadır (İpek, 2016: 162-165). Bu belgesel filmlerin dışında, Özgür Fındık tarafından çekilen *Kara Vagon: 38 Dersim Sürgünleri* (2011)¹⁸ ve *Olağan Haller* (2013)¹⁹ adlı belgeseller de vardır. Ayrıca, Barış Pirhasan'ın yönettiği *O Da Beni Seviyor* (2001)²⁰; Ersan Arsever'in yönetmenliğini yaptığı *Bir Ses Böler Geceyi* (2011)²¹ ile Ceylan Özgün Özçelik'in çektiği *Kaygı*

¹⁷ Momi, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/216676/momi>, Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2023.

¹⁸ Kara Vagon: 38 Dersim Sürgünleri, (Çevrimiçi) <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/karavagon.html>, Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2023.

¹⁹ Olağan Haller, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/225866/olagan-haller>, Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2023.

²⁰ O Da Beni Seviyor, (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt0297316/>, Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2023.

²¹ Bir Ses Böler Geceyi, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/bir-ses-boler-geceyi--2011305>, Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2023.

(2017)²² bu konu üzerine çekilmiş olan diğer uzun metrajlı filmlerdendir. Bu filmlerin dışında Özcan Alper'in *Âşıklar Bayramı* (2022)²³ filmi de vardır. Bu filmde, Alevi kimliği merkeze konulmamakta ve az da olsa bahsedilmektedir.

2000'den sonra çekilen politik filmlerin arasında, Türkiye'deki azınlıklara odaklanan yapımlar da bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Yeşim Ustaoglu tarafından çekilen ve Türkiye'deki Rumların durumundan bahseden *Bulutları Beklerken* (2003) vardır. Ayrıca, Tomris Giritlioğlu tarafından çekilen ve başta İstanbul'daki Rumlar olmak üzere diğer gayrimüslim halkların zarar gördüğü 6-7 Eylül Olaylarından bahseden *Güz Sancısı* (2008) filmi bulunmaktadır. 2000'den sonra çekilen politik filmler arasında, hem 1942'de çıkarılan Varlık Vergisi'yle hayatları altüst olan Rum, Ermeni ve Yahudilere değinen hem de 1915 Ermeni Olaylarına odaklanan ve Özcan Alper tarafından yönetilen *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filmi de vardır. Bu filmlerin dışında Emin Alper'in yönettiği *Tepenin Ardı* (2012) da Yörükleri ele almaktadır (Yalçın, 2022: 135-140). Bu filmlerin dışında Erkan Yazıcı'ya ait olan ve Trabzon Rum'u bir çocuğun mübadeleyi kaçırarak yalnız kalmasını anlatan *Uzak Ülke* (2020) de vardır.²⁴ Bu film, sadece bu yönüyle politik değildir. Bu filmde, Türkiye'de yeni kurulan cumhuriyet rejimiyle hain ilan edilen bir subay kampta esir tutulmaktadır. Filmdeki bu karakter üzerinden yeni kurulan cumhuriyet rejimine bir eleştiri getirilerek politik bir sinema dili inşa edilmektedir.

Bu noktada 2000'den sonra çekilen cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerinden de bahsedilmelidir. İlk olarak bu dönemde çekilen ve politik olan LGBTİ+ filmlerine değinilmelidir. 2000'lerde çekilen politik LGBTİ+ filmleri arasında; Ümit Ünal'ın 9 (2002) filmi (Yayla, 2019: 51), Ferzan Özpetek'in *Cahil Periler* (2001) filmi (Evlioğlu Gezer, 2022: 277) ile Kutluğ Ataman'ın *İki Genç Kız* (2005) filmi (Yalçın, 2022: 175; Evlioğlu Gezer, 2022: 283) yer almaktadır.

²² Kaygı, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/kaygi--2013630>, Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2023.

²³ Âşıklar Bayramı, (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/y916mwg>, Erişim Tarihi: 17 Mayıs 2023.

²⁴ Uzak Ülke, (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-285298/>, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2023.

2010'larda çekilen politik LGBTİ+ filmleri arasında, Mehmet Binay ve M. Caner Alper'in yönettiği *Zenne* (2011) (Yayla, 2019: 61; Evlioğlu Gezer, 2022: 283) ile Can Candan'ın çektiği *Benim Çocuğum* (2013) (Yalçın, 2022: 175) vardır. Ayrıca, Leyla Yılmaz'ın yönettiği *Bilmemek* (2019)²⁵ ile Onur Ünlü'nün çektiği *Put Şeylere* (2017)²⁶ de politik LGBTİ+ filmleri arasında bulunmaktadır. Ümit Ünal'ın *Aşk, Büyü Vs.* (2019)²⁷ filmi; Emin Alper'in *Kurak Günler* (2022)²⁸ filmi ile Kutluğ Ataman'ın *Hilal, Feza ve Diğer Gezegenler* (2022)²⁹ filmi politik LGBTİ+ yapımlar olarak değerlendirilmektedir. *Hilal, Feza ve Diğer Gezegenler* (2022) filminde, hem LGBTİ+ bireylerin yaşadığı sıkıntılar hem de baş örtülü kadınların 28 Şubat sürecinde maruz kaldıkları baskılar ele alınmaktadır.

Yukarıdaki politik LGBTİ+ filmleri dışında 2000'den sonra çekilen başka cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmleri bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Çiğdem Vitrinel'in *Geriye Kalan* (2011) filmi; Erdem Tepegöz'ün *Zerre* (2012) filmi; Ahu Öztürk'ün *Toz Bezi* (2015) filmi ile Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmi vardır (Yalçın, 2022: 174-177). Bu filmlere ek olarak, Belma Baş'ın *Zefir* (2010) filmi; İlksen Başarır'ın *Atlıkarınca* (2011) filmi; Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi* (2012) filmi ile Reis Çelik'in *Lal Gece* (2012) filmi yer almaktadır (Ekici, 2014: 217).

İlksen Başarır'ın yönettiği *Başka Dilde Aşk* (2009) ve *Bir Varmış Bir Yokmuş* (2015) (Aslan, 2019: 201); Seren Yüce'nin çektiği *Rüzgarda Salınan Nilüfer* (2016) ile Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Bağlılık Aslı* (2019) da cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerindendir (Nezir, 2023: 115). Bu filmlerin dışında Umut Dağ'ın çektiği *Kuma* (2012)³⁰ ile Reha Erdem'in yönetmenliğini yaptığı *Jîn*

²⁵ Bilmemek, (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/not-knowing>, Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2023.

²⁶ Put Şeylere, (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/put-seylere/>, Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2023.

²⁷ Aşk, Büyü Vs., (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/love-spells-and-all-that>, Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2023.

²⁸ Kurak Günler, (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/kurak-gunler/>, Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2023.

²⁹ Hilal, Feza ve Diğer Gezegenler, (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/hilal-feza-and-other-planets>, Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2023.

³⁰ Kuma, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/46527-kuma>, Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2023.

(*Kadın*) (2013)³¹, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013)³², *Koca Dünya* (2016)³³ ve *Neandria* (2023)³⁴ da cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerindendir. Ayrıca, Yusuf Pirhasan'ın yönetmenliğini yaptığı *Kurtuluş Son Durak* (2012)³⁵; Yeşim Ustaoglu'nun yönettiği *Araf* (2012)³⁶ ve *Tereddüt* (2016)³⁷ ile M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın çektiği *Çekmeceler* (2015)³⁸ bulunmaktadır. Bu filmlere ek olarak, Türkan Şoray'ın çektiği *Uzaklarda Arama* (2015)³⁹; Onur Ünlü'nün yönetmenliğini yaptığı *Topal Şükran'ın Maceraları* (2018)⁴⁰ ile Ezel Akay'ın yönettiği *9 Kere Leyla* (2020)⁴¹ yer almaktadır. Ceylan Özgül Özçelik'in *Cadı Üçlemesi 13+* (2019)⁴² adlı kısa filmi ve *Cadı Üçlemesi 15+* (2022)⁴³ adlı belgesel filmi de cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerindendir.

2000 sonrası çekilen bütün bu cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerine bakıldığında, Türk sinemasının bu konuya duyarsız kalmadığı söylenebilir. Çekilen cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmleriyle toplumun geneli tarafından dışlanan LGBTİ+ bireylerin yaşadıkları sıkıntılara da odaklanılmaktadır. Bu durum, Türk sineması için ilk başta marjinal olarak dursa da zamanla kabul görmekte ve günümüze uzanan süreçte Türk politik sinemasının en güçlü kollarından biri haline gelmektedir.

³¹ Jin (Kadın), (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/jin--2011685>, Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2023.

³² Şarkı Söyleyen Kadınlar, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/46865-sarki-soeyleyen-kadınlar>, Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2023.

³³ Koca Dünya, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/koca-dunya--2013564>, Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2023.

³⁴ Neandria, (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/neandria>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2024.

³⁵ Kurtuluş Son Durak, (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt2142801/>, Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2023.

³⁶ Araf, (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-210272/>, Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2023.

³⁷ Tereddüt, (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/tereddut/>, Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2023.

³⁸ Çekmeceler, (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/cekmeceler/>, Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2023.

³⁹ Uzaklarda Arama, (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/gle4x8y>, Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2023.

⁴⁰ Topal Şükran'ın Maceraları, (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/the-adventures-of-sukran-the-lame>, Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2023.

⁴¹ 9 Kere Leyla, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/266513/dokuz-kere-leyla>, Erişim Tarihi: 1 Haziran 2023.

⁴² Cadı Üçlemesi 13+, (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/13-2019>, Erişim Tarihi: 1 Haziran 2023.

⁴³ Cadı Üçlemesi 15+, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/cadi-uclemesi-15--2016131>, Erişim Tarihi: 1 Haziran 2023.

2000'den sonraki Türk sinemasında etnik kimlik ve cinsel kimlik/toplumsal cinsiyet filmlerinin dışında başka politik filmler de çekilmektedir. Bu politik filmlerden bazıları çeteleşme konularına odaklanarak Türkiye'de çokça tartışılan mafyayı anlatmaktadır. Bu filmler arasında, Ömer Kavur'un *Melekler Evi* (2000) filmi; Nesli Çölgeçen'in *Oyunbozan* (2000) filmi; Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen* (2001) filmi ile Osman Sınay'ın *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi* (2001) filmi vardır (Pösteği, 2005: 89). 2000'den sonra çekilen politik filmler arasında, sıradan insanların başından geçen trajikomik olayların hicvedilerek anlatıldığı yapımlar da bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Sinan Çetin'in *Komser Şekspir* (2001) ve Mert Baykal'ın *Pardon* (2005) filmi vardır (Suner, 2006: 255).

2000'den sonra çekilen politik filmlerde, Türk sinemasında daha önceden ele alınmayan konular kendisine yer bulmaktadır. Derviş Zaim'in derin devlet ve mafyayı etraflıca ele alan *Filler ve Çimen* (2001) filmi ile Biket İlhan'ın Nazım Hikmet Ran'ın cezaevi yıllarını anlatan *Mavi Gözlü Dev* (2007) filmi bu konulara değinen öncü yapımlardır. Ayrıca, 2000 yılındaki Hayata Dönüş Operasyonlarını ve F-tipi cezaevlerini anlatan Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filmi ile 6-7 Eylül Olayları sonucunda zarar gören azınlıkları gösteren Tomris Giritlioğlu'nun *Güz Sancısı* (2009) filmi bu konulara değinen diğer öncü yapımlardandır (Çiftçi, 2010: 78).

2000'den sonra hapishane eksenli belgesel ve kurmaca politik filmler çekilmektedir. Belgesel filmler arasında, Çayan Demirel'in yönettiği *5 No 'lu Cezaevi* (2010) ile Ruhi Karadağ'ın çektiği *Simurg* (2011) bulunmaktadır. Kurmaca film olarak ise Grup Yorum önderliğinde Reis Çelik, Barış Pirhasan, Hüseyin Karabey, Ezel Akay ve Sırrı Süreyya Önder gibi 10 yönetmen tarafından çekilen ve 9 kısa filminden oluşan *F Tipi Film* (2012) vardır (İpek, 2016: 164-165). Bu belgesel ve kurmaca filmler dışında Bilal Kalyoncu'nun çektiği *Ülkücüler* (2012) adlı belgesel de hapishane eksenli çekilen filmlerdendir.⁴⁴

⁴⁴ Ülkücüler, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/46308-uelkuecueler>, Erişim Tarihi: 2 Haziran 2023.

2000'den sonra çekilen politik filmler arasında, devrimci karakterlerin merkezde olduğu yapımlar da bulunmaktadır. Bu filmler arasında, Kazım Öz'ün yönettiği *Bahoz (Fırtına)* (2008) ile Özcan Alper'in çektiği *Sonbahar* (2008) vardır. Ayrıca, Zübeyr Şaşmaz'ın *Muro: Lanet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine* (2008) filmi; Serkan Acar'ın *Aşk ve Devrim* (2011) filmi ile Mustafa Kenan Aybastı'nın *Devrimden Sonra* (2012) filmi yer almaktadır (Oylum, 2012: 125). Bu filmlere ek olarak, Haşım Aydemir'in çektiği *14 Temmuz* (2017) da bulunmaktadır (Taşdan, 2022: 224).

2000'den sonra çekilen bütün bu politik yapımların dışında başka politik filmler de vardır. Bu filmler arasında, Tayfun Pirselimoglu'nun çektiği *Hiçbiryerde* (2002) (Pösteki, 2005: 89) ile Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı *Üç Maymun* (2008) (Yetişkin, 2010: 111), *Ahlat Ağacı* (2018) (Çetin Erus ve Demoglu, 2022: 745) ve *Kuru Otlar Üstüne* (2023)⁴⁵ yer almaktadır. Ayrıca, 27 Mayıs 1960 askeri darbesini anlatan filmler arasında, Semir Aslanyürek'in çektiği *Şellale* (2001)⁴⁶; Süleyman Nebioğlu'nun yönettiği *Memlekette Demokrasi Var* (2010)⁴⁷ ile Mahmut Fazıl Coşkun'un yönetmenliğini yaptığı *Anons* (2017)⁴⁸ vardır.

Bu filmlere ek olarak, Hakan Algül'ün yönettiği *Döngel Kârhanesi* (2005)⁴⁹; Reha Erdem'in çektiği *Kosmos* (2009)⁵⁰; Ramin Matin'in yönetmenliğini yaptığı *Canavarlar Sofrası* (2011)⁵¹ ile Yüksel Aksu'nun çektiği *Entelköy Efeköy'e Karşı* (2011)⁵² vardır. Bu filmlerin dışında Ali Aydın'ın *Küf* (2012)⁵³ filmi; Ali Adnan

⁴⁵ *Kuru Otlar Üstüne*, (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt13231544/>, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2024.

⁴⁶ *Şellale*, (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-121923/>, Erişim Tarihi: 3 Haziran 2023.

⁴⁷ *Memlekette Demokrasi Var*, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/97458/memlekette-demokrasi-var>, Erişim Tarihi: 3 Haziran 2023.

⁴⁸ *Anons*, (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/ndw1k2y>, Erişim Tarihi: 5 Haziran 2023.

⁴⁹ *Döngel Kârhanesi*, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/dongel-karhanesi--2005180>, Erişim Tarihi: 4 Haziran 2023.

⁵⁰ *Kosmos*, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/24841-kosmos>, Erişim Tarihi: 5 Haziran 2023.

⁵¹ *Canavarlar Sofrası*, (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt1877803/>, Erişim Tarihi: 6 Haziran 2023.

⁵² *Entelköy Efeköy'e Karşı*, (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-195892/>, Erişim Tarihi: 20 Nisan 2024.

⁵³ *Küf*, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/214940/kuf>, Erişim Tarihi: 6 Haziran 2023.

Özgür'ün *Toprağın Çocukları* (2012)⁵⁴ filmi; Müfit Can Saçıntı'nın *Mandıra Filozofu* (2014)⁵⁵ filmi ile Fikret Reyhan'ın *Sarı Sıcak* (2017)⁵⁶ filmi bulunmaktadır. Tayfun Pirselimoglu'nun yönettiği *Yol Kenarı* (2017)⁵⁷ ve *Kerr* (2021)⁵⁸; Maryna Er Gorbach ve Mehmet Bahadır Er'in yönetmenliğini yaptığı *Omar ve Biz* (2019)⁵⁹ ile Ercan Kesal'ın çektiği *Nasipse Adayız* (2020)⁶⁰ da 2000'den sonra çekilen politik filmlere dâhil edilmektedir. Son olarak, Azra Deniz Okyay'ın *Hayaletler* (2020)⁶¹ filmi; Selman Nacar'ın *İki Şafak Arasında* (2021)⁶² ve *Tereddüt Çizgisi* (2023)⁶³ filmleri ile Togan Gökbakar'ın *Recep İvedik 7* (2022)⁶⁴ filmi bulunmaktadır.

2000'den sonra çekilen politik filmler arasında, 12 Eylül filmleri de bulunmaktadır. Bu filmler şu şekildedir: Yusuf Kurçenli'nin *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003) filmi; Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele Tuuba* (2003) filmi; Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005) filmi; Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez'in *Beynelminel* (2006) filmi; Ömer Uğur'un *Eve Dönüş* (2006) filmi ile Selma Köksal'ın *Fikret Bey* (2007) filmi yer almaktadır. Ayrıca, Atıl İnanç'ın *Zincirbozan* (2007) filmi; Murat Saraçoğlu'nun *O... Çocukları* (2008) filmi; Görkem Turgut'un *Yağmurdan Sonra* (2008) filmi; Serdar Akar'ın *Gecenin Kanatları* (2009) filmi; Rıza Kıracı'nın *Küçük Günahlar* (2010) filmi ile Orçun Benli'nin *Bu Son Olsun* (2012) filmi bulunmaktadır (Kara, 2012: 179-205).

⁵⁴ Toprağın Çocukları, (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/nkvmx3g>, Erişim Tarihi: 7 Haziran 2023.

⁵⁵ Mandıra Filozofu, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/mandira-filozofu--2012159>, 25 Erişim Tarihi: Nisan 2024.

⁵⁶ Sarı Sıcak, (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/sari-sicak/>, Erişim Tarihi: 7 Haziran 2023.

⁵⁷ Yol Kenarı, (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/sideway>, Erişim Tarihi: 7 Haziran 2023.

⁵⁸ Kerr, (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt15168234/>, Erişim Tarihi: 7 Haziran 2023.

⁵⁹ Omar ve Biz, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/72645-omar-ve-biz>, Erişim Tarihi: 8 Haziran 2023.

⁶⁰ Nasipse Adayız, (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-280549/>, Erişim Tarihi: 8 Haziran 2023.

⁶¹ Hayaletler, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/269481/hayaletler>, Erişim Tarihi: 9 Haziran 2023.

⁶² İki Şafak Arasında, (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/gj0273y>, Erişim Tarihi: 9 Haziran 2023.

⁶³ Tereddüt Çizgisi, (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/hesitation-wound>, Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2024.

⁶⁴ Recep İvedik 7, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/recep-ivedik-7--2016327>, Erişim Tarihi: 10 Haziran 2023.

Bu filmlere ek olarak, Mesut Uçakan'ın *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* (2006) filmi; Oğuz Makal'ın *Kumdan Kale* (2006) filmi; Şahin Gök'ün *Son Cellat* (2008) filmi; Mahmut Kaplan'ın *Kafes* (2015) filmi ile Yasin Uslu'nun *Bizim Hikâye* (2015) filmi yer almaktadır (Boztepe, 2017: 169-171). 2000'den sonra çekilen diğer 12 Eylül filmleri arasında ise Çağan Irmak'ın *Dedemin İnsanları* (2011)⁶⁵ filmi; Ersan Arseven'in *Bir Ses Böler Geceyi* (2011) filmi; Kemal Uzun'un *Ankara Yazı: Veda Mektubu* (2016)⁶⁶ filmi; Yılmaz Erdoğan'ın *Ekşi Elmalar* (2016)⁶⁷ ve *Sen Hiç Ateşböceği Gördün Mü?* (2021)⁶⁸ filmleri ile Mehmet Ada Öztekin'in *7. Koğuştaki Mucize* (2019)⁶⁹ filmi yer almaktadır.

Bu noktada Türk sinemasında 1990'ların ortalarında görülmeye başlanan ama 2000 sonrası dönemde kendine çok geniş bir alan bulan yeni politik sinema anlayışından bahsedilmelidir. Klasik politik sinemadan farklı olduğunun altı çizilen yeni politik sinema, klasik politik sinemanın içine dâhil edilen ve dışarıda bırakılan şeylerle yapılan tanımlamanın eksikliğinden dolayı öne sürülen bir anlayışın ürünüdür (Suner, 2006: 256). Politik film tanımının eksikliğine dikkat çeken Asuman Suner (2006: 256), politik sinemanın sadece politik içerikli konuları ele alan filmler olarak değerlendirildiğinde bariz şekilde bir sorunun ortaya çıktığını ifade etmektedir. Klasik bir şekilde yapılan politik film tanımına göre Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz politik filmler yapmamaktadır. Suner'e göre, bu durum ise kabul edilmemekte ve bu iki yönetmen de politik filmler üretmektedir. Bu yüzden, politik sinemanın çerçevesini genişletmek gerekmektedir. Yeni politik sinema bu noktada devreye girmektedir. Yeni politik sinema, temasal olarak dolaysız bir şekilde “*aidiyet ve kimlik sorunsalı*” üzerine yoğunlaşmaktadır. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sineması da “*aidiyet sorunsalı*” üzerine filmler barındırmasından dolayı politik yönetmenlerdendir. Ama klasik politik sinema değil yeni politik sinema yönetmenleridir. Görüldüğü üzere, yeni

⁶⁵ Dedemin İnsanları, (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/44659-dedemin-insanlari>, Erişim Tarihi: 10 Haziran 2023.

⁶⁶ Ankara Yazı: Veda Mektubu, (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-246316/>, Erişim Tarihi: 10 Haziran 2023.

⁶⁷ Ekşi Elmalar, (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt5985288/>, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2023.

⁶⁸ Sen Hiç Ateşböceği Gördün Mü?, (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/g32jwmy>, Erişim Tarihi: 11 Haziran 2023.

⁶⁹ 7. Koğuştaki Mucize, (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/263412/7-kogustaki-mucize>, Erişim Tarihi: 11 Haziran 2023.

politik sinema bu tarz bir bakış açısıyla doğrudan politik filmler çekmeyen yönetmenleri de bu çatı altına alarak Türk politik sinemasının çerçevesini genişletmektedir.

Burada klasik politik sinema anlatısından farklılaşan yeni politik sinemanın çerçevesini belirlemek önemlidir. Yeni politik filmler, dolaysız bir şekilde “*aidiyet ve kimlik sorunsalı*” üzerine yoğunlaşarak öznel olan deneyim ve algı üzerinden bir yere ait olma duygusunun zarar görerek yitip gittiği durumlara odaklanmaktadır. Bunun sonucunda yeni politik filmler ulusal aidiyet kavramına dikkat kesilmektedir. Yeni politik filmlerin ne olduğunu anlamak için ise Türkiye’de bulunmayan bağımsız uluslararası sinemaya bakılmalıdır. Bağımsız uluslararası sinema, etnik olarak üçüncü dünya kökenli olan ve Kuzey Amerika ile Batı Avrupa’da yaşayan sinemacıların çektikleri filmlerin ortak kültürel, estetik ve politik niteliklere sahip olmasından dolayı bağımsız bir tür olarak ortaya çıkmaktadır. Bağımsız uluslararası sinema; göçmen sineması, sürgün sineması, kültürlerarası sinema, aksanlı sinema ve diasporik sinema gibi farklı kavramlarla da anılmaktadır (Suner, 2006: 256-257). Özetle, bağımsız uluslararası sinemanın ulusal aidiyet kavramına odaklandığı ve yeni politik sinemanın bağımsız uluslararası sinemayla bu açıdan benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Yeni politik sinemaya tekrar dönülecek olursa, yeni politik sinema filmlerinin “*bellek sineması*” ile ilişkisi önemlidir. “*Bellek sineması*” da tıpkı yeni politik sinema gibi “*aidiyet*” ve “*kimlik*” meselesine yoğunlaşmaktadır. “*Bellek sineması*” altında yapılan çoğu filmin ise yeni politik sinema filmi olduğu görülmektedir. Bu filmlerin ortak kesişim noktası da kurmaca ve belgesel arasında gidip gelen yapım olmalarıdır. Türk sinemasına yeni bir soluk getiren bu tarz filmler, geçmişten bugüne gelen travmaları ortaya çıkararak hatırlatmakta ve toplumsal geçmişe yeniden bakarak tarihi yeniden inşa etmektedir (Duruel Erkılıç, 2014: 169-171). Bu açıdan bakıldığında “*bellek sineması*” toplumsal bir bilinç inşa etmeye çalışarak politik bir tutum sergilemektedir. Bu sinemanın en önemli yönetmeni ise yeni politik sinemanın temsilcilerinden biri olan Yeşim Ustaoglu’dur (Cıvaş, 2010: 107).

Bu noktada yeni politik sinemanın önemli filmlerinden bahsedilmelidir. Bu filmler arasında hem yeni politik sinema hem de “*bellek sineması*” filmi olan yapımlar vardır. Bu filmler arasında, Yeşim Ustaoglu’nun yönettiği *Güneşe Yolculuk* (1999), *Bulutları Beklerken* (2003) ve *Pandora’nın Kutusu* (2009) vardır. Yeşim Ustaoglu’nun bu filmleri dışında Tomris Giritlioğlu’nun çektiği *Salkım Hanım’ın Taneleri* (1999) ve *Güz Sancısı* (2008) ile Kazım Öz’ün yönetmenliğini yaptığı *Fotoğraf* (2001) ve *Bahoz (Fırtına)* (2008) bulunmaktadır. Ayrıca, Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi; Reha Erdem’in *Hayat Var* (2008) filmi; Özcan Alper’in *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmi ile Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan’ın *Babamın Sesi* (2012) filmi vardır. Bu filmlere ek olarak, Zeki Demirkubuz’un çektiği *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) ile Çağan Irmak’ın yönettiği *Babam ve Oğlum* (2005) ve *Dedemin İnsanları* (2011) yer almaktadır. Bütün bu filmlerin dışında Derviş Zaim’in yönetmenliğini tek başına yaptığı *Çamur* (2003) ve *Gölgeler ve Suretler* (2010) adlı kurmaca filmler ile Derviş Zaim ve Panicos Chrysanthou’nun birlikte çektiği *Paralel Yolculuklar* (2004) adlı belgesel film vardır (Duruel Erkiş, 2014: 153-172). Bu filmlerin dışında yeni politik sinemaya ve “*bellek sinemasına*” dâhil edilebilecek pek çok yapım bulunmaktadır. Özellikle, Yeşim Ustaoglu’ndan etkilenen yönetmenlerin çektiği filmler örnek olarak verilebilmektedir. Ayrıca, başka yönetmenlere ait filmler de bu yapımlar arasında değerlendirilebilmektedir.

Bu noktada büyük bir çoğunluğu 2000 sonrası dönemde kurulan, politik etkinlik sahası bu dönemde artan ve Üçüncü Sinema için önemli olan sinema kolektiflerinden kısaca bahsedilmelidir. Türkiye’de Üçüncü Sinema anlayışına sahip sinema kolektifleri arasında Şeyh Bedrettin Film Kolektifi, Film For Peace, Üçüncü Sinemacılar Film Kolektifi, Özgür Açılım, Bağımsız Sinema Merkezi, Sine-Yol Kolektifi, Avrasya Sanat Kolektifi ve çeşitli Öğrenci Kolektifleri vardır (Odabaş, 2013b: 93-130). Bu kolektiflere ek olarak, SineGöz Film Atölyesi, Seyreylem Film Kolektifi ve Mezopotamya Sinema Kolektifi bulunmaktadır (Arda, 2014: 116-117).

Türkiye’deki film kolektifleri, Latin Amerika’da kurulmuş olan kolektiflerle benzerlik göstererek ana akım sinemanın kalıpları dışında diğer yönetmenlerce değinilmeyen konuları filmlerde ele almaktadır. Bu kolektifler için internet ortamı

önemli olmakla birlikte, işçi ve sivil toplum örgütlerinin sahasından faydalanılarak ana akım olmayan film gösterimleri yapılmaktadır. İzleyicilerle bunların dışında festivallerle de buluşulmaktadır (Odabaş, 2013b: 93). Bu kolektifler, sinemayı sol düşünce ekseninde kullanarak izleyicide derin bir etki yaratmak istemektedir.

Türkiye'deki Üçüncü Sinema kolektifleri tarafından pek çok politik film çekilmektedir. Bu filmler ise şu şekildedir: Şeyh Bedrettin Film Kolektifi tarafından *Li Beirut* (2005), *Umut Geçitleri* (2006), *Yitmeyen Umudun Türküsi* (2006) ve *Darağacından Yangınlara Semaha Duranlar* adlı belgesel filmleri çekilmektedir. Üçüncü Sinemacılar Film Kolektifi tarafından çekilen belgesel film ise *Behice Boran: Son Nefesine Kadar* (2006)'dır. Bir diğer sinema kolektifi olan Özgür Açılım, Cahit Akçam'ın yönetmenliğinde *Unutturulanlar* serisi altında belgesel filmler çekmektedir. Bu belgesel filmleri arasında *Yeraltı Maden-İş/Yeni Çeltek* (2004), *Fatsa Gerçeği* (2007), *Maraş Katliamı* (2007) ve *Tariş, Gültepe, Çimentepe Direnişleri* (2007) bulunmaktadır. Başka bir sinema kolektifi olan Bağımsız Sinema Merkezi tarafından da Mustafa Kenan Aybastı'nın yönetmenliğinde *Lenin-Sosyalizmin Kızıl Şafağı* (2012) adlı belgesel film çekilirken Kadir Akın'ın yönetmenliğinde *Red!* adlı belgesel film çekilmektedir. Sine-Yol Kolektifi tarafından da belgesel filmler üretilmektedir. Çektikleri belgesel filmler arasında, kolektifin birlikte filme aldığı *Tekel'in 51'inci Günü* (2010) ve Nurşen Bakır'ın yönettiği *Karık* (2013) vardır (Odabaş, 2013b: 98-115). SineGöz Film Atölyesi'nin çektiği belgesel filmler arasında *Akıntıya Karşı...* üçlemesi vardır. Üçlemenin belgesel filmleri ise *Akıntıya Karşı... Aziz Nesin* (2003), *Akıntıya Karşı... Orhan Kemal* (2005) ve *Akıntıya Karşı... Behice Boran: Tek Başına Bir Koro* (2006)'dur (Arda, 2014: 118).

Burada Üçüncü Sinema kolektiflerinden olan Mezopotamya Sinema Kolektifinden bahsedilmelidir. Mezopotamya Sinema Kolektifi, MKM bünyesinde 1995 yılında başlatılan sinema çalışmalarının sonucunda bağımsız bir sinema topluluğu olarak kurulmaktadır (Arda, 2014: 122). Türkiye'deki Kürt kültürüne odaklanan MKM bu amacı doğrultusunda Kürt kültürünün geliştirilmesi ve yerleştirilmesi için ortak belgeseller çekmektedir. Üçüncü Sinemayı temsil eden en önemli kuruluşların başında gelen MKM, Kürtler üzerine çekilen filmlere de destek

olmaktadır (Kuyucak Esen, 2007: 349). Bundan dolayı, MKM Türk sinemasında Kürtleri konu alan etnik kimlik filmlerinin ortaya çıkmasında çokça emeği geçen bir kuruluş olarak görülebilir.

Mezopotamya Sinema Kolektifi, Kazım Öz'ün yönetmenliğini yaptığı *Fotoğraf* (2001) (Kuyucak Esen, 2007: 349) ve *Bahoz (Fırtına)* (2008) adlı uzun metrajlı filmlerin yapımcılığını üstlendiği gibi, *Ax (Toprak)* (1999) adlı kısa filmin de (Arda, 2014: 122) yapımcılığını yapmaktadır. Mezopotamya Sinema Kolektifi, bu filmler dışında Yeşim Ustaoglu'nun çektiği *Güneşe Yolculuk* (1999)'a ve Handan İpekçi'nin yönettiği *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001)'a da müzik, diyalog, oyuncu, yaşam ve giyim biçimleri konusunda kültürel olarak destek vermektedir (Kuyucak Esen, 2007: 349). Mezopotamya Sinema Kolektifi, bu yönetmenler dışında Özcan Alper ve Hüseyin Karabey gibi yönetmenlerin de sinema bölümünde kendilerini geliştirmesine imkân sağlamakta ve çektikleri filmlerde yardım etmektedir. Bu sayede bu yönetmenler, 2000'den sonra Türk politik sinemasının “*muhalif damarına katkı sağlayan filmler yapmaktadırlar*” (İpek, 2016: 163). Pek çok yönetmene yardımı olan Mezopotamya Sinema Kolektifinin bu yönü düşünüldüğünde, 1990'ların ortalarından sonra ortaya çıkan bir kolektif olarak Türk politik sinemasına doğrudan etki etmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖZCAN ALPER SİNEMASININ POLİTİK ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

“Özcan Alper Filmlerinde Politik Sinema Yaklaşımı” adlı bu çalışmanın amacı, Özcan Alper’in yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı filmler üzerinden sinemasındaki politik öğeleri ve politik yanları ortaya koymaktır. Bunun yapılabilmesi için, Özcan Alper sinemasının politik olarak nasıl inşa edildiğine odaklanılmaktadır. Bu doğrultuda belirlenmiş olan tema, kategori ve kodlar kapsamında filmlerin politik olarak analiz edilmesi amaçlanmaktadır.

Özcan Alper ve filmleri üzerine yapılan daha önceki çalışmalar onun sinemasının nasıl politik olduğu üzerine pek yoğunlaşmamaktadır. Çalışmalar, bazen tek bir film bazen de birkaç film birlikte ele alınarak yapılmaktadır. Bu çalışma, Özcan Alper’e ait uzun metrajlı filmlerin birisi hariç tümünü ele alarak bütüncül bir yapı sergilemektedir. Özellikle, Özcan Alper’in son filmi olan *Karanlık Gece* (2022) akademik camia için yeni bir çalışma sahasıdır. Çalışmada Özcan Alper’in bu filmi ve eski filmleri birlikte ele alınarak akademik camiaya yeni bir çalışma sunulmak istenmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın önemi, Özcan Alper filmografisini politik olarak bütüncül şekilde ele alan bir çalışmayı literatüre kazandırmaktır. Bu çalışmanın, Özcan Alper sinemasını politik olarak ele alacak gelecekteki çalışmalara da zemin oluşturması hedeflenmektedir.

3.2. Araştırmanın Konusu ve Hipotezi

Bu çalışmada, Özcan Alper’in yönetmenliğini yaptığı *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Rüzgârın Hatıraları* (2015) ve *Karanlık Gece* (2022) filmleri incelenerek yönetmenin sinemasının nasıl politik olduğu ortaya konulacaktır. *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Rüzgârın Hatıraları* (2015) ve *Karanlık Gece* (2022) filmlerinin kimlik, bellek ve aidiyet temalarının ekseninde politik olduğu

görüşü, bu çalışmanın ana hipotezini oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak Özcan Alper sineması politiktir görüşü, çalışmanın bir diğer hipotezidir.

3.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, bir nitel araştırmadır. Bu çalışmanın araştırma modeli de genel olarak mevcut olağan şartları tanımaya, problemi çözmeye ve açıklamaya yönelik olduğu için ve gerekli veriler toplanarak tasnif edilip özetlendiği için (Yıldırım, 1966: 67) tarama modelidir. Araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşturulurken çalışmaya dair verilerin toplanmasında literatür taraması yapılmıştır. Konuya ilişkin kitaplar, tezler ve makaleler incelenmiştir. Araştırmanın uygulama kısmında ise filmler politik sinema ekseninde eleştirel olarak tekrar izlenilmiştir. Daha sonra eleştirel olarak izlenen filmler politik sinema doğrultusunda değerlendirilmiş ve filmlerin politik olarak ele alınabileceği görülmüştür.

Çalışmanın üçüncü bölümünde filmlerin analiz edilmesinde nitel içerik analizi kullanılmıştır. Nitel içerik analizi kullanılırken filmler belirli tema, kategori ve kodlar üzerinden analiz edilmektedir. Dört aşamada verilerin analiz edildiği bu yöntemin aşamaları şu şekildedir: Verilerin kodlanması, temaların bulunması, kodların düzenlenmesi ile bulguların tanımlanması ve yorumlamasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 243). Çalışmanın tema, kategori ve kodlama çerçevesi oluşturulurken Senem Duruel Erkilic'in *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek* adlı çalışmasından çokça yararlanıldığı gibi üzerine çalışılan filmlerden de faydalanılmaktadır.

Nitel içerik analizinde Anselm L. Strauss ve Juliet Corbin (1990)'ın belirttiği üzere üç tür kodlama bulunmaktadır. Bu kodlamalardan ilki, daha önceden belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlamadır. İkincisi, konu ile alakalı hali hazırda bulunan ve verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlamadır. Üçüncüsü, birinci ve ikinci kodlamaların birleşiminden oluşan genel bir çerçeve içinde yapılan kodlamadır (Strauss ve Corbin, 1990; akt. Yıldırım ve Şimşek, 2018: 244-246). Bu açıdan Senem Duruel Erkilic'in çalışmasında bahsettiği kavramların, verilerin kodlanması ve filmlerin politik olarak analiz edilmesinde çok büyük önemi bulunmaktadır.

Senem Duruel Erkılıç çalışmasında (2014: 61-169) 1990’lardan itibaren Türk sinemasında kimlik, bellek ve travma kavramları üzerinden sorgulatmanın olduğunu ifade etmektedir. 2000 sonrası Türk sinemasında geçmiş; hatırlamalar, kimlik üzerinden hesaplaşma, eve dönüş, geçmişi kaydetme, geçmiş kayıtlarını geri getirme bağlamında ve sürekli bugünle ilişkili olarak ele alınmaktadır. Ona göre; bastırılanı ve travmaları ortaya çıkaran, hatırlatmalarla toplumsal geçmişe yeniden bakan ve tarihi farklı bir bağlamda yeniden inşa eden sinemadan bahsedilmektedir.

Senem Duruel Erkılıç’ın Türk sinemasının son dönemlerine dair yaptığı bu değerlendirme çalışmanın tema, kategori ve kod oluşturma sürecine doğrudan etki etmektedir. Onun tespitleri ve filmlerin doğrultusunda üç tane tema belirlenmektedir. Bu üç tema, zcan Alper sinemasındaki politik ögeleri ve yanları ortaya koyma açısından önemlidir.

Filmler analiz edilirken kimlik, bellek ve aidiyet kavramları tema olarak belirlenmektedir. Kimlik temasının altında anadil (Türkçe hariç), yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar ve bir canlı üzerinden özgürlüğün temsili kategorilerine yer verilmektedir. Anadil kategorisi ekseninde; veriler filmde konuşulan anadil, anadilde konuşan karakter, anadilde konuşulan süre, anadile uygun kişi ve yer adı ve anadilde yer alan müzik kodlarıyla analiz edilmektedir. Bu kodların hepsiyle *Karanlık Gece* (2022) hariç her film analiz edilmekte olup *Karanlık Gece* (2022) sadece anadile uygun yer adı ve anadilde yer alan müzik kodlarıyla analiz edilmektedir.

Kimlik temasının altında bir diğer kategori olan yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar ekseninde; linç, faili meçhul cinayetler, esaret/baskı, şiddet/çatışma ve kimlik üzerinden hesaplaşma kodları vardır. Esaret/baskı, şiddet/çatışma ve kimlik üzerinden hesaplaşma kodlarıyla her film analiz edilmektedir. Ama linç koduyla sadece *Rüzgârın Hatıraları* (2015) ve *Karanlık Gece* (2022) filmleri analiz edilmektedir. Faili meçhul cinayetler koduyla ise *Sonbahar* (2008) hariç her film analiz edilmektedir.

Kimlik temasının son kategorisi ise bir canlı üzerinden özgürlüğün temsilidir. Bu kategorinin kodlamasında ise kimlik olarak özgür olma veya olamama söz konusu ele alınmaktadır. Bu kodla her film analiz edilmektedir. Bellek temasının altında hatırlatma kategorisine yer verilmektedir. Bu kategori altında, hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme ve arayış içinde olma kodları vardır. Hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme koduyla her film analiz edilmekte olup arayış içinde olma koduyla *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ve *Karanlık Gece* (2022) filmleri analiz edilmektedir. Aidiyet temasının altında kendini bir yere ait hissetme kategorisine yer verilmektedir. Bu kategori altında ise eve aidiyetlik ve aidiyet sancısı içinde olma kodları vardır. Bu kodlarla her film analiz edilmektedir.

3.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Çalışmanın evrenini Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı bütün filmler oluşturmaktadır. Evreni oluşturan filmler arasından Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı filmlerin dördü seçilmektedir. Bu filmler: *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Rüzgârın Hatıraları* (2015) ve *Karanlık Gece* (2022). Bu dört film politik olduğu gerekçesiyle örnekleme dâhil edilmektedir. Yönetmenin politik olarak zayıf olan *Âşıklar Bayramı* (2022) filmi ise örnekleme dâhil edilmemektedir.

3.5. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmada Özcan Alper'in çektiği bütün filmler ele alınmamaktadır. Sadece yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı filmlerden politik olanlar ele alınmakta olup çektiği kısa metrajlı kurmaca filmler ile kısa ve orta metrajlı belgesel filmler çalışmanın kapsamı dışında bırakılmaktadır. Ayrıca, çalışmanın sınırlılığı gereği yönetmenin uzun metrajlı filmleri arasında politik olarak zayıf olan ve Netflix için çekilen *Âşıklar Bayramı* (2022) çalışmaya dâhil edilmemektedir. Yönetmenliğini yaptığı *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Rüzgârın Hatıraları* (2015) ve *Karanlık Gece* (2022) ele alınmaktadır.

Burada çalışmaya dâhil edilmeyen kısa metrajlı kurmaca filmler ile kısa ve orta metrajlı belgesel filmlere dikkat çekilmelidir. Özcan Alper'in yönetmenliğini tek başına yaptığı kısa metrajlı *Tokai'de Rapsodi ve Melankoli* (2005) belgesel filmi ile Özcan Alper'in yönetmenlik koltuğunu başkalarıyla paylaştığı orta metrajlı *Bir Bilim Adamıyla Zaman Aleminde Yolculuk* (2000) ve *TMMOB Belgeseli-Teoman Öztürk* (2010) belgesel filmleri politik yapımlar değildir. Ama Özcan Alper'in kısa metrajlı kurmaca filmlerinde bu durum farklılık gösterebilmektedir. Kısa metrajlı kurmaca filmlerden *Momi* (2000), Hemşince çekilen ilk film olması nedeniyle politik bir yapımdır. Bir diğer kısa metrajlı kurmaca film olan *Kavil (Yıkıntılar Arasında)* (2018) de 2015-2016 Sur Olaylarına odaklanmasından dolayı politiktir. Ama bir diğer kısa metrajlı kurmaca film olan *Moto Guzzi* (2010) ise politik bir yapımdır.

Çalışmanın sınırlılığı gereği hem uzun metrajlı kurmaca film olan hem de politik olan filmler ele alınmaktadır. Kısa metrajlı kurmaca filmler, kısa ve orta metrajlı belgesel filmler ile politik olmayan uzun metrajlı filmler çalışmanın sınırları içine dâhil edilmemektedir. Böylelikle, *Momi* (2000) ve *Kavil (Yıkıntılar Arasında)* (2018) filmleri politik olsa dahi uzun metrajlı kurmaca film olmadığı için çalışmaya dâhil edilmemekte ve *Âşıklar Bayramı* (2022) uzun metrajlı kurmaca film olmasına rağmen politik olmadığı için çalışmada ele alınmamaktadır. *Moto Guzzi* (2010) ile kısa ve orta metrajlı belgesel filmler ise hem uzun metrajlı kurmaca film olmadığı için hem de politik olmadığı için çalışma kapsamında ele alınmamaktadır.

3.6. Özcan Alper'in Biyografi, Filmografi ve Sineması

2000 sonrası Türk sinemasına politik olarak damga vuran Özcan Alper, 1975 yılında Artvin'in Hopa ilçesinde doğar ve lise eğitimini Trabzon Lisesi'nde tamamlar (Çelebi, 2008; Hızlı, Ertürk, Mater, 2010: 188). Alper, 1992-1996 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi'nde Fizik bölümünü ve 1996-2003 yılları arasında aynı üniversitenin Edebiyat Fakültesi'nde Bilim Tarihi bölümünü okur. Alper, 1996-1999 yılları arasında sinema kariyerini etkileyen MKM Sinema Atölyesi'ne katılır. Daha sonra, Alper 1999-2001 yılları arasında Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nde sinema derslerine de katılır (Ankara Sinema Derneği, 2023). Alper, 2000 yılından

sonra ise Yeşim Ustaoglu'nun asistanlığını yaptığı gibi, *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (2008) filminde de Hüseyin Karabey'e asistanlık yapar (Hızlı, Ertürk, Mater, 2010: 162-188).

Yeşim Ustaoglu'nun yanında asistanlık yapan Özcan Alper kendi bireysel sineması adına atılım içinde olarak filmler çeker. Bunun yanında Özcan Alper senaristlik, oyunculuk, yardımcı yönetmenlik ve kurguculuk da yapar. Bu aşamada Özcan Alper'in yazdığı ve çektiği filmlerden önce oyuncu, yardımcı yönetmen ve kurgucu olduğu yapımlardan bahsedilmelidir. Özcan Alper, senaristliğini ve yönetmenliğini Kazım Öz'ün yaptığı 66 dakikalık uzun metrajlı *Fotoğraf* (2001) filminde oyuncu olarak oynar. Alper oyunculuk dışında, yönetmenliğini Kazım Öz'ün yaptığı 28 dakikalık kısa metrajlı *Ax (Toprak)* (1999) filminde ve yönetmenliğini Handan İpekçi'nin yaptığı 112 dakikalık uzun metrajlı *Saklı Yüzler* (2006) filminde yönetmen yardımcılığı yapar. Ayrıca, Alper kendisinin yazıp yönettiği 108 dakikalık *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filminin kurgusunu Ayhan Ergürsel, Thomas Balkenhol ve Umut Sakallıoğlu ile birlikte yapar (Kamera Arkası, 2023).

Bu noktada, Özcan Alper'in filmografisinde yönetmenliğini kendisinin yaptığı filmlerden bahsedilmelidir. Alper'in yönetmenliğini başkalarıyla paylaştığı iki tane belgesel film bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Çayan Demirel ve Ali Naki Gündoğdu ile birlikte yönettiği 60 dakikalık orta metrajlı *Bir Bilim Adamıyla Zaman Aleminde Yolculuk* (2000) adlı belgesel filmidir (Çelebi, 2008; Kamera Arkası, 2023). İkincisi ise Ozan Turgut ile birlikte yönettiği 49 dakika 35 saniyelik orta metrajlı *TMMOB Belgeseli-Teoman Öztürk* (2010) adlı belgesel filmidir (Kamera Arkası, 2023). Alper'in bu belgeseller dışında yönetmenliğini tek başına yaptığı bir belgesel film daha bulunmaktadır. Bu kısa metrajlı belgesel film, 20 dakikalık *Tokai'de Rapsodi ve Melankoli* (2005) adlı yapımdır (Çelebi, 2008).

Burada Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı kurmaca filmlerden bahsedilmelidir. Alper'in yönetmenliğini yaptığı üç tane kısa metrajlı kurmaca film bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Hemşince çekilen ilk film olmasından dolayı politik bir yapımla olan, senaryosu Özcan Alper'le Özkan Küçük tarafından yazılan ve Alper

tarafından tek başına yönetilen 25 dakika 39 saniyelik kısa metrajlı *Momi* (2000) adlı kurmaca filmidir (Çelebi, 2008; Hızlı, Ertürk, Mater, 2010: 188; Kamera Arkası, 2023). İkincisi, senaristliğini ve yönetmenliğini kendisinin yaptığı 8 dakika 26 saniyelik kısa metrajlı *Moto Guzzi* (2010) adlı kurmaca filmidir (Kamera Arkası, 2023). Bu kısa film, Gezici Festival kapsamında yer alan ve beş yönetmenin ayrı ayrı kısa filminin bulunduğu *Kars Öyküleri* (2010) adlı antoloji filminde yer almaktadır (Beyazperde, 2023). Üçüncüsü, 2015-2016 Sur Olaylarına odaklanmasından dolayı politik bir yapımla olan, senaryosu Özcan Alper’le Murat Özyaşar tarafından yazılan, Alper tarafından tek başına yönetilen ve animasyon bir film olan 12 dakika 7 saniyelik kısa metrajlı *Kavil (Yıkıntılar Arasında)* (2018) adlı kurmaca filmidir.

Özcan Alper’in yönetmenliğini yaptığı orta metrajlı belgeseller ve kısa metrajlı kurmaca filmlerden sonra, yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı kurmaca filmlerden bahsedilmelidir. Alper’in yönetmenliğini yaptığı beş tane uzun metrajlı kurmaca film bulunmaktadır. Bu beş uzun metrajlı kurmaca film şu şekildedir (Kamera Arkası, 2023): Bu filmlerden ikisi, senaristliğini ve yönetmenliğini kendisinin yaptığı 102 dakika 29 saniyelik *Sonbahar* (2008) ve 108 dakika 43 saniyelik *Gelecek Uzun Sürer* (2011)’dir. Yönetmenliğini tek başına yaptığı diğer filmleri; senaryosunu Ahmet Büke ile birlikte yazdığı 126 dakika 57 saniyelik *Rüzgârın Hatıraları* (2015), senaryosunu Murat Uyraklı ile birlikte yazdığı 114 dakika 55 saniyelik *Karanlık Gece* (2022) ve senaryosunu Kemal Varol ile birlikte yazdığı 102 dakika 36 saniyelik *Âşıklar Bayramı* (2022)’dir.

Özcan Alper, yönetmenliğini yaptığı bu filmlerde pek ele alınmayan politik konulara eğilmektedir. Türkiye’nin önemli politik sinema yönetmenlerinden olan Alper, uzun metrajlı kurmaca filmlerinin ilk üçünde Hayata Dönüş Operasyonları, faili meçhul cinayetler, Varlık Vergisi ve 1915 Ermeni Olayları gibi pek çok konuya odaklanmaktadır (Fener, 2018: 489). Alper’in Türkiye siyasi tarihindeki bu konular üzerinde yoğunlaşması, onun sinemasının politik olduğunu ve kendisinin de politik bir yönetmen olduğunu göstermektedir. Alper’in bir diğer uzun metrajlı kurmaca filmi olan *Karanlık Gece* (2022)’de ise Ali’nin köylülerce linç edilmesi üzerinden politik

bir sinema dili yaratılmaktadır. Alper'in beşinci uzun metrajlı kurmaca filmi ise bu dört filmin aksine politik olmayan *Âşıklar Bayramı* (2022)'dir.

Alper'in uzun metrajlı kurmaca filmleri kadar kısa metrajlı kurmaca filmlerinin ikisinde de politik bir sinema dili görülmektedir. *Momi* (2000) adlı kısa film hem dilinin Hemşince olması hem de bu dilde çekilen ilk film olması nedeniyle politik bir yapıya sahip olmaktadır. Bir diğer kısa metrajlı kurmaca filmi olan *Kavil (Yıkıntılar Arasında)* (2018) ise siyasi bir konu olan 2015-2016 Sur Olaylarını anlatmasından dolayı politik olmaktadır. Alper'in bir diğer kısa metrajlı kurmaca filmi olan *Moto Guzzi* (2010) yapımında ise politik bir yön bulunmamaktadır.

Özcan Alper, ilk filminden son filmine kadar farklı coğrafyalarda aynı sorunları yaşayan insanları anlatmaktadır. Alper'in yönetmenliğini yaptığı filmlerde karakterler kültürel kimlikleriyle kendi coğrafyalarında gösterilmekte olup yer yer arşiv görüntülerine başvurulmaktadır. Bu durum, filmleri bazen belgesel film havasına büründürse de kurgusal boyutuyla gerçeklik hissiyatını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır (Parlaktaş, 2016: 2). Alper'in filmlerindeki belgesel ile kurmaca arasındaki bu denge, Zeynep Tül Akbal Süalp'in dördüncü kategorisinde bulunan ve aynı kuşakta yer alan bazı yönetmenlerin filmleriyle benzerlik göstermektedir.

Özcan Alper, filmlerindeki politik tutumuyla Türk sinemasında dikkat çeken yönetmenlerin arasında yer almaktadır. Günümüzde Türk yönetmenler arasında toplumsal bellek ve aidiyet konusunda film üreten sayılı yönetmenlerdendir. Bu konular üzerine çokça odaklanan Alper, toplum hafızasındaki önemli tarihsel olayları filmlerinde ele alarak bireysel bir düzlemde politik bir söylemle yeniden ele almaktadır. Bu tutumuyla geçmişle yüzleşme ekseninde filmler yazıp çekerek Türk sinemasına önemli politik yapımlar kazandırmaktadır (Akmeşe, 2023: 207). Türk sinemasının istisnalar hariç 1980'den sonra bireyselleşmeye başladığı ve 1990 sonrası dönemde bu durumun devam ettiği düşünülürse Özcan Alper'in bu tutumu politik bir şekilde belirlemektedir.

3.7. Özcan Alper'in Uzun Metrajlı Filmlerinin Politik Analizi

3.7.1. Sonbahar (2008)

3.7.1.1. Konu

Sonbahar (2008) filminde, 1990'lı yıllarda siyasi suçlu olarak cezaevine giren ve 2000 yılındaki Hayata Dönüş Operasyonlarına karşı çıkarak açlık grevlerine katılan Yusuf'un (A. Onur Saylak) on yıl sonra ölümcül bir hastalığa yakalanmış şekilde cezaevinden çıkarak memleketine geri dönmesi ve orada ölene kadar yaşadıkları anlatılmaktadır.

Film, Yusuf'un da katıldığı Hayata Dönüş Operasyonlarına karşı cezaevi isyanına ait arşiv görüntüleriyle başlamaktadır. Bu arşiv görüntülerinden yıllar sonra Yusuf cezaevi doktoruna muayene olmakta ve öleceğini öğrenmektedir. Yusuf, cezaevi doktoruna muayene olduktan sonra ise bir yolculuk sonucu on yıl sonra köyüne dönmektedir. Film boyunca cezaevinde geçirdiği süreçle hesaplaşma içinde olan Yusuf'a annesi Gülefer (R. Gülefer Yenigül) üzülmekte ve yakınmaktadır. Bu süreçte köylüler Yusuf'a meraklı gözlerle bakmaktadır. Köylülerin arasında Yusuf'a meraklı bir gözle bakmayan, onu anlamaya çalışan ve köye sıkışıp kalmış olan arkadaşı Mikhail (Serkan Keskin) vardır. Bu iki karakterin varlığı, düşündükleri ve hissettikleri filmin politik bir hava kazanmasında etkili olarak filmin yan konusunu oluşturmaktadır.

Filmde bir diğer önemli karakter ise Mikhail'in Yusuf'u götürdüğü gazino benzeri yerde konsomatris olarak çalışan Eka'dır (Megi Kobaladze). Gürcistanlı olan Eka, ekonomik zorluklardan dolayı çocuğu ve ailesini geride bırakarak Türkiye'ye gelmekte ve burada konsomatris olarak çalışmaktadır. Filmde gazino benzeri bir yerde tanışan Eka ve Yusuf zamanla birbirlerine âşık olmaktadır. Bu süreçte, Eka üzerinden dağılmış Sovyet Rusya'nın eski bir parçası olan Gürcistan'ın durumu yansıtılırken Yusuf üzerinden de Türkiye'deki sosyalizmin durumu anlatılmaktadır.

Film boyunca Yusuf ve Eka yağmurlu ve sikkın bir ortamda gösterilmektedir. Ayrıca, filmde kapalı mekân kullanımı da öne çıkmaktadır. Eka genelde otel

odasındaYken Yusuf da aile evindedir. Bu iki kapalı mekân, ışık kullanımı konusunda film boyunca aydınlık değildir. Bu da karakterlerin duygu durumuna paralel olarak filmin konusuna hizmet etmektedir. Bu iki kapalı mekân, her iki karakter ayrı ayrı *Vanya Dayı* (1971) filmini TRT 2 kanalında Türkçe dublajlı versiyonuyla izlerken art arda gösterilmektedir. Bu kurgusal teknikle karakterlerin aynı hesaplaşma içinde olduğu belirtilmektedir. Dış mekânda ise iki karakter İvan Ayvazovski'nin tablolarında olduğu gibi hırçın Karadeniz'le birlikte görülmektedir. Bu da karakterlerin yaşadığı iç hesaplaşmaları yansıtmaktadır. Filmin sonuna doğru Eka memleketi Gürcistan'a gitmektedir. Yusuf ise tekrar umutlanmasına rağmen Eka'nın ondan habersiz gittiğini öğrenmekte ve filmin sonunda ölmektedir.

Filmde bu karakterler dışında başka karakterler de filmin konusuna dolaylı yoldan katkıda bulunmaktadır. Bu karakterlerden Maria (Nino Lajeva) tıpkı Eka gibi konsomatris olması ve yöre halkıyla olan diyaloglarıyla filme katkı sağlamaktadır. Bir diğer karakter olan Cihan (Serhan Pırpır) ise filmde sadece bir sahnede görünmesine rağmen Yusuf'tan önceki devrimci kuşağın bir temsilcisi olarak filmin konusuna dolaylı yoldan etki etmektedir. Filmin başında Yusuf'a yaşadığı sağlık sorunları nedeniyle cezaevinden çoktan ayrılması gerektiğini söyleyen Doktor (Ekrem Bat) devletin Yusuf'a yaklaşımını göstermektedir. Filmde devletin cezaevindeki gücü Gardiyanlarla (Necdet Altunkaya ve Ali Çelik) yansıtılmaktadır. Filmde köylüler de önemlidir. Özellikle Onur (Cihan Çamkerten) bir çocuk olarak Yusuf'la olan iletişimi açısından önemlidir. Filmde gösterilen İdris Amca (İdris Duman), Yaşar Amca (Koğuş Yaşar), Harun Amca (Harun Ataner) ve Nesibe (Elmas Alper) gibi köylülerle o coğrafyadaki yaşlıların yaşamı gösterilmektedir. Filmdeki diğer köylülerden Asiye (Sibel Öz) eşi Mikhail tarafından aldatılmasıyla o coğrafyadaki kadın kimliğini yansıtmaları açısından önemlidir.

3.7.1.2. Filmin Politik Analizi

Sonbahar (2008) filmi kimlik, bellek ve aidiyet temaları ekseninde ele alınmakta olup bu temaların altındaki çeşitli kategori ve kodlara göre politik analizi

yapılmaktadır. *Sonbahar* (2008) filmine ait bütün temalar, kategoriler ve kodlar **Tablo 3.1**'de gösterilmektedir.

Tablo 3.1: *Sonbahar* (2008) Filmindeki Kimlik, Bellek ve Aidiyet Temalarına Ait Kategoriler ve Kodlar

	Temalar				
	Kimlik			Bellek	Aidiyet
Kategoriler	Anadil (Türkçe Hariç)	Yaşanmış veya Yaşanan Bireysel/Toplumsal Travmatik Olaylar	Bir Canlı Üzerinden Özgürlüğün Temsili	Hatırlatma	Kendini Bir Yere Ait Hissetme
Kodlar	Filmde Konuşulan Anadil	Esaret/Baskı	Kimlik Olarak Özgür Olma veya Olamama	Hatırlatma Sayesinde Tarihi Yeniden İnşa Etme	Eve Aidiyetlik
	Anadilde Konuşan Karakter	Şiddet/Çatışma			
	Anadilde Konuşulan Süre				
	Anadile Uygun Kişi ve Yer Adı				Aidiyet Sancısı İçinde Olma

	Anadilde Yer Alan Müzik	Kimlik Üzerinden Hesaplaşma			
--	-------------------------------	--------------------------------	--	--	--

Sonbahar (2008) filmi politik olarak analiz edilirken ilk olarak kimlik teması ele alınmaktadır. Bu temanın altında ise önce anadil (Türkçe hariç) kategorisi incelenmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla filmdeki konuşulan anadiller, anadilde konuşan karakterler, anadilde konuşulan süre, anadile uygun kişi ve yer adları ve anadilde yer alan müzikler irdelenmektedir.

Filmde konuşulan anadiller, Hemşince ve Gürcücedir. Özcan Alper'e göre (2015: 103), *Sonbahar* (2008) bir Türk filmi değildir. Ona göre, bu film tıpkı Puşkin, Lermontov, Çehov vb.'nin yazdıklarında olduğu gibi coğrafyası “*Kafkasya*”dır. Özcan Alper'in bu ifadeleri, coğrafi olarak Kafkasya'ya ait dillerden üçü olan Hemşince, Gürcüce ve Rusçanın bu filmde kullanılmasını açıklamaktadır. Böylelikle, filmdeki Gürcistanlı Eka'nın filmdeki varlığı daha net anlaşılmaktadır. Özcan Alper'in Eka'yı Kafkasya'da varlığı son bulmuş Sovyet Rusya'nın temsili olarak düşünmesi (2015: 101) de bu düşüncüyü iyice güçlendirmektedir. Ayrıca, filmde Kafkasya coğrafyasına ait bir dil olan Rusça da vardır. Rusça, sadece bir sahnede televizyondaki seslerde duyulmaktadır.

Filmde anadilde konuşan karakterlerden Yusuf'un Annesi Gülefer, Mikhail, Sedriye Teyze, Nesibe ve Yaşar Amca Hemşince konuşmaktadır. Filmde bu karakterler dışında Yusuf da Hemşince konuşmaktadır. Yusuf, Hemşinceyi sadece annesiyle konuşurken görülmektedir. Bu durum, anne-anadil-çocuk bazında filmin kimliksel yönüne işaret etmektedir.

Filmde Yusuf'un Annesi Gülefer Hemşinceyi en çok konuşan karakter olarak görülmektedir. Alper, Yusuf ve annesi Gülefer'in konuşmalarının Hemşince olması üzerinde yoğunlaşarak şu ifadeleri söylemektedir (2015: 21): “*Annenin tüm konuşmaları Hemşince olacak. Yusuf ise yer yer annesi ile konuşurken Hemşince,*

diğer zamanlarda ise Türkçe konuşacak. Tüm sahnelerde anne ile Yusuf arasındaki diyaloglar Hemşince olacaktır.” Alper’in film boyunca Yusuf ve annesi Gülefer arasındaki konuşmalarda bu düşüncesine sadık kaldığı görülmektedir. Yusuf ve annesinin yanlarında kimse olmadığında Yusuf’un anadili olan Hemşinceyi annesiyle olan bütün konuşmalarda görmek, Alper’in anadile dair düşüncesinde kararlı olduğunu göstermektedir.

Filmde Hemşince dışında Gürcüce konuşan karakterler de bulunmaktadır. Bunlar Gürcistanlı Eka ve Eka’nın arkadaşı Maria’dır. Filmde, Eka Gürcüceyi en çok konuşan karakter olarak görülmektedir.

Filmde anadilde konuşulan süre Hemşince 8 dakika 2 saniye, Gürcüce 2 dakika 6 saniye ve Rusça 39 saniyedir. *Sonbahar* (2008)’ın toplam süresinin 102 dakika 29 saniye olduğu düşünülürse filmin yaklaşık olarak on üçte birinde Hemşince konuşulmaktadır. Gürcüce, Hemşincenin dörtte biri kadar konuşulurken Rusça sadece bir sahnede duyulmaktadır. Filmde anadillerin konuşulduğu süreye bakıldığında filmin anadil bazında nicelik olarak pek yer tuttuğu söylenemez. Ama nitel olarak değerlendirildiğinde, film anadil üzerinden güçlü bir politik anlam inşa etmektedir.

Filmde Hemşince ve Gürcüce konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun kişi adları olarak Eka, Maria, Sopiko, Mikhail, Asiye, Bekay Cemal ve Makaroğlu İsmet görülmektedir. Filmde o yöreye ait yer adı olarak Batum sözlü bir şekilde telaffuz edilmektedir. Filmde görsel olarak ise ana mekân olan Artvin’e ait yerler gösterilmektedir. Alper, filmde Artvin’i kış mevsiminde ölecek olan ve son sonbaharı olan Yusuf’un duygu durumuna paralel olacak şekilde kullanmaktadır. Filmde, en dikkat çeken mekân ise Karadeniz’dir. Yönetmen, Karadeniz üzerinden Kafkasya coğrafyasını betimlemektedir.

Filmde anadilde yer alan sözlü müzikler Hemşince ve Gürcücedir. Sözlü Hemşince müzik olarak üç tane müzik bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Anonim Hemşin halk türküsü olan ve Gökhan Birben tarafından icra edilen *Madmoned Mona Mona*’dır. İkincisi, Anonim Hemşin halk türküsü olan ve Ersin Çelik tarafından icra edilen *Maa*

Aakak Maa'dır. Üçüncüsü, Anonim Hemşince ağıt olan ve Ayşenur Kolivar tarafından icra edilen *Daim Yusuf Orti*'dir. Sözlü Gürcüce müzik olarak ise Gürcü halk şarkısı olan ve Medea Theivili ile Nana Kvernadze tarafından icra edilen *Tua Seturpa* vardır. Bu müzikler dışında sözlü olmayan Karadeniz ve Kafkasya yöresine ait iki müzik daha bulunmaktadır. Bu müziklerden ilki, Karadeniz yöresine ait olan ve Gökhan Birben tarafından icra edilen *Hey Gidi Karadeniz*'dir. Bir diğer sözsüz müzik ise Kafkasya yöresine ait olan ve Adalet Vezirov tarafından bestelenen *Kemençe Konçertosu*'dur.

Özcan Alper, bu müzikleri kullanarak filme etnik bir boyut kazandırmaktadır. Filmde sözlü olarak hiçbir Türkçe müzik duyulmamaktadır. Normalde Türkçe sözleri olan *Hey Gidi Karadeniz* filmde sözsüz bir şekilde sadece müzik olarak duyulmaktadır. Bu durum, Alper'in müzik üzerinden inşa ettiği anadil vurgusu olabilir. Alper'in müzik üzerinden inşa ettiği anadil vurgusuna Hemşince bir ağıt olan *Daim Yusuf Orti* de örnek verilebilir. Bu ağıt, ilk başta Yusuf tarafından ölmeden önce annesine tulumla çalınmakta ve kamera evin içindeki pencereden dışarı zoom yaparak Yusuf'un tabutunu götüren cenaze alayına odaklandığı anda Ayşenur Kolivar tarafından söylenmektedir. Filmin sonunda Yusuf'a kendi anadilinde bir ağıt yakılarak izleyici bu saf acıyla baş başa bırakılmaktadır.

Sonbahar (2008) filminde kimlik temasının altındaki bir diğer kategori olan yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylardan bahsedilecek olursa filmde bu kategori altında esaret/baskı, şiddet/çatışma ve kimlik ekseninde hesaplaşma irdelenmektedir.

Filmde esaret/baskı durumu, genel olarak Yusuf'un cezaevinde geçirdiği sürece ve Hayata Dönüş Operasyonlarına odaklanmaktadır. Yusuf'un cezaevinde geçirdiği süreç konusunda annesi Gülefer ve köylüler dikkat çekici bir şekilde Yusuf'a sorular sormaktadır. Yusuf, bu sorularla ilk olarak minibüsle köyüne yıllar sonra dönerken karşılaşmaktadır. Daha sonra, köye geldikten sonra eve gelen ziyaretçiler tarafından da sıkıştırılmaktadır. Köylüler tarafından Yusuf'a sorulan bu sorular, Hayata Dönüş Operasyonlarıyla Türkiye'ye gelmiş olan F-tipi cezaevlerine ve tecrite dair bilgiler içermesi açısından önemlidir. Yusuf ile köylüler arasında geçen diyalogda

Köylü Erkek “Yusuf bir şey merak ediyorum ya. Bütün gün hücrede mi tutuyorlar yoksa ara sıra dışarıya ya açık havaya bırakıyorlar mı sizi?” demektedir. Yusuf ise karşılığında “Genelde gündüzleri kapıları açıyorlar. Ama akşam oldumu sayım yapıp tekrar kapatıyorlar.” demektedir. Devamında Nesibe’nin “Da Yusuf ben bir gün evde duramıyorum. Sen on sene nasıl bir odanın içinde kaldın?..” demesiyle Yusuf’un F-tipi cezaevinde geçirdiği yıllara dikkat çekilmektedir.

Yusuf, Türkiye’de tecrite maruz kalan ilk siyasi mahkûmlardandır. Hayata Dönüş Operasyonlarıyla siyasi mahkûmlara uygulanan tecrit, Yusuf ve diğer siyasi mahkûmlar tarafından kabul edilmemektedir. Filmde Hayata Dönüş Operasyonları arşivden gerçek görüntülerle gösterilmektedir. Hatta filmin açılış sahnesi bile bu görüntülerle başlamaktadır. Daha sonra Yusuf’un geçmişe ait flashbackleriyle ara ara gösterilmektedir. Filmde Hayata Dönüş Operasyonları ve tecrit pek çok sahnede görülmektedir. Alper, burada kurgusal olarak bu iki sahneyi artarda göstererek izleyiciye siyasi esareti ve baskıyı göstermektedir. Bu sahnenin ilkinde, Yusuf evindeki televizyonda NTV’deki bir haberi izlemektedir. Haberde kadın spiker F-tipi cezaevleri ve tecrit hakkında bilgi veren bir haber sunmaktadır. Sahnede habere dair arşivden görüntüler Yusuf’un gözünden gösterilerek izleyici Türkiye’nin politik bir gerçeğiyle baş başa kalmaktadır. Sahnenin devamında başka bir sahneye geçilerek Yusuf’un rüyasında Hayata Dönüş Operasyonları arşivden görüntülerle gösterilmektedir. Bu iki sahneyle Özcan Alper Hayata Dönüş Operasyonlarını ve tecriti belgeselci bir bakış açısıyla kurgusal boyuttan ayrılmadan ince bir çizgide sunmaktadır.

Filmdeki esaret/baskı konusuna daha da derinlemesine bakıldığında, esaret/baskı durumunun filme yoğun bir şekilde işlediği görülmektedir. Özcan Alper, Mikhail karakterinin ağzından cezaevi tanımının dört duvarlı mekânla sınırlı olmadığını ve mekânsal olarak dış dünyanın da cezaevi gibi olduğunu itiraf etmektedir. Özcan Alper (2015: 113), bir söyleşisinde Mikhail’in hayatının Yusuf’ununkinden daha büyük bir cezaevi olduğunu söylemektedir. Dışarısının cezaevi olduğu Mikhail tarafından Yusuf’a şu sözlerle ifade edilmektedir: “... Bakma burada başka türlü hapisane.”

Özcan Alper, mekânsal olarak dış dünyanın da cezaevi gibi olduğunu Eka'nın yaşamıyla iyice pekiştirmektedir. Ona göre (2015: 113), Eka'nın yaşadığı otel odası bir cezaevini çağrıştırmaktadır. Bu doğrultuda, Eka otel odasında tek başına görüldüğü sahnelerde cezaevindeki biri gibi tasvir edilmektedir. Dışarıya özlemle bakan birisidir ve özgür değildir. Yönetmen tarafından Eka, Türkiye'de yaşayan Gürcü bir mahkûm olarak tasvir edilmektedir.

Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filminin senaryosuna yer verildiği aynı adlı kitapta filmdeki cezaevi olgusu üzerine bazı yaklaşımlar dile getirilmektedir. Senem Aytaç *Altyazı* dergisindeki yazısında “*Sonbahar, bir anlamda, sadece Yusuf için değil, herkes için açık bir cezaevine dönüşmüş olan hayatın hikâyesini anlatıyor*” (Alper, 2015: 93) demektedir. Bu düşünceyle paralel olacak şekilde aynı kitapta Zeynep Oral *Cumhuriyet* gazetesindeki yazısında bu film için şu sözleri söylemektedir: “*Hapishaneyi, uçsuz bucaksız dağlarla, sonsuzluğa açılan vadilerle yaylalarla anlatması...*” (Alper, 2015: 84). Aytaç ve Oral'ın düşünceleri de *Sonbahar* (2008) filmindeki cezaevi tanımının dört duvarlı mekânla sınırlı olmadığını ve mekânsal olarak dış dünyanın da cezaevi gibi olduğunu ifade etmektedir.

Sonbahar (2008) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar kategorisi ele alınırken şiddet/çatışma durumu görülmektedir. Filmde şiddet/çatışma durumu, Yusuf'un dâhil olduğu Hayata Dönüş Operasyonlarıyla gösterilmektedir. Filmin açılış sahnesinde F-tipi cezaevlerini protesto eden siyasi mahkûmlara güvenlik güçlerinden birinin söyledikleri önemlidir. Ayrıca, bu sahnede cezaevindeki protestolar ve güvenlik güçlerinin siyasi mahkûmlara müdahalesi öne çıkmaktadır. Bu sahne, arşivden görüntülerle gerçekliğe müdahale edilmeden doğrudan gösterilmektedir.

Hayata Dönüş Operasyonlarına ait şiddet/çatışma, genellikle ses ve görüntü birlikteliği üzerine inşa edilmektedir. Bu operasyonlara ait sesler ve görüntüler çoğunlukla cezaevine aittir. Sadece bir sahnede şiddet/çatışma cezaevi dışında gerçekleşmektedir. Bu sahne, kalabalık bir grup ile güvenlik güçleri arasında geçen şiddet/çatışma görüntüleridir.

Sonbahar (2008) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar kategorisi ele alınırken kimlik üzerinden hesaplaşma görülmektedir. Kimlik üzerinden hesaplaşma, çoğunlukla Yusuf üzerinden yapılmaktadır. Ayrıca, filmde Yusuf dışında Eka, Mikhail ve Cihan da kimlik üzerinden hesaplaşma içindedir. Bunun dışında filmde Hayata Dönüş Operasyonları üzerinden hesaplaşma, sosyalizm eksenli hesaplaşma, 1990'ların devrimci kuşağı üzerine hesaplaşma, ekolojik olarak hesaplaşma ve bir şehrin gelişmemişliği üzerinden hesaplaşma görülmektedir.

Yusuf ve Eka film boyunca her sahnede alt metinde kendisiyle hesaplaşma içinde olup çoğunlukla düşünceli olarak görülmektedir. Öleceğini bilen Yusuf, çoğunlukla siyasi fikirlerinden dolayı hapiste geçirdiği yılları düşünmektedir. Yusuf, uzun yıllardan sonra değişmiş olan dünyaya geri döndüğünde son günlerini köyünde geçirmek istemektedir. Yusuf'un gözünden dışarıya bakıldığında dış dünyanın da bir hapisane olduğu anlaşılmaktadır. Burada Mikhail'in filmdeki konumu önemlidir. Kendisiyle hesaplaşma içinde olan Mikhail, Yusuf'la konuştukları sahnede köyde bir mahkûm gibi yaşadığını ve dışarısının da başka bir hapisane olduğunu ifade etmektedir. Mikhail bir ideoloji uğruna çaba sarf etmeyen ve dış dünyada hapis hayatı yaşayan kuşağı temsil etmektedir.

Filmde Yusuf'un kendisiyle hesaplaşması en iyi şekilde filmin sonlarında Mikhail'in kamyonetiyle giderken yaşadığı kriz anında görülmektedir. Bu sahnede, Yusuf film boyunca üzerine düşündüğü şeyleri zihninde kesitler şeklinde duyarak çıldırmaktadır. Tam kaza yapmak üzereyken duran Yusuf, kamyonetten inmekte ve vadiye doğru haykırarak bir arınma yaşamaktadır.

Hayata Dönüş Operasyonları üzerinden hesaplaşma, filmde Yusuf'un flashbacklerle hatırladığı anılarla ve NTV'deki izlediği haberle yapılmaktadır. Yusuf, bu sahnelerde acı çekerken görülmektedir. Bu sahnelerde ışık, Alper tarafından bilinçli olarak aydınlık bir şekilde kullanılmamaktadır. Bu da Yusuf'un iç hesaplaşmasındaki umutsuz tarafı yansıtmaktadır.

Sosyalizm eksenli hesaplaşma, filmde Eka'nın Yusuf'a otel odasında söylediği *“Peki sen en güzel yılları sosyalizm mi istedin de hapiste yattın? Sen delisin?”* ifadesinde açıkça görülmektedir. Eka, bu ifadeleri söylerken sözlerinin sonunda Yusuf'a üzülmeye yüzünü okşamaktadır. Yusuf ise acı acı düşünmektedir. Sosyalizm üzerinden hesaplaşma, filmde başka bir sahnede de görülmektedir. Bu sahnede, Yusuf ve Mikhail yayla evinde rakı içerken Mikhail'in Yusuf'a *“Eskiden bari doğru ya da yanlış bir yaşama, bir sosyalizm ümidi vardı a**** koyayım. Şimdi onu da yaktılar, yaktılar a**** koyayım karılar şimdi gelip o***** yapıyor erkekler de fabrika demirlerini yağmalayıp satıyor.”* demesiyle sosyalizmin var olmaması üzerinden bir hesaplaşmaya gidilmektedir.

Filmde sosyalizm eksenli hesaplaşma, Onur'un Yusuf'la beraber ders çalıştığı sahnede de meydana gelmektedir. Onur, Yusuf kendisine Matematik dersi çalıştırırken diğer yandan da Amerikan yapımı bir çizgi film izlemektedir. Daha sonra Yusuf kumandayla kanalı değiştirerek TRT 3 kanalındaki Avrupa Artistik Patinaj Şampiyonası'nı açmaktadır. Bunu izlerken de Onur'a eski bir Sovyet çiftten övgü dolu sözlerle bahsetmektedir. Bu duruma canı sıkılan Onur, evden mutsuz bir şekilde ayrılmaktadır. Bu sahneyle Özcan Alper Sovyet Rusya ve ABD tarafından üretilen kültürler üzerine bir karşılaştırmaya gitmektedir.

1990'ların devrimci kuşağı üzerine hesaplaşma, Cihan'ın Yusuf'la deniz kenarında konuştuğu sahnede, filmin sonundaki Yusuf'un cenaze alayında ve filmin sonunda ekrana yazılan epigrafta görülmektedir. Bu sahnelerin ilkinde, Cihan Yusuf'a *“Abisi ne yapalım? Hayattan bizim payımıza da bu düştü. Ama hiçbir şey boşuna değil demek. Yine yaşanması gerekiyorsa yine yaşarız anasını satayım.”* diyerek 1990'ların devrimci kuşağına dikkat çekmektedir. Ayrıca, bu sahne Cihan'ın kendi iç hesaplaşmasını da yansıtmaktadır.

1990'ların devrimci kuşağı üzerine hesaplaşmanın olduğu bir diğer sahne, Yusuf'un cenaze alayının kadrja girmesiyle başlamakta ve cenaze alayının kadrjadan tamamen çıkmasıyla bitmektedir. Cenaze alayında ise Yusuf'un tabutunun üstündeki

kızıl bir örtü dikkat çekmektedir. Kızıl renginin sosyalizmle özleştirildiği düşünülürse Alper'in bu tercihi manidardır.

1990'ların devrimci kuşağı üzerine hesaplaşma filmin sonunda ekranda gösterilen şu ifade de görülmektedir: “*‘her daim düşleri peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocuklarına...*” Bu ifadeyle Uğur Vardan'ın düşüncesine paralel olacak şekilde “*Yusuf özelinde bir kuşağın hesaplaşması*” (Alper, 2015: 74) dile getirilmektedir. Özcan Alper, 1990'lı yıllarda ideolojik fikirlerinden dolayı cezaevine giren Yusuf gibi gençlere odaklanarak bu kuşağın hesaplaşmasını izleyiciye sunmaktadır. Bu kuşak, Can Dündar'a göre, “*dört mevsimlik bir yüzyılın ‘sonbahar’ıdır*” (Alper, 2015: 90).

Ekolojik olarak hesaplaşma, filmin başlarında Yusuf'un köyüne gitmek için bindiği minibüste gerçekleşmektedir. Minibüsteki erkeklerden biri “*Eee, ne olacak! Dünyanın çivisi çıkmış. İşte küresel ısınma. Yok ozon tabakası derken dünyanın sonu.*” diyerek ekolojik bir mesele olan küresel ısınmaya dikkat çekmektedir.

Bir şehrin gelişmemişliği üzerine hesaplaşma, filmin sonlarına doğru Mikhail'in Batum için Yusuf'a söylediği şu ifadelerde görülmektedir: “*Adamların şehri manyak gibi Yusuf. Buradan beş kilometre mesafesi var ama bir onların şehrine bak bir bizim şehrimize bak.*”

Bu noktada kimlik temasının sonuncu kategorisi olan bir canlı üzerinden özgürlüğün temsili incelenmelidir. *Sonbahar* (2008) filminde özgürlüğün temsili at üzerinden ifade edilmektedir. Filmde atın kendisi bizzat canlı olarak görülmemektedir. At dolaylı olacak şekilde Yusuf'un aile fotoğrafında ve Eka'nın çocuğuna aldığı atlı oyuncakta görülmektedir.

Özcan Alper'in filmin senaryosunda yer verdiği ama filmde kullanmadığı 73. sahne önemlidir. Yusuf'un çocukluğunu anımsadığı bu sahne senaryoda şu şekildedir (Alper, 2015: 52): “*... Sonrasında ise uzaklardan gelen bir atlının ayak sesleri gittikçe artarak yaklaşır. Artan müzikle birlikte nefes nefese kalan atın sesi tüm vadede*

yankılanır.” Alper’in senaryoda olduğu halde bu sahneyi kullanmamasına kendisiyle yapılan bir söyleşi üzerinden çıkarımda bulunabiliriz. Alper, kendisiyle yapılan söyleşide filminde ses sorunu olduğunu ve “sesin anlatımda yeterince kullanılmadığını” kabul etmektedir. Ona göre, sesin filmdeki işlevlerinden biri de Yusuf’un “iç dünyası ile, burası ile orası arasındaki köprüyü” kurmaktır. Ama bunu başaramadığını ve Türkiye’deki ses tekniğinin buna yetmediğini itiraf etmektedir (Alper, 2015: 115). Özcan Alper, söyleşinin devamında “Ve ilk başta çekerken de orada uzaktan koşarak gelen atların sesleri olacaktı, böyle korkunç atlı sesleri ve ona seslenen çocuklar olacaktı ve tamamen sese göre çekmiştim o sahneyi” (Alper, 2015: 118) demektedir. 73. sahnenin ses üzerine kurulu bir sahne olduğu düşünülürse Alper’in bu ifadeleri bu sahnenin kullanılmamasına dair bir fikir verebilir.

Filmde bu sahne kullanılmazken senaryoda bulunmayan bir sahne filmde yer almaktadır. Bu sahnede Yusuf, fotoğrafların bulunduğu aile albümüne bakarken fotoğrafların birinde yemyeşil yaylada bir at ve atın üzerinde birini -büyük ihtimalle Yusuf’un kendi gençliği- görmektedir. Bu sahnedeki fotoğrafta yer alan yayla Alper’in de söylediği gibi “daha özgür, daha denetimsiz bir hayatı temsil eder” (Alper, 2015: 118). Alper’in bu düşüncesine göre, yayla ve atın bir arada olması filmdeki özgür olan tek alanı yani yaylayı daha da özgür kılmaktadır. Filmde Yusuf bu fotoğrafa bakarken cezaevine girmeden önceki özgür günlerini hatırlamakta ve mevsim kış olsa da ölmeden önce son kez yaylaya gitmek istemektedir.

Filmde atın temsiliyeti konusunda Eka’nın çocuğuna aldığı atlı oyuncak da önemlidir. Filmde Eka çocuğunun isteği doğrultusunda atlı oyuncak almakta ve bu oyuncakla beraber görülmektedir. Özellikle, filmin sonlarına doğru Eka’nın Türkiye’den memleketi Gürcistan’a giderken çocuğunun istediği atlı oyuncakı yanında götürmesi dikkat çekmektedir. Eka’nın Türkiye’den giderken yanında bavulu dışında sadece bu oyuncakı götürmesi ise onun özgür olamadığına dair ipucu vermektedir.

Bu noktada *Sonbahar* (2008) filmi politik olarak analiz edilirken kimlik temasından sonra bellek teması ele alınmalıdır. Bu temanın altında ise hatırlatma

kategorisine yer verilerek hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme irdelenmektedir.

Filmde hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme, genellikle Yusuf üzerinden gerçekleşmektedir. Yusuf üzerinden geçmişte yaşanmış olaylar hatırlatılırken Hayata Dönüş Operasyonları çokça öne çıkmaktadır. Yusuf cezaevinden çıktıktan sonra memleketine dönmekte ve geçmişe dair anıları flashbacklerle hatırlarken Hayata Dönüş Operasyonları gösterilmektedir. Hayata Dönüş Operasyonlarıyla siyasi mahkûmlar ve tecrit hatırlatılmaktadır. Filmde 2000 yılındaki Hayata Dönüş Operasyonlarına ait ses ve görüntüler önemli bir yer tutmaktadır. Filmdeki bu ses ve görüntülerin arşivden olması ise filmi daha da gerçekçi yapmaktadır.

Yusuf'un Hayata Dönüş Operasyonlarına dair hatırladığı anıların flashbacklerle gösterilmesi dışında da filmde arşivden görüntüler kullanılmaktadır. Buna filmin açılış sahnesindeki Hayata Dönüş Operasyonlarını gösteren sahne ile NTV'de gösterilen haber örnek verilebilir. Açılış sahnesinde cezaevindeki mahkûmların isyanı ve bu isyana güvenlik güçlerinin müdahalesi gösterilirken Yusuf tarafından izlenen NTV'deki haberde tecritteki Behiç Aşçı ve yaşadıkları konu edinmektedir.

Yusuf'un tecrit günleri, annesi ve köylüler tarafından hatırlatılarak izleyiciye tecritin ne olduğu anlatılmaktadır. Tecrit, annesi Gülefer ve köylüler tarafından merak edilmektedir. Bu doğrultuda, annesi Yusuf'a cezaevinde çayı kendisinin yapıp yapmadığını sorarken köylüler de bütün gün hücrede olup olmadığını sormaktadır.

Filmde Yusuf'un 1990'lı yıllarda üniversite olaylarına katıldığını gösteren bir sahne görülmektedir. Sahnede Yusuf gösterilmemekte olup 1990'lı yıllardaki üniversite olaylarına ait olan arşivdeki bir görüntü ısıklık eşliğinde marşla gösterilmektedir. Bu sahne, 1990'lı yılların siyasi atmosferini göstermesi açısından önemlidir. Yusuf, 1991 yılında üniversiteyi kazanarak memleketinden ayrılmaktadır. Üniversitede ise devrimci bir genç olarak siyasi olaylara karışmaktadır. Bunun

sonucunda tutuklanarak cezaevine girmektedir. Cezaevine girdikten sonra babası ona küsmekte ve hiç ziyaretine gelmemektedir. Hatta babası ona küs olarak ölmektedir. Yusuf, o kuşağın ideolojisine sadık gençlerindendir. Yusuf başkaları gibi düşüncelerinden vaz geçmeyerek ideolojisi uğruna ölmeyi göze almaktadır. Filmin başında doktorun da söylediği gibi sağlığı ondan iyi olanlar başvurarak cezaevinden ayrılırken o bu yolu tercih etmemektedir. Filmin ortalarında Cihan ile konuşurken de diğer arkadaşlarının hatta üniversitedeki sevgilisi Neslihan'ın evlendiğini öğrenmektedir. Onun dışındakiler yaşamlarına devam ederken Yusuf ömrünün on yılını cezaevinde geçirmektedir. Filmin sonunda ise Yusuf ve onun gibiler için ekrana “*her daim düşleri peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocuklarına...*” diye yazılmakta ve bu film Özcan Alper tarafından 1990'ların devrimci kuşağına armağan edilmektedir.

Filmde 1990'ların siyasi ortamı ve Hayata Dönüş Operasyonları hatırlatılırken bir sahnede de Sovyet Rusya'nın yıkılmasından sonra artık sosyalizmin var olmadığı ifade edilmektedir. Bu sahnede, Mikhail Yusuf'a sosyalizm umudunun bugün kaybedildiğini ve artık Sovyet Rusya'nın yıkılmasından sonra oradaki insanların kötü şartlarda yaşadığını söylemektedir. Mikhail'in ağzından sosyalizmin dünkü ve bugünkü durumuna dikkat çekilmektedir.

Bu noktada *Sonbahar* (2008) filmi politik olarak analiz edilirken bellek temasından sonra aidiyet teması ele alınmalıdır. Aidiyet temasının altında ise kendini bir yere ait hissetme kategorisine yer verilmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla eve aidiyetlik ve aidiyet sancısı içinde olma irdelenmektedir.

Sonbahar (2008) filminde, eve aidiyetlik politik bir mesele olarak değerlendirilmekte ve eve aidiyetlik eve dönüş üzerinden inşa edilmektedir. Filmde eve dönüş Yusuf'un cezaevinden çıkarak memleketine gitmesi üzerine kuruludur. Yusuf dışında Eka'nın da memleketi Gürcistan'a dönmesi bir diğer eve dönüştür. Yusuf'un eve dönüşü, onun cezaevinden çıkarak memleketine gitmesiyle başlamakta olup memleketinde öldüğü ana kadar olan süreci kapsamaktadır.

Yusuf'un eve dönüşü, öleceğini bilen ve on yılını cezaevinde geçiren birinin özüne dönmesi açısından önemlidir. Yusuf, evinde son anlarına kadar geçmişiyile yüzleşmektedir. Bu yüzdendir ki çatı katındaki unutulmuş sandıkta geçmişini ve çocukluğunu aramaktadır. Yusuf, çatı katında bu sandık dışında kendine ait olan eski ve çalışmayan tulumunu bulmaktadır. Yusuf tulumunu tamir etmekte ve filmin sonunda kendi cenaze alayını gösteren sahnenin hemen öncesinde çalmaya başlamaktadır. Tulum ve Yusuf'un gençliğine dair anılar onun aidiyetine yönelik etnik ip uçlarıdır. Filmde Yusuf eve dönerek ait olduğu etnik kimliğin dilini de konuşmaktadır. Bu durum, Yusuf'un eve dönüşünün bir aidiyet meselesi olduğunu göstermektedir.

Yusuf'un eve dönüşünü kapsayan süreçte filmde özgürlüğün yaşandığı yer olarak temsil edilen yaylaya gitmek de başka türlü bir eve dönüştür. Öleceğini bilen Yusuf'un hasta bir şekilde son kez yaylaya gitmesi önemli bir detaydır. Yusuf, çocukluğuna ve gençliğine ait bir yeri görmek istemekte ve zorlu şartlarda Mikhail ile birlikte yaylaya gitmektedir.

Filmdeki bir diğer eve dönüş, Eka'nın memleketi olan Gürcistan'a dönmesidir. Eka, bir çocuk annesidir ve yaşadığı hayattan memnun değildir. Bu süreçte, Yusuf ile konsomatrislik yaptığı sırada tanışmakta ve birbirlerine yakınlaşmaktadırlar. Daha sonra bu iki karakter birbirine âşık olmaktadır. Eka, Yusuf onunla birlikte gidebilmek için pasaport çıkarsa da -Eka'nın bundan haberi yoktur- ondan habersiz bir şekilde memleketine ailesinin yanına dönmektedir. Özcan Alper, filmde böyle yaparak Eka üzerinden kurulu aile düzeninin önemini vurgulamaktadır. Kurulu ailenin önemi Türk sinemasında daha önce Halit Refiğ'in *Kırık Hayatlar* (1965), Lütfi Ömer Akad'ın *Vesikalı Yarım* (1968) ve Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylu Al Yazmalım* (1977) filmlerinde vurgulanmaktadır (Sim, 2020: 251). Burada Eka, kendisi gibi Türkiye'de yabancı olan Maria'dan farklı bir imaj çizmektedir. Böylelikle, Eka'dan farklı olarak şartlar doğrultusunda hareket etmekte olan Maria'nın filmdeki varlığı, bu açıdan değerlendirildiğinde daha önemli hale gelmektedir.

Sonbahar (2008) filminde kendini bir yere ait hissetme kategorisi ele alınırken filmdeki bazı karakterlerin aidiyet sancısı içinde olduğu görülmektedir. Filmde aidiyet sancısı içinde olan karakterlerin başını Yusuf çekmektedir. Yusuf dışında Eka, Mikhail ve Cihan da aidiyet sancısı içindedir. Özcan Alper, filmde karakterlerin aidiyet sancısı içinde olduğu sahnelerde ışık kullanımına dikkat etmektedir. Işık kullanımı, karakterlerin bu duygu durumuna paralel olacak şekilde görüntüde bir sıklık hissi yaratmaktadır. Bu dört karakter, yaşadıkları hayatlardan dolayı aidiyet sancısı içindedirler. Ayrıca, köşeye sıkışmışlıkları, hayal kırıklıkları gibi nedenlerle de aidiyet sancısı çekmektedirler.

Yusuf, 1990’larda üniversitede siyasi olaylara karışarak cezaevine giren ve 2000’li yılların başında Hayata Dönüş Operasyonlarına karşı isyan eden bir siyasi mahkûmdur. Yusuf, on yıl boyunca cezaevinde kalırken 2000 yılındaki Hayata Dönüş Operasyonlarından sonra tecrite maruz kalmaktadır. Yusuf, film boyunca nereye ait olduğuyla alakalı olarak hep bir sancı içindedir. Öyle ki Yusuf dışarıya ait olup olmamak arasında gidip gelmektedir. Bu durum, Mikhail’in Yusuf’a söylediği “... *Dışarısı sarmadı seni galiba?*” ifadesinde açıkça görülmektedir. Yusuf dışarıya ait olup olmamakla aidiyet sancısı çekerken ait olduğu dönem konusunda da sancı çekmektedir. Yusuf, tıpkı Eka’nın şu sözlerle ifade ettiği gibi bu zamanın insanı değil gibidir: “*Biliyor musun? Siz şimdiki zamanda yaşamıyor sanki. Rus romanlarından kaçmış gibisin.*”

Filmde Yusuf’un çektiği aidiyet sancısının anlaşılmasında filmdeki siyah sümüklü böcek sahnesine dikkat kesilmelidir. Bu sahnede, Yusuf köylü erkeklerle minibüs beklerken tahtada ve yerde hareket eden siyah sümüklü böcek görmektedir. Yusuf’un siyah sümüklü böceklerle kurduğu ilişki izleyiciye derinden hissettirilmektedir. Yusuf, adeta sümüklü böceklerle kendisi arasında bir bağ kurmaktadır.

Filmde aidiyet sancısı içinde olan bir diğer karakter Eka’dır. Bir çocuk annesi olan Eka, yıkılmış olan Sovyet Rusya’nın getirdiği ekonomik sıkıntılar sonucunda Türkiye’de para için konsomatrislik yapan bir kadındır. Ama Eka yaşadığı bu hayattan memnun değildir. Memleketi Gürcistan’a geri dönüp dönmeme konusunda kararsızdır.

Eka, bu süreç içerisinde çalışmaya devam etse de film boyunca sancılı bir şekilde görülmektedir.

Eka'nın aidiyet sancısında olduğunu en iyi şekilde gösteren sahnelerden biri filmin sonlarına doğru görülmektedir. Bu sahnede, Maria ile Eka lokanta benzeri bir yerde yemek yerken Maria Eka'ya *"Hey sana söylüyorum, dinle beni. Biliyorum senin aklın burada değil. Madem çalışmayacaktın neden pasaportunu ve vizeni ziyan ettin. Biliyorsun ne kadar uğraşmak gerekiyor onları almak için. Bana bak, yoksa sen de burada birine âşık mı oldun? Birini mi sevdin? Hı? Anlamıyorum seni ne istiyorsun?"* diyerek onun yaşadığı sancıyı dile getirmektedir. Bu sahnenin beş dakika öncesinde Eka pek aydınlık olmayan otel odasında görülmektedir. Maria, Eka'yı telefonla arayarak işe çağırmaktadır. Ama Eka ona işe gitmek istemediğini söylemektedir. Bu sahnede Maria telefonda *"Madem vize bitti dönmiyorsun da neden işe gelmiyorsun?"* diyerek Eka'nın belirsiz durumunu gözler önüne sermektedir.

Filimde Yusuf ve Eka'nın aidiyetine dair ipucu, Yusuf evde ve Eka kaldığı otel odasında birbirinden habersiz şekilde loş bir ortamda Anton Çehov'a ait *Vanya Dayı* tiyatrosunun aynı adlı 1971 yapımı Andrey Konchalovskiy'e ait filmin TRT 2 kanalındaki Türkçe dublajlı versiyonunu izlerken verilmektedir. *Sonbahar* (2008)'da bu filmin en meşhur kısmı olan final sahnesine yer verilmektedir. Bu sahnede Sonya, Vanya Dayı'ya bütün olumsuzluklara rağmen yaşamaları gerektiği konusunda konuşma yapmaktadır. Bu sahnenin sonrasında Yusuf Eka'yla birlikte gitmek için pasaport çıkartırken Eka Gürcistan'a ailesinin yanına dönmektedir. Özcan Alper (2015: 113) kendisiyle yapılan bir söyleşide *Vanya Dayı* (1971) filmini kasıtlı kullandığından bahsetmektedir. Alper, her şeye rağmen yaşama umudunun bitmeyeceğini ve bu filmi Yusuf ile Eka'nın *"iç sesi"* olarak kullandığını söylemektedir.

Filimde aidiyet sancısı içinde olan bir diğer karakter Yusuf'un köyden küçüklük arkadaşı olan Mikhail'dir. Mikhail, Yusuf'un aksine üniversiteye gitmeyen ve köyde yaşayan biridir. Mikhail, etrafı dört duvarla örülü olmayan bir dünyanın mahkûmudur. Mikhail Yusuf'a *"Ben de üniversite olmayınca babamın yanına işe girdim. Güya üç*

*beş ay takılıp kaçacaktım. Sonra baktım on yıl geçmiş a**** koyayım. Bakma burada başka türlü hapisane ... Zaten bu köyde ihtiyar bunaklarla kala kala insan onlara benziyor.”* diyerek yaşadığı aidiyet sancısını dile getirmektedir. Böylelikle, yönetmen Mikhail üzerinden Türkiye’nin sosyolojik ve coğrafik eleştirisini yapmaktadır.

Filmde aidiyet sancısı içinde olan bir diğer karakter, Yusuf’un memleketlisi Cihan’dır. Cihan, Yusuf’un kuşağından değil, ondan önceki devrimci kuşağın bir üyesidir. Filmde hangi kuşaktan olduğu belirtilmese de tıpkı o da Yusuf gibi düşünceleri nedeniyle zorluk yaşayanlardandır. Cihan, filmde sadece bir sahnede görülmektedir. Bu sahnede de Yusuf’a “*Abisi ne yapalım? Hayattan bizim payımıza da bu düştü. Ama hiçbir şey boşuna değil demek. Yine yaşanması gerekiyorsa yine yaşarız anasını satayım.*” diyerek güçlü görünmektedir. Ama sahnenin atmosferine bakıldığında, bu tümcelerin boş bir teselliden başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. Sahne boyunca Yusuf ve Cihan geçmiş yıllar hakkında konuşurlarken karakterlerin konuşmalarındaki eslerden duygusal olarak birbirlerine yaklaşamadıkları hissedilmektedir. Karakterler, kendi içlerindeki sancılarla baş başadır.

3.7.2. Gelecek Uzun Sürer (2011)

3.7.2.1. Konu

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde konu olarak, sevgilisi Harun (Osman Karakoç) tarafından terk edilen ve tez çalışması için Diyarbakır’a giden Sumru’nun (Gaye Gürsel), bir sine-göz olan Ahmet (Durukan Ordu) ile birlikte yaptığı çalışmalar üzerinden, Türkiye’nin 1990’lardan 2010’lara kadar olan döneminde yaşanan siyasi olaylar anlatılmaktadır. Bu doğrultuda filmde ağıt toplama işi, 1990’lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler, yakılan köyler, PKK terör örgütü ve anadilde eğitim ele alınmaktadır.

Filmde Sumru’nun tez çalışması için ağıt toplamasına odaklanılmaktadır. Ama film zamanla bu temel konusundan uzaklaşarak pek çok konuya değinmektedir. Bu konuların en başında geleni Diyarbakır ve çevre illerde 1990’lı yıllarda yaşanan faili

meçhul cinayetlerdir. Filmde 1990'lardan 2010'lara kadar gelen süreçte yaşanan faili meçhul cinayetler üzerinden bir hesaplaşmaya gidilmektedir. Bu da ağıt toplamak isteyen Sumru'nun Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'ne gitmesi ve orada yakınlarını kaybedenlerin geçmişte yaşanmış olayları çoğunlukla Kürtçe anlatmasıyla gerçekleşmektedir. Böylelikle, faili meçhul cinayetler hakkında konuşan karakterler filmin konusuna doğrudan etki etmektedir.

Filmde faili meçhul cinayetler ele alınırken film boyunca pek konuşmayan Ahmet de öne çıkmaktadır. Ahmet, babasını 1990'lardaki faili meçhul cinayetlerde kaybeden biridir. Ahmet, Sumru'dan daha önce bu konular üzerine kayıtlar yapmakta ve bu kayıtlarını Sumru'yla paylaşmaktadır. Bu kayıtlar ve Sumru'nun kendi görüşmelerinde yapmış olduğu kayıtlar, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetleri anlattığı için film adına önemlidir.

Gelecek Uzun Sürer (2011), bir arayış filmidir. Film, temelde Sumru'nun ağıt aramasına odaklanmaktadır. Bu doğrultuda, Sumru Diyarbakır'da bu amacı doğrultusunda kayıtlar yapmaktadır. Bu kayıtların içeriği, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler ve yakılan köyler olsa da Diyarbakır sokakları onun için araştırılacak bir sahadır. Bu yüzden, Sumru daima kayıt cihazı açık olarak gezmekte ve Diyarbakır'ın bütün seslerini kaydetmektedir. Sumru, film boyunca çalışması gereği Diyarbakır'da ağıt arasa da zihninde başka bir arayışın daha olduğu görülmektedir. Bu da üniversite yıllarından sevgilisi olan Harun'u arayışıdır. Harun, Hakkarili bir genç olarak halkının zorluklar çektiğini düşünmekte ve bu nedenle sevdiği kadın olan Sumru'yu bile bırakarak PKK'lı bir terörist olmaya karar vermektedir. Filmde Harun çok az görünmesine rağmen, Sumru'yla hep hatırlatılmaktadır. Hatta Özcan Alper Harun'u adeta trenle özdeşleştirmektedir. Filmde fonda tren sesi duyulduğunda ve tren bizzat görüldüğünde izleyiciye Harun hatırlatılmaktadır. Filmde kullanılan tren sesi ve görüntüsü, Sumru'nun Harun'u düşündüğü anlarda görülüp duyulmaktadır. Böylelikle, ağıtlarla ses üzerine inşa edilen filmde sesin kullanımı daha önemli bir hale gelmektedir.

Filmde sesin kullanımı filmin konusuna doğrudan etki etmektedir. Filmin açılış sahnesinde atın öldürülmesine dair şiddet sesleri, filmde yer yer duyulan helikopter sesleri ve ağıtlar filmi ses üzerinden etkili kılmaktadır. Filmde sesin kullanımı mesajların iletilmesinde o kadar önemlidir ki Özcan Alper filmde buna çok dikkat etmektedir. Bu yüzden sadece sesin kullanıldığı sahneler, filmde önemli hale gelebilmektedir. Ahmet'in faili meçhul cinayetler üzerine yaptığı kayıtlar, anadil eksenli radyo haberi, Sumru'yla Ahmet'in arabada giderken radyoda dinledikleri haber ve Leyla'nın (Güllü Özalp Ulusoy) kızına Kürtçe anlattığı *Şengê û Pengê* masalı filmde sesin kullanımına örnek teşkil etmektedir.

Gelecek Uzun Sürer (2011), ağıt ve arayış filmi olduğu kadar yolculuk filmidir de. Filmde yolculuk Sumru'nun amaçları üzerinden inşa edilmektedir. Sumru ağıt toplamak için Diyarbakır'a gelmekte ve Harun'u bulmak için Hakkari'nin Siyasümbül Köyü'ne gitmektedir. Bu doğrultuda, filmde mekân öne çıkmakta ve filmin konusuna doğrudan etki etmektedir. Filmde başta Diyarbakır şehri olmak üzere Doğu ve Güneydoğu Anadolu mekânının kullanımı açısından öne çıkmaktadır. Filmde bu mekânlar, filmin odaklandığı meseleleri yerinde göstermesi açısından önemlidir. Filmde mekân olarak öne çıkan Diyarbakır tarihi dokusuyla, doğal güzellikleriyle ve hareketli sokaklarıyla gösterilmektedir. Diyarbakır dışındaki diğer Doğu ve Güneydoğu Anadolu ise Sumru ve Ahmet'in araba yolculuğunda görülmektedir. Filmin sonunda ise Harun'un köyü Siyasümbül gösterilmektedir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde öne çıkan bir diğer konu ise Diyarbakır'daki Surp Giragos Ermeni Kilisesi'nde yaşayan Ermeni Antranik (Sarkis Seropyan) üzerinden inşa edilmektedir. Antranik, yaşlı biri olarak Diyarbakır'daki Ermeni kültürünün son temsilcisidir. Antranik'in filmdeki varlığı 1915 Ermeni Olaylarının hatırlatılması adına önemlidir. Ayrıca, Hemşince konuşan Sumru'nun etnik kimliğini ve kendilerine benzediğini vurgulayan Antranik'in vasıtasıyla Surp Giragos Ermeni Kilisesi'nin eski ve bakımsız hali de gösterilmektedir. Özcan Alper, bu kiliseyi mekân olarak seçerken kilisenin eski ve bakımsız haliyle Ermenilerin bu şehirden yavaş yavaş yok olduğuna vurgu yapmaktadır.

Filmde bütün bu karakterler dışında başka karakterler de filmin konusuna dolaylı yoldan katkıda bulunmaktadır. Bu karakterlerden Kuto (Erdal Kırık) filme çoğunlukla Kürtçe konuşması ve sinemaya olan ilgisiyle önemli bir katkı sağlamaktadır. Leyla'nın küçük kızı ise filmde anadil meselesine dikkat çeken bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Filmde Siyasümbül köylüleri, çeşitli zorluklarla karşılaşan karakterler olarak yansıtılırken güvenlik güçleri de olayların dinamiklerine etki eden figürler olarak dikkat çekmektedir.

3.7.2.2. Filmin Politik Analizi

Gelecek Uzun Sürer (2011) filmi kimlik, bellek ve aidiyet temaları ekseninde ele alınmakta olup bu temaların altındaki çeşitli kategori ve kodlara göre politik analizi yapılmaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmine ait bütün temalar, kategoriler ve kodlar **Tablo 3.2**'de gösterilmektedir.

Tablo 3.2: *Gelecek Uzun Sürer* (2011) Filmindeki Kimlik, Bellek ve Aidiyet Temalarına Ait Kategoriler ve Kodlar

	Temalar				
	Kimlik			Bellek	Aidiyet
Kategoriler	Anadil (Türkçe Hariç)	Yaşanmış veya Yaşanan Bireysel/Toplumsal Travmatik Olaylar	Bir Canlı Üzerinden Özgürlüğün Temsili	Hatırlatma	Kendini Bir Yere Ait Hissetme
Kodlar	Filmde Konuşulan Anadil	Faili Meçhul Cinayetler	Kimlik Olarak Özgür	Hatırlatma Sayesinde Tarihi	Eve Aidiyetlik

	Anadilde Konuşan Karakter	Esaret/Baskı	Olma veya Olamama	Yeniden İnşa Etme	
	Anadilde Konuşulan Süre	Şiddet/Çatışma			
	Anadile Uygun Kişi ve Yer Adı			Arayış İçinde Olma	Aidiyet Sancısı İçinde Olma
	Anadilde Yer Alan Müzik	Kimlik Üzerinden Hesaplaşma			

Gelecek Uzun Sürer (2011) filmi politik olarak analiz edilirken ilk olarak kimlik teması ele alınmaktadır. Bu temanın altında ise önce anadil (Türkçe hariç) kategorisi incelenmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla filmdeki konuşulan anadiller, anadilde konuşan karakterler, anadilde konuşulan süre, anadile uygun kişi ve yer adları ve anadilde yer alan müzikler irdelenmektedir.

Filmde konuşulan anadiller; Kürtçe, Ermenice, Hemşince ve Lazcadır. Burada filmde anadil üzerine dikkat çeken bir sahneden bahsedilmelidir. Bu sahnede, Kürtçenin anadil olarak okullarda öğretilmesi üzerine odaklanan radyo haberinin bir kısmında Hakkari, Şırnak ve Batman gibi illerde insanların protestolarda “...*Anadilde eğitim istiyoruz...*” şeklinde slogan attığı söylenmektedir. Haberde anadilde eğitim üzerinden Türkiye’de gerilim dolu bir tartışma ortamı olduğunun altı çizilmektedir. Bir tarafta anadilde eğitime destek veren Eğitim-Sen ve Halkların Demokratik Partisi

vardır. Diğer tarafta ise boykota katılacak olan çocukların ailelerine nasıl işlem yapılacağından bahseden Türkiye'nin o dönemki Milli Eğitim Bakanı Nimet Çubukçu bulunmaktadır.

Anadilde eğitim üzerine odaklanan bu haber, filmin başlarında Sumru ile Leyla'nın sohbet ettiği sahnede fonda sadece ses olarak duyulmaktadır. Hatta haber yer yer sohbetin sesinden dolayı duyulmamaktadır. Arşivden bir ses kaydı olan bu haber, gerçekçi ve yer yer duyulmayacak şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Sahnenin devamında Leyla küçük kızıyla Kürtçe konuşmakta olup kızının isteği doğrultusunda çocuğunu uyuturken Kürtçe olarak *Şengê û Pengê* masalını anlatmaktadır. Böylelikle, yönetmen tarafından bir çocuğun anadilindeki masallarla büyümesi etnik kimliği adına ön plana çıkarılmaktadır.

Filmde anadilde konuşan karakterlerden Ahmet, Kuto, Leyla, Leyla'nın küçük kızı, damda yün temizleyen ve Sumru'ya laf söyleyen kadın, Sumru ile Ahmet'in gittiği Siyasümbül Köyü'ndeki köylü erkekler (Köylü Erkek 1, 2 ve 3) ve Siyasümbül Köyü'nün Muhtar'ı (Süleyman Arslan) Kürtçe konuşmaktadır. Ayrıca, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler hakkında konuşan kadınlar (Kadın 1, 2, 3, 4 ve 5) da Kürtçe konuşmaktadır. Filmde çatışmaların gösterildiği 1990'lı yıllara ait bir videoda da Kürtçe konuşan karakterler bulunmaktadır. Filmde Kürtçe konuşanların dışında bu dilde ağıt söyleyenler de bulunmaktadır. Bu karakterler şu şekildedir: Faili meçhul cinayetler hakkında konuşan Kadın 1, bu kadının söylediği ağıtla beraber sadece sesi duyulacak şekilde ağıt söyleyen erkek, Sumru'nun sokaklarda kayda aldığı bir dengbej (ozan) ve Ahmet'in önceden kayda aldığı videoda ağıt söyleyen bir kadın.

Burada 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler hakkında konuşan karakterlerden bahsetmek gerekmektedir. Sumru'nun kayda aldığı bu kişiler toplamda yedi kişiden oluşmaktadır. Altısı kadın ve biri erkektir. Kadınlardan ilk beşi Kürtçe konuşurken altıncı Kadın ve Erkek Türkçe konuşmaktadır. 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlere dair konuşanların çoğunun anadili olan Kürtçe ile konuşması, film adına önemli politik bir durumdur.

Filmde Ermenice, Hemşince ve Lazca konuşan karakterler de görülmektedir. Antranik Ermenice konuşurken Sumru Hemşince konuşmaktadır. Ermenice konuşan bir diğer karakter ise bir kayıtta Ermenice ağıt söyleyen Antranik'in annesidir. Lazca konuşan tek karakter ise sadece Sumru'nun Rize Çamlıhemşin Topluca Masalavat Köyü'nde kayda aldığı *Nana Bğara* (Ana Ağıtı) ağıtında duyulmaktadır. Özetle, *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmi anadilinde konuşan karakterlerin çok sayıda olduğu bir yapımdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, bu durum *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'i anadil eksenli bir film yapmaktadır.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde anadil kategorisi ele alınırken anadilde konuşulan süreye o dildeki ağıtlar da dâhil edilmektedir. Ağıtlar, filmin içinde bazen söyleyenleri görünmese de dolaylı bir şekilde filmin karakterleri tarafından bizzat söylenmektedir. Bu yüzden, filmdeki ağıtlar anadilde konuşulan süreye dâhil edilmektedir. Filmde anadilde konuşulan süre Kürtçe ağıtlarda 4 dakika 45 saniyeyken karakterlerin konuşmasında 9 dakika 18 saniyedir. Toplamda ise 14 dakika 3 saniyedir. *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filminin toplam süresinin 108 dakika 43 saniye olduğu düşünülürse filmin yaklaşık olarak sekizde birinde Kürtçe yer almaktadır.

Ermenice, 18 saniye Antranik'in annesinin söylediği ağıtta ve 50 saniye Antranik'in konuşmasında duyulmakta olup toplam 1 dakika 8 saniyedir. Hemşince, sadece Sumru'nun konuşmalarında duyulmakta olup 29 saniyedir. Lazca, sadece Sumru'nun kayda aldığı ve Rize Çamlıhemşin Topluca Masalavat Köyü'nde yaşayan bir kadının söylediği *Nana Bğara* (Ana Ağıtı) ağıtında duyulmakta olup 18 saniyedir. Filmde anadillerin konuşulduğu süreye bakıldığında, anadil bazında Kürtçenin öne çıktığı görülmektedir. Filmin genelinde bu dillerin kullanım süresinin az olduğu ama buna rağmen, anadil üzerinden politik bir sinema dili inşa edildiği söylenebilir.

Filmde Kürtçe ve Ermenice konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun kişi adları bulunurken Hemşince ve Lazca konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun kişi adları bulunmamaktadır. Kürtçe diline uygun olarak Harun'un mezar taşında yazan ve lakabı olan Dozdar Faraşın, Helin, Kuto ve

Farsça kökenli Baran kişi adları kullanılmaktadır. Ermenice diline uygun olarak ise Antranik, Surpihi, Zovinar ve Hampo kişi adları bulunmaktadır.

Filmdeki anadile uygun yer adlarından bahsedilecek olursa Kürtçe, Hemşince, Lazca ve Ermenice konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun yer adları bulunmaktadır. Filmde Kürtçe konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun yer adları arasında; Hakkari Faraşın Bölgesi, Siyasümbül Köyü, Benusen, Diyarbakır, Lice, Dicle, Silvan, Sise Köyü, Şırnak, Batman, Kulp, Hakkari, Hakkari Geçitli Köyü ve Bingöl Dağı vardır. Ayrıca, o yöreye ait kurum ve kuruluşlar da bulunmaktadır. Bu kurum ve kuruluşların arasında; Hakkari Devlet Hastanesi, Mehmet Uzun Kent Kütüphanesi, Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi, Mezopotamya Yakınları Kaybedenler Derneği, CİNAMED Diyarbakır Sinematek ve Lice Yatılı Bölge Komutanlığı yer almaktadır.

Filmde Ermenice konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun yer adı bulunmazken o yöreye ait dinsel bir kurum olan Diyarbakır'daki Surp Giragos Ermeni Kilisesi vardır. Filmde Hemşince konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun yer adları arasında sadece Hopa bulunmaktadır. Lazca konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun yer adları arasında sadece Rize Çamlıhemşin Topluca Masalavat Köyü vardır.

Filmdeki anadilde konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun kişi ve yer adları genel olarak değerlendirildiğinde, film bunlar üzerinden etnik bir yapıya bürünmektedir. Özellikle, filmdeki yer adlarının altı çizilecek olursa bunun filmin mekân kullanımına da yansıdığı görülmektedir. Filmde bizzat olayların geçtiği yerler Diyarbakır başta olmak üzere Doğu ve Güneydoğu Anadolu mekân olarak doğrudan gösterilmektedir. Böylelikle, izleyici filmde olayların geçtiği yerleri bizzat görerek daha gerçekçi bir deneyim yaşayabilmektedir.

Filmde anadilde yer alan sözlü müzikler Kürtçe, Ermenice ve Lazcadır. Bu müziklerin büyük çoğunluğu ise ağıtlardan meydana gelmektedir. Filmde Hemşince hiçbir sözlü müzik veya ağıt bulunmamaktadır. Filmdeki Kürtçe sözlü müziklerden

bahsedilecek olursa ağıt olmayan üç tane sözlü müzik bulunmaktadır. Bunlardan ilki, EYHOK Hakkari geleneksel müziği olan *Hayoni Tela Şorsete Slela*'dır. İkincisi, Koma Car Newa tarafından icra edilen *Çimene*'dir. Üçüncüsü, Nizamettin Ariç'in icra ettiği *Tiji Wekimin Ger Bibuna Kurd*'dur.

Filmde Kürtçe sözlü müziklerin dışında beş tane de Kürtçe ağıt bulunmaktadır. Bu ağıtlardan ilki, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler hakkında konuşan Kadın 1 tarafından söylenen ağıttır. Bu ağıtın ortalarına doğru başlayan, bir erkek tarafından söylenen ve birlikte biten başka bir ağıt daha bulunmaktadır. Bir diğer ağıt ise Sumru'nun sokaklarda kayda aldığı ve bir dengbej tarafından söylenen *Rebené*'dir. Filmdeki bir diğer Kürtçe ağıt, Sumru'nun tezine çalışırken kayıttan dinlediği ağıttır. Daha önceden Sumru'nun kaydetmiş olduğu bu ağıt, bir kadın tarafından söylenmektedir. Filmdeki sonuncu Kürtçe ağıt ise Ahmet'in daha önceden kayda aldığı videodaki kadının söylediği ağıttır.

Kürtçe sözlü müziklerden sonra, Ermenice sözlü müziklerden bahsedilecek olursa filmde bir ninni ve bir ağıt bulunmaktadır. Ermenice ninni olan *Ororotsayin*, Khoçadur Avedisyan tarafından söylenmektedir. Filmdeki tek Ermenice ağıt ise Antranik'in Sumru'ya verdiği kayıtta duyulmakta olup Antranik'in annesi tarafından söylenmektedir. Filmdeki Lazca sözlü müziklerden bahsedilecek olursa sadece bir tane Lazca ağıt bulunmaktadır. Sumru'nun daha önceden kayda aldığı *Nana Bgara* (Ana Ağıtı) adlı bu ağıt, Rize Çamlıhemşin Topluca Masalavat Köyü'nde yaşayan bir kadın tarafından söylenmektedir.

Filmdeki anadilde yer alan müzikler genel olarak değerlendirildiğinde, filmde ağıtların çokça öne çıktığı görülmektedir. Filmin bir ağıt filmi olduğu düşünülürse ağıtların öne çıkması anlaşılır bir durumdur. Ağıtlar, filmde etnik kimlik meselesini ön plana çıkarmaktadır. Filmde üç ayrı etnik kültürün dilinde Kürtçe, Ermenice ve Lazca ağıtlar söylenmektedir. Filmde Hemşince ağıta yer verilmemektedir. Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filminde Hemşince ağıta yer verdiği düşünülürse bu filmde Hemşince bir ağıta yer vermemesi anlaşılabilir bir durumdur. Özcan Alper'in bu iki filmi bu açıdan değerlendirildiğinde birbirini tamamlamaktadır. Filmde ağıtlar

dışındaki diğer sözlü müzikler de *Sonbahar* (2008) filminde olduğu gibi Türkçe değildir. Özcan Alper, anadil konusundaki tutumunu bu filmde de devam ettirerek tutarlılık göstermektedir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde kimlik temasının altındaki bir diğer kategori olan yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylardan bahsedilecek olursa filmde bu kategori altında faili meçhul cinayetler, esaret/baskı, şiddet/çatışma ve kimlik ekseninde hesaplaşma irdelenmektedir.

Filmde faili meçhul cinayetler belgeselci bir bakış açısıyla sunulmaktadır. Faili meçhul cinayetler doğrudan gösterilmeyerek yakınlarını kaybedenlerin ya da bu olaylara şahit olanların anlatılarıyla sunulmaktadır. Burada Sumru'nun Helin (Asiye Dinçsoy) aracılığıyla Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde 1990'lı yıllarda yakınlarını kaybedenlerin konuşmalarını kaydetmesi öne çıkmaktadır. Sumru'nun kayda aldığı bu kişiler, gerçek hayatta da faili meçhul cinayetlere maruz kalanların yakınlarıdır. Böylelikle, filmin konusu gibi karakterleri de gerçek hayattan bir kesit gibi gösterilmektedir. Sumru Diyarbakır'a tez çalışması için ağıtların peşinden giderken bu insanlarla yolu kesişmektedir. Sumru, ilk başta Leyla'nın yardımıyla bu insanları kameraya kaydederken daha sonra Ahmet'in desteğini almaktadır.

Sumru, Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler hakkında konuşanları kaydederken konuşanların arkasında faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğraflarının gösterilmesi önemlidir. Sumru, faili meçhul cinayetler hakkında konuşanları kaydederken bu kişiler genellikle sandalyede oturmakta ve arkalarında faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları görülmektedir.

1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturanlar, sırasıyla bu cinayetler hakkında konuşmakta ve ailelerinden kaybolanlardan bahsetmektedir. Kadın 3, eşi Mustafa'nın önce Sise Köyü'ne daha sonra Lice'ye götürüldüğünü ve bir daha bulunamadığını söylemektedir. Kadın 4, faili

meçhul cinayetlerde öldürülen insanların duvardaki fotoğraflarının önünde bir fotoğrafı işaret ederek öldürüldüğünde yirmi beş yaşında olan arkadaşından ve eşi Fahri'den bahsetmektedir. Aynı kadın daha sonra sandalyeye oturarak faili meçhul cinayetlerde öldürülen ve daha sonra engellemelere rağmen cesetleri bulunan Ekrem, Ramazan ve Ali'den bahsetmektedir. Ama Fahri ve Mustafa'nın cesetlerinin hala bulunamadığını söylemektedir.

1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşan erkek ise 1994 yılında korucu olmayı reddeden köylerine güvenlik güçlerinin yaptığı baskından sonra babası ve amcası dâhil sekiz kişinin götürülmesinden bahsetmektedir. Daha sonra akrabalarından bir daha haber alamadıklarını, akrabalarını ararken de Bingöl Dağları'nda helikopterden iki kişinin atıldığını ve başka yerde kuyuya atılmış üç kişiyi bulduklarını söylemektedir. Kadın 5, eşinin dışında oğlu ve eşinin kardeşinin de zorla götürüldüğünü söylemektedir. Daha çok engelli olan oğlunun zorla götürülmesi üzerinde duran kadın, bir daha hiçbirini görmediklerini söylemektedir. Faili meçhul cinayetler hakkında konuşan Kadın 6 da faili meçhul cinayetler sonucunda öldürülen eşinin cesedini bulmak istediğinden bahsetmektedir.

Sumru'nun kaydını yaptığı Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'ndeki bu konuşmalarda Özcan Alper yer yer sinemadaki dördüncü duvarı yıkarak izleyiciyi faili meçhul cinayetlerin yakınlarıyla baş başa bırakmaktadır. Bu kişiler, izleyiciyle doğrudan etkileşime geçerek izleyiciyi yaşanan olayların içine dâhil etmektedir. Böylelikle, Sumru, Ahmet ve faili meçhul cinayetlerde yakınlarını kaybedenler gibi izleyici de bu teknikle bizzat bu olaylara dâhil olmaktadır.

Filmde faili meçhul cinayetler konusunda Ahmet'in daha önceden kayda aldığı kasetler de önemlidir. Bu kasetler, arşivden seçilmiş gerçek görüntü ve ses kayıtlarıdır. Özcan Alper, bu tutumuyla faili meçhul cinayetler konusundaki gerçekçi yaklaşımını devam ettirmektedir. Sumru ve Ahmet'in Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde beraber dinlediği ya da izlediği bu kayıtlar arasında Ahmet'in kayda almadığı bazı ses ve video kayıtları da bulunmaktadır.

Kayıtların birinde videodaki kadın, faili meçhul cinayetlerde öldürülen dört kişinin bir mezardan çıktığını söylemektedir. Bir diğer kayıta erkeğin biri köpeklerin yediği cesetlerden bahsederken başka bir kayıta erkeğin biri gördüğü bir cinayetten bahsetmektedir. Bu kayıtlar arasında en dikkat çeken ise 1990'lı yıllardaki faili meçhul ölümlerle ilgili yapılan tespittir. Bu kayıta kadının biri *“1992 ile beraber faili meçhul denilen bir ölüm şekli Kürtlere layık görülmüştü. Adına faili meçhul denildi ve yüzlerce Kürtler öldürüldü. Bu bir katliamdır.”* diyerek 1990'lı yıllardaki faili meçhul ölümlerin etnik bir kimlik olan Kürtlerin üzerine yapılmış bir katliam olduğunu ileri sürmektedir. Özcan Alper, bu ses kaydıyla filmin politik yönünü doğrudan ifade etmektedir.

Filmde 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerde ailesinden birini kaybedenlerin kaybettikleri kişilere özlem duyduğu belirtilmektedir. Ayrıca, bu durumun toplumsal hafızada kayıp bir kuşak oluşturduğu ve bundan en çok etkilenenlerin çocuklar olduğu üzerinde durulmaktadır. Filmde 1990'lı yıllarda ailesinden birini kaybeden çocuklardan biri de Ahmet'tir. Bu çocuklardan bir diğeri ise faili meçhul cinayetlere dair tek kurgusal sahnede görülmektedir. Bu sahnede, bu çocuğun 1990'lı yıllardaki faili meçhul cinayetlerle özdeşleşen Toros marka bir otomobilin arkasından *“Baba!”* diyerek koştuğu ve otomobili yakalayamadığı için sahnenin sonunda dizlerinin üzerine çöktüğü görülmektedir.

Filmde Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'ndeki duvarda bulunan panoda fotoğrafları gösterilen, çoğu politik olarak tanınan ve faili meçhul bir şekilde öldürülen insanlar da görülmektedir. Bu kişiler; Lev Troçki, Rosa Luxemburg, Sabahattin Ali, Abdi İpekçi, Musa Anter ve Hasret Gültekin'dir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar ele alınırken esaret/baskı durumu görülmektedir. Filmde esaret/baskı durumu, filmin açılışında dahi görülmektedir. Özcan Alper, filmin açılışında ekrana *“FREEDOM FOR JAFAR PANAHI & MOHAMMAD RASOULOF İÇİN ÖZGÜRLÜK”* yazarak İran'da siyasi düşüncelerinden dolayı tutuklanan meslektaşları için özgürlük istemektedir. Filmde esaret/baskı durumu,

Sumru'nun Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde kayda aldığı kişilerin 1990'lı yıllarda yaşananlar hakkında söylediği ifadelerde de görülmektedir.

Kadın 1, 1990'lı yıllarda güvenlik güçlerinin bir kış mevsiminde evlerini terk ederek gitmelerini istediğini söylemektedir. Kadın 3, eşi dâhil altı kişinin götürüldüğünü ve tutuklu kaldığını ifade etmektedir. Kadın 4, eşi Fahri, Ekrem, Ramazan ve Ali'nin götürüldüğünü, öldürüldüğünü ve cenazelerinin verilmediğini açıklamaktadır. Erkek, 1990'lı yıllarda kendilerinden ya korucu olmaları ya da köyü terk etmeleri istenen köylülerin buna karşı çıktığını belirtmektedir. Bu durum sonucunda güvenlik güçlerinin köye baskın düzenleyerek babası ve amcası dâhil sekiz kişiyi götürdüğünü söylemektedir. Filmdeki bu anlatımlar, o dönemde Kürtler üzerinde baskı ve zorlamaların yaşandığını öne sürmektedir.

Filmdeki esaret/baskı durumu, sadece 1990'lı yıllarla sınırlı kalmamaktadır. Başka pek çok sahnede esaret/baskı durumu işlenmektedir. Filmin sonlarına doğru olan bir sahnede Siyasümbül Köyü'nün Muhtar'ı maruz kaldıkları baskıları anlatmaktadır. Bu sahnede, Özcan Alper Muhtar'ın evindeki köylüleri, Sumru'yu ve Ahmet'i karanlık bir ortamda göstermektedir. Işık kullanımı, bu sahnede Muhtar'ın anlattıklarıyla paralel olarak karakterlerin duygu durumunu yansıtan karamsar bir atmosfer yaratmaktadır.

Filmdeki başka bir sahnede Antranik, annesinin söylediği Ermenice ağıttan hareketle Sumru'ya “...1915'teki büyük kıyım zamanında ben doğmadan önce sürgün esnasında...” diyerek ailesinin 1915 yılında esaret/baskı durumuna maruz kaldığını kastetmektedir. Özcan Alper, bu sahnede Antranik'in söylediklerine paralel olarak mekân ve ışık kullanımına dikkat etmektedir. Bu sahnede mekân, Antranik'in yaşadığı kilisenin etrafı duvarla çevrili olan bahçenin bir kısmıdır. Kamera, karakterlerin arkasından olacak şekilde onları hizalarından sabit bir konumda çekmektedir. Işık kullanımı yağmurlu bir sahne olduğu için yok denecek kadar azdır. Bu doğrultuda, sahnede kameranın diyaframının açık olmamasına dikkat edilmekte ve sahne kısık diyaframla çekilmektedir.

Filmde esaret/baskı durumunun dile getirildiği bir diğer sahne, Sumru ve Harun'un olduğu rüya veya flashback sahnesidir. Bu sahnede, Sumru Harun'a “Ankara’dan sonra Hakkari’ye gidiyormuşsun. Ya yine gözaltına alınırsan?” diyerek Harun’un daha önceden tutuklanmasına dikkat çekmektedir. Başka bir sahnede Özcan Alper mekân kullanımıyla esaret/baskı durumunu temsil üzerinden izleyiciye hissettirmektedir. Bu sahnede Sumru’nun toplu ulaşım aracılığıyla gittiği sırada Diyarbakır Cezaevi görülmektedir. 1980 askeri darbesinden sonra Diyarbakır Cezaevi, siyasi tutukluların hapsedildiği ve zor şartlar kaldığı bir yer olarak dikkat çekmektedir. Alper, cezaevini çok kısa süre gösterirken müzik kullanımına da dikkat etmektedir. Sahnede fonda aynı anda duyulan iki ayrı Kürtçe ağıt, izleyiciye yoğun bir duygusal atmosfer sunmaktadır.

Bu noktada filmde esaret/baskı durumunun doğrudan gösterildiği sahnelerden bahsedilmelidir. Bu sahnelerden biri, filmin sonlarına doğru Sumru ve Ahmet arabayla Hakkari’ye giderken yaşanmaktadır. Sumru ve Ahmet’in bulunduğu araç güvenlik güçleri tarafından durdurulmakta ve kimlikleri alınarak GBT’lerine bakılmaktadır. Böylelikle, o bölgede güvenlik gerekçeleriyle bir denetim ortamı oluşturulmaktadır. Bu sahnede, dikkat çeken başka bir şey daha bulunmaktadır. Sahne boyunca fonda helikopter sesi duyulmaktadır. Helikopter sesi, denetim ortamını yansıtan bir ögedir. Böylelikle, Özcan Alper sadece ses üzerinden bu ortamı yansıtmaya çalışmaktadır. Helikopterin görüntüsü ve sesi, güvenlik çevirmesinin hemen öncesinde de gösterilmektedir.

Özcan Alper, helikopterin görüntüsü ve sesi üzerinden film boyunca bir baskı ortamı yaratmaktadır. Filmin başındaki sahnede koşan at öldürülürken, Sumru ve Antranik kilisenin avlusunda otururken ve Sumru kaldığı evin penceresini kapatırken helikopter sesi duyulmaktadır. Hatta Sumru kaldığı evin penceresinden helikopterin bizzat kendisini görmektedir. Filmde helikopterin görüntüsü ve sesi gibi fondaki jet sesi de gergin bir atmosferin oluşturulmasına katkı sağlamaktadır.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar kategorisi ele alınırken şiddet/çatışma durumu

görülmektedir. Çeşitli şekilde gösterilen şiddet/çatışma durumu, filmin birçok yerinde yer almaktadır. Özellikle, 1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşanların 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler hakkında söyledikleri ifadeler çokça öne çıkmaktadır.

Filmde faili meçhul cinayetler hakkında konuşan Kadın 3, Kadın 4, Kadın 5, Erkek ile köylerinin yakıldığını söyleyen Kadın 1 1990'lı yıllarda ailelerinden insanların maruz kaldığı şiddet olaylarından bahsetmektedir. Bu noktada Sumru'nun konuşmalarını kaydettiği Kadın 6'dan ayrıca bahsetmek gerekmektedir. Kadın 6, *"...Zaten biliyorum öldürmüşler, yakılmışlar, atmışlar ama yine de o kemikleri istiyorum..."* diyerek filmde 1990'lı yıllarda yaşanan şiddet ve çatışma ortamını ifade etmektedir.

Filmde 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler üzerinden yansıtılan şiddet/çatışma ortamı, Ahmet'in daha önceden kaydettiği ve başkalarının çektiği ses ve video kayıtlarında da ifade edilmektedir. Kayıtlarda kadının biri, faili meçhul cinayetlerle Kürtlerin 1990'lı yıllarda öldürüldüğünü söylemektedir. Başka bir kayıtta videodaki kadın, öldürülen dört kişinin cesedinin bir mezarda çıktığını ifade etmektedir. Başka bir kayıtta erkeğin biri, Abdülkerim Kırca'nın Necati Aydın adında birini öldürdüğünden bahsetmektedir. Sumru ve Ahmet'in Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde dinleyip izlediği bu kayıtlar, arşivden gerçek ses ve video kayıtlarıdır. Özcan Alper, bu kayıtlarla 1990'lı yıllarda yaşanan şiddet/çatışma ortamını belgeselci bir bakış açısıyla izleyiciye politik bir şekilde sunmaktadır.

Bu kayıtların içindeki başka bir arşiv görüntüsü, 1990'lı yıllarda yaşanan şiddet/çatışma ortamını doğrudan göstermesi açısından önemlidir. Kaos ortamının olduğu bu video kaydında, güvenlik güçlerinin insanlarla arbede yaşadığı ve genç bir erkeği karşı koymasına rağmen zorla götürdüğü görülmektedir. Filmde 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler üzerinden şiddet/çatışma ortamı, Sumru ve Ahmet'in Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde dinleyip izlediği kayıtlar dışında da gösterilmektedir. Buna Ahmet'in babasının ölüm haberini gösteren gazete

haberi sahnesi ile Ahmet'in Sumru'ya babasının öldürülmesini anlattığı sahne örnek verilebilir.

Sumru ve Ahmet'in Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde dinledikleri ses kayıtları, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerin yanı sıra geçmişten bugüne kadar uzanan Türkiye'yle PKK terör örgütü arasındaki çatışmaları da içermektedir.

Ses kaydının birinde, Musa adlı bir kişi PKK'lı teröristlerle güvenlik güçleri arasında bir çatışma çıktığını ve yedi teröristin öldüğünü belirtmektedir. Ardından bu teröristlerin akrabaları ortaya çıkmayınca üzerlerinden panzerle geçildiğini ve toplu bir mezara gömüldüğünü ifade etmektedir. Musa'nın başka bir ses kaydında, Siyasümbül Köyü Muhtar'ına dinletildiğinde de güvenlik güçleri ile PKK'lı teröristler arasında silahlı bir çatışma yaşandığı söylenmektedir. Ayrıca, başka bir ses kaydında erkeğin biri yakınları tarafından sahip çıkılmayan PKK'lı teröristlerin cesetlerinin yakıldığını ve çöplüğe atıldığını dile getirmektedir.

Filmde Türkiye'yle PKK terör örgütü arasındaki çatışmalar, başka sahnelerde de ifade edilmektedir. Bu sahnelerin birinde, Sumru Ahmet'e kendisiyle Hakkari'ye gelip gelemeyeceğini sorduktan sonra Ahmet Hakkari bu aralar karışık diyerek reddetmektedir. Başka bir sahnede, Sumru'nun annesiyle telefonda konuştuğu sırada televizyon haberlerinde o bölgede yaşanan olayların gösterildiği anlaşılmaktadır. Filmde Türkiye'yle PKK terör örgütü arasındaki çatışmalar, filmin sonlarına doğru Sumru ve Ahmet arabayla Hakkari'ye giderken arabanın radyosundaki bir haberde duyulmaktadır. Güvenlik güçleri ile PKK terör örgütü arasında silahlı çatışmanın olduğu söylenen haberde, beş PKK'lı teröristin ölmesiyle gerilimin arttığı ifade edilmektedir.

Filmde şiddet/çatışma durumu, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler ve Türkiye'yle PKK terör örgütü arasındaki çatışmalar üzerinden gösterildiği gibi başka şekillerde de yansıtılmaktadır. Bunlardan biri, filmin açılış sahnesindeki şiddet sahnesidir. Bu sahnede, koşan bir at vurularak yere düşmekte ve soluk soluğa bir

şekilde ölmektedir. Bu sahnede, Özcan Alper atın nefes alışveriş sesini ön plana çıkarmaktadır. Sahnenin sonuna kadar atın nefes sesi sahneye hâkim olmaktadır. Bir diğer şiddet sahnesi, tekrar atların öldürülmesi üzerinden inşa edilmektedir. Bu sahnede, şiddet doğrudan gösterilmemekte ve Siyasümbül Köyü Muhtar'ı tarafından anlatılmaktadır. Muhtar'ın ifadesine göre, güvenlik güçleri atları öldürmektedir. Bir başka sahnede ise Sumru ve Leyla sohbet ederken fonda duyulan haberde anadilde eğitim meselesi nedeniyle o bölgede karışıklıklar ve çatışmalar olduğu belirtilmektedir.

Filmde şiddet/çatışma durumunun dolaylı yoldan hissettirildiği sahneler de bulunmaktadır. Bu sahnelerin birinde, Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'ndeki duvarda bulunan panoda, savaş ortamındaki küçük çocuklar ile yetişkinler, savaşlarda öldürülen çocuklar ve Japonya'ya atılan atom bombasının fotoğrafları gösterilmektedir. Başka bir sahnede Ahmet, Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde kasetleri tek başına sınıflandırırken “95 Hakkari'de yakılmış köyler” demektedir. Bir diğer sahnede, Sumru tarafından üzerine “*Faili Meçhul Yakınları İle Yapılan Röportajlar, Köyü Yakılanlarla Yapılan Röportajlar...*” yazılan kâğıt gösterilmektedir. Başka bir sahnede ise filmin sonlarına doğru Ahmet Sumru'ya “...Sonra otuz yıldır içinde bulunduğumuz bu çatışma ortamıyla ilgili...” demektedir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar kategorisi ele alınırken kimlik üzerinden hesaplaşma görülmektedir. Filmde birçok karakter kimlik üzerinden hesaplaşma içindedir. Bu karakterlerin başında Sumru gelmektedir. Sumru, tez çalışması için ağıt aramaya Diyarbakır'a geldikten sonra 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetleri ve yakılan köyleri duyunca kendi içinde bir düşünme sürecine girmektedir. Sumru, Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin yakınlarını kameraya kaydederken ve Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde daha önceden kaydedilmiş kasetleri dinleyip izlerken kendi içinde hesaplaşmaya gitmektedir. Sumru, sadece bu anlarda değil film boyunca bu öğrendiklerinin etkisi altında kalarak kimlik üzerinden hesaplaşma içinde olmaktadır.

Sumru'nun hesaplaşmasında bunlar etken olduğu gibi, sevgilisi Harun'un kendisini bırakıp gitmesi de etken olabilmektedir.

Sumru gibi film boyunca kimlik üzerinden hesaplaşma içinde olan bir diğer karakter Ahmet'tir. Ahmet tıpkı Sumru gibi Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin ailelerini kameraya kaydederken ve Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde daha önceden kaydı yapılmış kasetleri dinleyip izlerken hesaplaşma içinde görülmektedir. Ayrıca, Ahmet hem etnik kimliği hem de babasının 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerde hayatını kaybetmesi nedeniyle kimlikel bir sorgulama içerisindedir.

Filmde kimlik üzerinden hesaplaşma içinde olan bir diğer karakter Harun'dur. Harun, kendi düşünceleri doğrultusunda içinde bulunduğu topluma yönelik adaletsizlikler olduğunu düşünerek PKK'lı bir terörist olmaya karar vermektedir. Bu yönüyle Harun, filmde bu konuda en dikkat çeken karakter olup ekranda çok az görülmektedir. Filmde annesinin söylediği Ermenice ağıtı dinlerken hesaplaşma içinde olan Antranik de bulunmaktadır. Bu karakterlerin dışında 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler hakkında konuşan beş kadın ile erkek ve köyünün yakıldığını söyleyen kadın konuştukları ve göründükleri her an kimlik üzerinden hesaplaşma içindedir. Filmde kimlik üzerinden hesaplaşma içinde olan diğer karakterler Siyasümbül köylüleridir. Filmin sonlarında görünen köylüler, Muhtar'ın anlattıkları paralelinde ışığın az olduğu kapalı bir mekânda kimlik üzerinden hesaplaşma içindedir.

Filmde kimlik üzerinden hesaplaşma, karakterlerin hesaplaşması dışında da çeşitli şekillerde gerçekleşmektedir. Bunlar arasında anadil, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler, köylere zarar görenler ve ağıt üzerinden hesaplaşma yer almaktadır. Ayrıca, toplumsal bilincin yitirilmemesi gerektiği ve bir toplumun sosyolojik inceleme konusu olması gibi unsurlar üzerinden de hesaplaşmaya gidilmektedir.

Anadil üzerinden hesaplaşma kapsamında, Sumru ve Leyla'nın konuştuğu sırada fonda duyulan radyo haberi önemlidir. Haberde Türkiye'de anadilde eğitim konusundaki tartışmalara yer verilmektedir. Bir diğer sahnede, Sumru'nun kaldığı evin karşısındaki Cumhuriyet İlköğretim Okulu'nda öğrenciler hep bir ağızdan *Andımızı* okumakta ve ilk tümceleri ile son tümceleri duyulmaktadır. Filmde öğrenciler hep bir ağızdan bağırarak "*Türküm. Doğruyum. Çalışkanım. İlkem ... Varlığım Türk varlığına armağan olsun. Ne mutlu Türküm diyene!*" demektedir. Özcan Alper'in filmde *Andımızın* özellikle Türklük üzerinde duran tümcelerine yer vermesi önemli bir durumdur. Özcan Alper, burada Kürt çocuklarının Türk kimliğini benimsemesini tartışmaya açmaktadır. Bu sahnenin hemen ardından gelen sahnede, bir önceki sahnede bağıra bağıra *Andımızı* okuyan ilkokul öğrencileriyle birlikte öğrencilerin anneleri de görüntüde yer almakta ve annelerin görüntüde bulunan altı öğretmene mesafeli durduğu görülmektedir. Özcan Alper'in anadile dair bakış açısı düşünüldüğünde, bu kareler anadil üzerinden kimlik hesaplaşmasını yansıtmaktadır.

Faili meçhul cinayetler üzerinden hesaplaşma kapsamında, 1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşan beş kadın ve bir erkeğin 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler hakkında söyledikleri bulunmaktadır. Ayrıca, Sumru ve Ahmet'in Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde dinledikleri ses kayıtları ile izledikleri videoda bahsedilen 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler üzerinden de hesaplaşmaya gidilmektedir. Böylece, Özcan Alper etnik kimlik üzerinden hesaplaşmayı arşiv kayıtlarını kullanarak belgeselci bir bakış açısıyla gerçekleştirmektedir.

Filmde faili meçhul cinayetler üzerinden bir hesaplaşmaya gidilirken burada Sumru ve Ahmet'in tutumu önemlidir. Sumru ve Ahmet faili meçhul cinayetler hakkında konuşanları kaydederken ve Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde daha önceden kaydedilen kayıtları dinleyip izlerken yüzlerinde hesaplaşmanın izleri görülmektedir. Özellikle, yakın çekim planlarında karakterlerin yüz ifadelerindeki hesaplaşma net anlaşılmaktadır.

Burada 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerde öldürülen Ahmet'in babasından bahsedilmelidir. Filmde Ahmet'in babasına dair iki sahne bulunmaktadır. Bu sahnenin ilki, onun ölüm haberinin gösterildiği gazete haberidir. Bu sahnede, gazete gösterilirken Ahmet'in hesaplaşma içinde olduğu görülmektedir. Ahmet'in babasına dair bir diğer sahne, filmin sonlarında Ahmet'in babasının nasıl öldürüldüğünü Sumru'ya anlatmasıdır. Bu sahnede hem Ahmet hem Sumru araç içinde yakın çekimde kendi içlerinde hesaplaşma içindedir.

Filmde köyleri zarar görenler üzerinden hesaplaşma kapsamında, iki sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerin ilkinde Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde Sumru'nun konuşmalarını kaydettiği Kadın 1, köylerinin yakılmasından bahsetmektedir. Kadının bu ifadeleri üzerinden hesaplaşmaya gidilmektedir. Bir diğer sahnede, Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde Ahmet kasetleri tek başına sınıflandırırken “95 Hakkari'de yakılmış köyler” demektedir. Filmde Ahmet'in bu ifadeleri üzerinden tekrar bir hesaplaşmaya gidilmektedir.

Filmde ağıt üzerinden hesaplaşma kapsamında, Leyla'nın Sumru'ya ağıt toplaması konusunda söyledikleri önemlidir. Leyla, Sumru'ya Diyarbakır'ı kastedecek şekilde “*Burada da ağıttan çok ne var ki? Tam da yeri, yaz yaz bitmez Sumru. Kime dokunsan bin ağıt ışıtırsın...*” demektedir. Böylelikle, Leyla'nın bu ifadeleriyle bir hesaplaşma sürecine girilmektedir. Ağıt üzerinden hesaplaşmanın olduğu başka bir sahne daha bulunmaktadır. Bu sahnede, Antranik annesinin söylediği Ermenice ağıtı kastederek Sumru'ya “*Annem bu söyleyen. 1915'teki büyük kıyım zamanında ben doğmadan önce sürgün esnasında yolda kaybettiği abim Hampo için ağıt yakıyor. Yıllar geçtikçe bu ağıtı daha çok yakar oldu.*” demektedir. Antranik bunları söylerken kendisi ve Sumru bir hesaplaşma içindedir. Özcan Alper, bu sahnede az ışık kullanarak ve karakterlerin yüzünü karanlıkta bırakarak izleyiciye bu hesaplaşmayı teknik açıdan hissettirmektedir.

Toplumsal bilincin yitirilmemesi gerektiği üzerinden hesaplaşma kapsamında, etnik kimliğin sürdürülebilmesi için geçmişte yaşananların unutulmaması önemlidir. Bu bağlamda, filmde Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'ndeki kayıtlar

Kürtlerin geçmişte yaşadıkları toplumsal travmatik olayların unutulmaması konusunda öne çıkarılmaktadır. Filmde bu kayıtların önemli olduğu, Sumru'nun söylediği şu ifadelerde belirtilmektedir: *“Yarın hakikatleri araştırma komisyonları kurulunca ne sunulacak? Aslında çok önemli kayıtlar bunlar.”* Sumru'nun bu ifadelerinde toplumsal bilincin yitirilip gideceğine dair bir endişe sezilmektedir. Sumru'nun bu ifadelerinden önce, aynı sahnede Ahmet'in bu kasetler hakkında söyledikleri de dikkate değerdir. Ahmet *“Gördüğünüz gibi yani. Hafıza merkezinin adı var ama kendi yok. Kaset yığını merkezi.”* diyerek hafıza merkezinin amacına tam olarak hizmet edemediğini ve bu durumun toplumun geçmişle bağlantısını zayıflattığını ifade etmektedir.

Filmde Ahmet'in *“...Sonra her bölgede yok olmakta olan diller ve kültürlerle ilgili enstitüler kurulmuş olur ... Sonra otuz yıldır içinde bulunduğumuz bu çatışma ortamıyla ilgili hakikatleri araştırma komisyonları kurulmuş olur...”* şeklindeki ifadeleriyle, toplumsal bilincin korunması gerektiği vurgulanmakta ve kimlik üzerinden bir hesaplaşma sürecine girilmektedir. Bu bağlamda, kimliği inşa eden belleğin (Bilgin, 2007: 303) önemi vurgulanmaktadır.

Filmde toplumsal bilincin yitirilmemesi gerektiğine dair John Berger'in şu aforizması ön plana çıkmaktadır: *“Bu Efendiler Yalnızca Masumları Katletmekle Kalmaz Hafızayı da (Da) Yok Ederler. Suçlar Unutulmamalı Kayıtlarını Belgelerini Muhafaza Etmeliyiz”* Filmde Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nin duvarındaki bu aforizmanın zaman zaman gösterilmesiyle, toplumsal bilincin korunması gerektiğine dikkat çekilmektedir.

Filmde bir toplumun sosyolojik inceleme konusu olması üzerinden hesaplaşma, Ahmet'in *“Kürtler şimdi de sosyolojik araştırma konusu öyle mi? Vay canına be!.. Boş ver ben de anlamıyorum zaten.”* şeklindeki ifadelerinde görülmektedir. Ahmet, bu sözleriyle Kürtlerin bu şekilde ele alınmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir. Ahmet'e göre, Kürt etnik kimliği gerektiği şekilde ele alınmamaktadır. Böylece, filmde Ahmet'in bu ifadesi ve tepkisiyle, Kürtlerin sosyolojik inceleme konusu olmasının sorgulandığı görülmektedir.

Bu noktada kimlik temasının sonuncu kategorisi olan bir canlı üzerinden özgürlüğün temsili incelenmelidir. *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filminde, özgürlük at figürü aracılığıyla temsil edilmektedir. At, önemli bir temsil olarak filmin başından sonuna kadar yönetmen tarafından çokça kullanılmaktadır. Film, görsel olarak başlamadan önce bile, at kişnemeleri insan konuşmalarıyla ve helikopter sesiyle birlikte duyulmaktadır.

Filmin açılış sahnesinde koşan bir at ekranda görülmektedir. Daha sonra koşan bu at silahla vurularak yere düşmektedir. Vurulduktan sonra yerden kalkamayan at tekrar vurulmakta ve derin nefes alışverişleriyle ölmektedir. Filmin bu açılış sahnesi, Sydney Pollack'ın *Atları da Vururlar* (1969) filminin başlangıcını hatırlatmaktadır. Her iki filmde de filmin başında at koşmakta, yere düşmekte ve silahla vurularak öldürülmektedir. Hatta Özcan Alper, filmde *Atları da Vururlar* (1969) filmine bir diyalogda bile yer vermektedir. Ahmet'in seyyar arabasındaki film DVD'lerine bakan bir kişi tarafından *Atları da Vururlar* (1969) sorulmakta ve Ahmet tarafından filmin olmadığı söylenmektedir. Filmde atın kullanımı bunlarla sınırlı değildir. Ahmet'in seyyar arabasındaki Andrei Tarkovsky'nin *Ivanova Detstvo* (*İvan'ın Çocukluğu*) (1962) filminin DVD'sindeki kapakta üç at görülmektedir. Bunun dışında, Mehmet Uzun Kent Kütüphanesi'nin bahçesindeki duvarda, Ahmet'in önünde durduğu yerde bir at resmi bulunmaktadır.

Burada atın filmdeki alegorik olarak temsiliyetinden bahsedilecek olursa Siyasümbül Köyü Muhtar'ının başlarından geçenleri anlatırken at ve özgürlük arasında kurduğu bağa dikkat edilmelidir. Muhtar'ın anlattığı olay, Muhtar'ın dinlediği kasetteki Musa'nın şu sözleriyle başlamaktadır: “Askerlerle gerilla arasında bir çatışma çıktı. Gerillaların cesetleri köy meydanına getirdiler. Bütün atları, katırları getirin toplayın dedi komutan.” Daha sonra Muhtar olayın devamını Kürtçe olarak şu şekilde anlatmaktadır: “Komutan dedi ki, ne kadar at varsa getirin avluda toplayın. Bir düşündüm acaba ne yapacak bunlar. Şeytanın aklına bile gelmez öyle bir şey yapmak. Avlunun kapısını kapattı. Hayvanlar başlarına ne geleceğini anlamış gibiydi. Silah sesleri ile atların kişnemeleri birbirlerine karışıyordu. Duvarın köşesine yığıldım. Ben bir müddet sonra bakamadım. Yüzümü çevirip baktığımda avlunun

içindeki atlar çıldırmış gibiydiler. Atlardan biri duvarın üzerinden atlayıp kaçtı. Silah ve kurşun sesleri arasında o heyecan içinde köyden kaçıp özgürlüğüne kavuştu. O at özgürlüğüne kavuşunca sanki biz de özgürleştik.”

Muhtar’ın söylediklerinden yola çıkarak filmin açılışındaki soluk soluğa koşan at, mikro düzeyde Harun’la ve makro düzeyde özgürlük arayışındaki insanlarla ilişkilendirilebilir. Muhtar’ın anlattıkları çerçevesinde, film sonunda Sumru’nun Harun’un mezarından ayrılmasından sonra dağlarda özgürce dolaşan atın, bahsedilen olaydan kurtulan at olabileceği düşünülebilir. Filmin başından sonuna kadar geçen süreç değerlendirildiğinde ise atlar ve farklı toplumsal kesimlerden bireylerin tam anlamıyla özgür olmadığı hissedilebilir. Ancak, özgür olma sürecinin devam ettiği ve bu süreçte bireylerin özgürleştiği de söylenebilir.

Bu noktada *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmi politik olarak analiz edilirken kimlik temasından sonra bellek teması ele alınmalıdır. Bellek temasının altında ise hatırlatma kategorisine yer verilmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme ve arayış içinde olma irdelenmektedir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde, hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme pek çok şekilde gerçekleşmektedir. Tarihi hatırlatarak inşa etme; anadil, 1990’lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler, köyleri zarar görenler, terör örgütü PKK ile Türkiye arasındaki çatışmalar ve JİTEM üzerinden gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, 1915 Ermeni Olayları, 1990’lı ve 2000’li yıllardaki üniversite olayları, politik filmler, CİNAMED’in sinemaya dair politik görüşleri ve sosyalizmin öncüleri üzerinden de tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir. Bunlara ek olarak, Diyarbakır Cezaevi, edebiyatçılar, Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi’ndeki pano ve Cesare Pavase’nin sözü aracılığıyla da hatırlatma sayesinde tarih yeniden inşa edilmektedir.

Filmde anadil üzerinden tarihi hatırlatarak inşa etme, iki sahnede görülmektedir. Bu sahnenin ilkinde, Sumru ve Leyla’nın sohbet ettiği sırada fonda anadilde eğitim üzerine bir radyo haberi duyulmaktadır. Arşivden alınan haberde, Kürtçe eğitim üzerine protestoların olduğu belirtilmekte ve buna ilişkin gelişmeler

aktarılmaktadır. Diğer sahnede ise Ahmet, içinde Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nin de bulunduğu Mehmet Uzun Kent Kütüphanesi'nin bahçesinde Wim Wenders'in 1987 yapımı *Der Himmel Über Berlin (Berlin Üzerinde Gökyüzü)* (1987) filmindeki Damiel'in sesiyle Peter Handke'nin *Çocuk Olmanın Şarkısı* şiirini kendi kendine okurken kütüphanenin adında Mehmet Uzun ismi görülmektedir. Mehmet Uzun, yakın geçmişte karşılaştığı zorluklara rağmen anadili Kürtçeyle eserler yazmayı tercih eden bir yazardır.

Filmde 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler üzerinden tarihi hatırlatarak inşa etme, Sumru'nun kayda aldığı beş kadın ve bir erkeğin bu cinayetler hakkında söyledikleriyle gerçekleşmektedir. Ayrıca, Sumru ve Ahmet'in Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde dinledikleri ses kayıtları ve izledikleri video aracılığıyla da tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir. 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerle ilgili hatırlatma, yapılan kayıtların ötesinde de kendini göstermektedir. Bu, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerde yaşamını yitiren Ahmet'in babası üzerinden de ifade edilmektedir. Ahmet'in babasının öldürülmesine dair gazetede ki ölüm haberi ve Ahmet'in Sumru'ya söyledikleri de bu durumu desteklemektedir.

Filmde köyleri zarar görenler üzerinden tarihi hatırlatarak yeniden inşa etme kapsamında iki sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerin ilki, Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde Sumru'nun konuşmalarını kaydettiği Kadın 1'in köylerinin yakılmasıyla ilgili sözleridir. Diğer sahnede ise Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde Ahmet kasetleri tek başına sınıflandırırken “95 Hakkari'de yakılmış köyler” ifadesini kullanmaktadır. Böylelikle, bu iki sahneyle geçmişte zarar gören köyler hatırlatılmaktadır.

Filmde terör örgütü PKK ile Türkiye arasındaki çatışmalar üzerinden tarihi hatırlatarak yeniden inşa etmeye dair pek çok sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerden ilki, Musa'nın kasette güvenlik güçleri ile terör örgütü PKK arasındaki çatışmalar sonucunda yaşamını yitiren teröristlerin cesetlerine yapılanlarla ilgili anlatımıdır. Bir

diğer sahnede ise başka bir ses kaydında erkeğin biri, yakınları tarafından sahip çıkılmayan PKK'lı teröristlerin cesetlerinin yakılıp çöpe atıldığını ifade etmektedir.

Filmdeki başka bir sahnede, Ahmet Sumru'nun beraber Hakkari'ye gitme teklifini Türkiye ve PKK terör örgütü arasındaki çatışmalar sonucunda o bölgenin güvensiz olduğunu düşünerek reddetmektedir. Bu güvensiz ortam, Ahmet ve Sumru'nun bindiği aracın güvenlik güçleri tarafından durdurulması ve kimliklerinin istenilerek GBT'lerine bakılmasıyla daha belirgin hale gelmektedir. Filmde Türkiye ve PKK terör örgütü arasındaki çatışmaların anlatıldığı bir diğer sahne ise Sumru ve Ahmet'in arabayla seyahat ederken radyoda dinledikleri haberdur. Haberde, güvenlik güçleri ile PKK'lı teröristler arasında çatışmaların yaşandığı, gerilimin arttığı ve yaşamını yitiren teröristlerin cesetlerinin Hakkari'de mezarlığa gömüldüğü anlatılmaktadır. Böylelikle, bu sahneler aracılığıyla Türkiye'nin yakın tarihindeki önemli meselelerden biri olan PKK terör örgütü hatırlatılarak tarih yeniden inşa edilmektedir.

Filmde 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler ve köylerin zarar görmesi gibi konularla bağlantılı olan JİTEM üzerinden tarihi hatırlatarak yeniden inşa etme, izleyiciye dolaylı bir anlatımla hissettirilerek gerçekleşmektedir. Özellikle ses üzerine kurulu sahneler, bu atmosferin oluşturulmasına katkıda bulunur. Filmde JİTEM'den doğrudan bahsedilen ve gösterilen sahneler bulunmaktadır. JİTEM'den bahsedilen ve ses üzerine kurulu olan iki sahne bulunmaktadır. İlk sahnede, Sumru'nun Diyarbakır sokaklarında kaydettiği ses kaydında Kuto, Sumru hakkında Ahmet'e *“Yav abi bu Jitemci olmasın?”* şeklinde bir yorum yapmaktadır. Diğer sahnede ise Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde Ahmet ve Sumru'nun dinledikleri ses kaydında bir Erkek, *“Jitem'de çalıştırılmak üzere sivil memur kadrosu verildi. Bir de baktık ki böyle kendi amaçları doğrultusunda kirli işlerde kullanmaya başladılar bizi.”* demektedir.

Filmde JİTEM'in doğrudan gösterildiği iki sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerden ilki, Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde Ahmet ve Sumru'nun izlediği videodaki 1990'lı yıllara ait görüntülerdir. Kaos ortamının olduğu

bu video kaydında JİTEM, halktan bir genci zorla alıp götürmektedir. Arşivden alınan bu video kaydı, Özcan Alper tarafından olduğu gibi kullanılarak 1990'lı yıllarda yaşanan bazı olayları gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır. Bir diğeri ise küçük bir çocuğun Toros marka bir aracın peşinden koştuğu sahnedir. Bu sahnede, aracın içindekiler görülme de 1990'lı yıllarda JİTEM'le ilişkilendirilen Toros marka araç üzerinden parça-bütün ilişkisiyle izleyiciye JİTEM sezdirilmektedir.

Filmde 1915 Ermeni Olayları üzerinden tarihi hatırlatarak yeniden inşa etme, Antranik'in annesinin söylediği Ermenice ağıta atıfta bulunarak Sumru'ya söylediği şu ifadelerde gerçekleşmektedir: “...1915'teki büyük kıyım zamanında...”

Filmde 1990'lı ve 2000'li yıllardaki üniversite olayları üzerinden tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilirken iki karakterin varlığı öne çıkmaktadır. Ahmet 1990'lı yıllarda üniversite okurken Harun 2000'li yıllarda üniversite okumaktadır. Ahmet Sumru'ya “*Doksanlı yılların ortası malum. İıh! Hızlı zamanlar. Ya kimsenin derse falan girdiği yoktu o aralar yani. İımh! Kimsenin okulu da taktığı yoktu. Sanki sırası gelen aşağı gidiyordu malum...*” diyerek 1990'lı yıllardaki üniversite olaylarını hatırlatmaktadır. Bir diğer sahnede de Sumru Ahmet'e ağıt toplama işine nasıl başladığını anlatırken 2000 sonrası üniversite öğrencilerinden olan Harun'un üniversitede bildiri okuduğunu ve ona orada âşık olduğunu söylemektedir. Böylelikle, Ahmet ve Harun üzerinden 1990'lı ve 2000'li yıllardaki üniversite olayları hatırlatılmaktadır.

Filmde politik filmler üzerinden de tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir. Filmde pek çok yerde politik filmler çeşitli şekillerde gösterilmektedir. Bu konuda, filmin başlarında gösterilen Ahmet'in film DVD'si sattığı seyyar arabanın görüldüğü sahneler öne çıkmaktadır. Bu sahnelerde kepenkte afişleri ve seyyar arabada DVD'leri gösterilen filmler, dünyanın önemli politik filmleri arasında yer almaktadır. Seyyar arabanın ilk kez görüldüğü sahnede, Ahmet'in seyyar arabasındaki politik filmlerin DVD'leri ve kepenkteki film afişleri görülmektedir. Kepenkte, Kazım Öz'ün yönettiği *Şavaklar* (2008) ve Martin Scorsese'nin çektiği *Taxi Driver* (Taksi

Şoförü) (1976) filmlerinin afişi görülmektedir. Ayrıca, seyyar arabadaki Federico Fellini'nin *La Strada* (*Sonsuz Sokaklar*) (1954) filminin DVD'si görülmektedir.

Başka bir sahnede de Ahmet'in seyyar arabasındaki politik filmlerin DVD'leri ve kepenkteki film afişleri görülmektedir. Kepenkte, Kazım Öz'ün yönetmenliğini yaptığı *Şavaklar* (2008), Federico Fellini'nin çektiği *La Strada* (*Sonsuz Sokaklar*) (1954) ve Ken Loach'ın yönettiği *Kes* (*Kerkenez*) (1969) filmlerinin afişi görülmektedir. Ayrıca, seyyar arabada pek çok politik filmin DVD'si görülmektedir. Bu filmler şu şekildedir: David Lean'ın *Doctor Zhivago* (*Doktor Jivago*) (1965), Federico Fellini'nin *La Strada* (*Sonsuz Sokaklar*) (1954), Andrei Tarkovsky'nin *Ivanova Detstvo* (*İvan'ın Çocukluğu*) (1962), Teodoros Angelopoulos'un *I Skoni Tou Hronou* (*Zamanın Tozu*) (2008) ve Charles Chaplin'in *Modern Times* (*Modern Zamanlar*) (1936). Ahmet'in seyyar arabasındaki tezgâhta bu politik filmler dışında *Devrim Sineması* ve *Edebiyattan Ustalar* adlı film serisinden adları görünmeyen DVD'ler de bulunmaktadır.

Dünya sineması ve Türk sinemasından politik filmler, kepenkteki film afişleri ve Ahmet'in seyyar arabasındaki film DVD'leri dışında Ahmet'in evinde de görülmektedir. Filmde üç ayrı sahnede afişi görülen filmler arasında; cezaevinde olmasından dolayı Yılmaz Güney'in Şerif Gören'e çektiği *Yol* (1981), Ousmane Sembène'nin *Xala* (1975), Mihail Kalatazov'un *Soy Cuba* (*Ben Küba*) (1964), Jafar Panahi'nin *The Circle* (*Çember*) (2000), Akira Kurosawa'nın *Ran* (1985) ve Satrajit Ray'ın *The Apu Trilogy* (*Apu Üçlemesi*) vardır. Ayrıca David Lean'ın *Doctor Zhivago* (*Doktor Jivago*) (1965), Teodoros Angelopoulos'un *Ulysses Gaze* (*Ulis'in Bakışı*) (1995), François Truffaut'un *Les Quatre Cent Coups* (*400 Darbe*) (1959), Elia Kazan'ın *Viva Zapata!* (1952), Ken Loach'ın *Kes* (*Kerkenez*) (1969) ve Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) filmlerinin afişleri görülmektedir.

Filmde Ahmet'in evinin duvarında afişi görülen ve Teodoros Angelopoulos tarafından çekilen *Ulysses Gaze* (*Ulis'in Bakışı*) (1995) öne çıkmaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'in bir sahnesinde, Ahmet ve Kuto bu filme ait olan Lenin'in parçalanmış heykelinin gemiyle taşındığı sahneyi izlerken görülmektedir. Başka bir

sahnede de Kuto DVD'ye bakarak *Ulysses Gaze (Ulis'in Bakışı)* (1995) filminin adını okumaktadır. Bu sahnede, Kuto başka bir politik film olan *Soy Cuba (Ben Küba)* (1964)'nın da DVD'sine bakarak adını okumaktadır.

Filmde başka iki sahnede de Ahmet'in evinde dünya sineması ve Türk sinemasından birçok politik filme ait afiş ve fotoğraf görülmektedir. Fransız Yeni Dalgasının önemli filmlerinden olan ve Jean-Luc Godard tarafından yönetilen *A Bout de Souffie (Sersemi Aşıklar)* (1960) filminin afişi duvarda görülmektedir. Ayrıca, DVD'lerin olduğu raflarda Türk sinemasının önemli politik filmlerinden Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) ve Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın *İki Dil Bir Bavul* (2008) filmlerinin küçük afişleri ile Yılmaz Güney'in *Aç Kurtlar* (1968) filminden bir karenin fotoğrafı görülmektedir. Bu filmlerden *A Bout de Souffie (Sersemi Aşıklar)* (1960)'nin duvardaki afişi, başka bir sahnede tekrar gösterilmektedir.

Filmde CİNAMED'in sinemaya dair politik görüşleri üzerinden tarihi hatırlatarak yeniden inşa etme, sadece bir sahnede görülmektedir. Bu sahnede Ahmet'in evindeki duvarda boyayla yazılmış olan CİNAMED'in sinemaya dair beş maddelik politik görüşü şu şekildedir:

“1. *Drama halkın afyonudur.*

2. *Drama kapitalistlerin elinde ölümcül bir silahtır.*

3. *Modern drama da eski dünyanın artığıdır.*

4. *Kahrolsun günlük yaşayışımızın tiyatroda sergilenmesi. Bizi olduğumuz yerde yakalayıp çekin.*

5. *Yaşasın sine-göz*

CİNAMED”

Filmde sosyalizmin öncüleri üzerinden tarihi hatırlatarak yeniden inşa etme kapsamında; Vladimir İlyiç Lenin, Rosa Luxemburg ve Lev Troçki görülmektedir. Filmde Ahmet ve Kuto'nun izlediği Teodoros Angelopulos'un *Ulysses Gaze (Ulis'in Bakışı)* (1995) filminde, Lenin tekrar gösterilmektedir. Filmde Lenin'in parçalanmış heykelinin gemiyle taşındığı sahneye yer verilmektedir. Ayrıca, Ahmet ve Kuto Lenin'in parçalanmış heykelinin gemiyle taşındığı sahneyi izlerken Lenin üzerine konuşmaktadır. Lenin'in kim olduğuna dair bir diyalog gelişmektedir. Kuto heykelin kime ait olduğunu sorarken Ahmet Kürtçe “*Tanımadın mı Kuto?*” der ve Kuto karşılığında Kürtçe “*Tamam, tanıdım. Sosyalizmin miriydi.*” demektedir.

Filmde Mezopotamya Yakınları Kaybedenler Derneği'nde duvarda aktivist, devrimci sosyalist ve filozof olan Rosa Luxemburg'un resmi görülmektedir. Ayrıca, Ahmet ve Sumru'nun daha önceden kayda alınan kasetleri dinlemek ve izlemek için gittiği Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nin duvarındaki panoda Rosa Luxemburg ve Lev Troçki'nin fotoğrafı bulunmaktadır.

Filmde Diyarbakır Cezaevi üzerinden hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme kapsamında, Sumru'nun toplu ulaşım aracıyla giderken aracın içinden cezaevi görülmektedir. Özcan Alper, mekân kullanımı aracılığıyla 1980 askeri darbesinden sonra siyasi düşüncelerinden dolayı hapsedilen ve zorluklar yaşayan insanları hatırlatmaktadır.

Filmde edebiyatçılar üzerinden hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme kapsamında, sadece bir sahne bulunmaktadır. Bu sahnede, Ahmet'in Sumru'ya geleceğe dair planlarından bahsettiği sırada Rus edebiyatçılarından Vladimir Mayakovski ve Anton Çehov, Türk edebiyatından ise Nazım Hikmet Ran hatırlatılmaktadır.

Filmde Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'ndeki pano üzerinden hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme gerçekleşmektedir. Bu pano, üç sahnede görülmektedir. Merkezdeki duvarın birinde “MUSA ANTER GÖRSEL VE İŞİTSEL HAFIZA MERKEZİ” yazan ve altında çeşitli fotoğrafların olduğu bu panoda çoğu

politik olarak tanınan ve öldürülen insanların çeşitli fotoğrafları görülmektedir. Fotoğraflarda görülen ve politik olarak tanınmış olan isimler arasında Lev Troçki, Rosa Luxemburg, Sabahattin Ali, Abdi İpekçi, Musa Anter, Hasret Gültekin ve Cem Karaca bulunmaktadır. Bu kişilerden Cem Karaca hariç diğer isimler, hayatlarını çeşitli sebeplerle trajik bir şekilde kaybetmişlerdir. Bu kişilerin fotoğrafları dışında öldürülen çocuklar, savaşlardaki küçük çocuklar ve yetişkinler, madenci bir erkek, Japonya'ya atılan atom bombası ve pek çok şiddet karesinin yer aldığı görülmektedir. Böylelikle, bu fotoğraflar üzerinden toplumsal belleğe dikkat çekilmektedir.

Filmde Cesare Pavase'nin sözü üzerinden de tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir. Cesare Pavase'nin sözü, filmin ilk bir dakikası içinde ekranda siyah bir fonda şu şekilde gösterilmektedir: “*If one day the war ends, then we will have to ask ourselves, what will we do with the dead, what did they die for?*” Cesare Pavase'nin bu sözünün Türkçe karşılığı ise şu şekildedir: “Eğer bir gün savaş biterse, o zaman kendimize sormamız gerekecek, ölüleri ne yapacağız, onlar ne için öldüler?” Bu söz, geçmişte savaşlarda ölenlerin neden öldüğünü ve bir savaş uğruna ölmenin aslında ne kadar doğru olduğunu sorgulatmaktadır. Böylelikle, geçmişte yaşanan savaşlardaki ölümler hatırlatılarak insan yaşamının değerine dikkat çekilmektedir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde hatırlatma kategorisi ele alınırken arayış içinde olan karakter olarak Sumru öne çıkmaktadır. Sumru filmde hem ağıt hem de Harun'u aramaktadır. Sumru, ağıt ararken Diyarbakır şehrine ait diğer sesleri de kaydetmektedir. Filmde Sumru'nun ağıt arayışı bir noktadan sonra ağıtlarla beraber ses arayışına dönmektedir. Sumru'nun bu iki arayışına daha sonra Sumru'nun isteğiyle Ahmet de dâhil olmaktadır. Filmde bu iki arayışın dışında faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin yakınları tarafından aranması da vardır.

Filmde Sumru'nun arayış içinde olmasında ağıt ve ses araması ön plana çıkmaktadır. Tez çalışması için daha önceden Rize'nin Çamlıhemşin Topluca Masalavat Köyü'ne giden Sumru, tez çalışması için ağıt ararken yolu Diyarbakır'la kesişmekte ve trenle oraya gelmektedir. Sumru, Leyla'nın da ifade ettiği gibi bölge bölge dolaşıp ağıt toplayan birisi olarak Diyarbakır şehrinin sesini de aramaktadır.

Sumru için ağıt toplama işi, Ahmet'e söylediğine göre hayatının seslerle olan tesadüfî ilişkisine bağlıdır. Hatta âşık olduğu Harun'u dahi sesinin etkileyiciliğiyle bulduğunu itiraf etmektedir. Sumru, hayatı boyunca hep seslere ilgi duyduğunu ve Yaşar Kemal'in *Ağıtlar* kitabındaki “*Keşke Anadolu'daki bütün dillerdeki ağıtlar kendi sesleriyle kaydedilse*” önermesinden etkilenecek bunu hayatının gayesi haline getirdiğini söylemektedir.

Sumru, Diyarbakır'a geldikten sonra ilk olarak Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'ne gitmekte ve Helin'e buraya gelen kadınlarla görüşme yapmak istediğini söylemektedir. Sumru, onun yardımıyla buraya gelen kadınlarla görüşerek onları kameraya kaydetmektedir. Bu noktadan sonra Sumru sadece ağıt toplamamaktadır. Sumru, Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nin aracılığıyla 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin ve köyleri zarar görenlerin hikâyelerini kaydetmektedir.

Filmde Diyarbakır sokaklarına ait sesler Sumru için vazgeçilmezdir. Bu yüzden, çoğunlukla elinde ses kayıt cihazıyla görülen Sumru, şehre ait her sesi kaydetmeye çalışmaktadır. Bu doğrultuda, sokaklarda çalan müzikleri, Diyarbakır'ın doğal güzelliklerini, bir dengbeç tarafından söylenen *Rebené* ağıtını ve kaldığı evin yakınındaki Cumhuriyet İlköğretim Okulu'nda *Andımızı* okuyan çocukların seslerini ses kayıt cihazıyla kaydetmektedir.

Filmde Sumru ağıt ve ses ararken yolu Ahmet'le kesişmektedir. Sumru Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'ndeki Helin'in yönlendirmesiyle onu telefonla aramakta ve “...*Yapmış olduğunuz video kayıtlarla ilgili görüşmek istiyordum*” demektedir. Daha sonra Sumru, Ahmet'in daha önceden kaydını yaptığı kayıtlardan yararlanmak için onunla görüşmekte ve çalışması için ondan yardım isteyerek daha önceden faili meçhul yakınlarıyla yaptığı kayıtları istemektedir. Ahmet, bu yardım isteğini kabul etmekte ve Sumru'nun ağıt ve ses arayışına dâhil olmaktadır.

Ahmet'in kendisine yardım etmeyi kabul etmesiyle Sumru, ağıt ve ses arama işine Ahmet'le birlikte Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde ve Musa

Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde tüm hızıyla devam etmektedir. Artık hem Sumru hem de Ahmet iki koldan Sumru'nun tez çalışması için kayıtlarla uğraşmaktadır. Filmde iki yerde Leyla'nın da Sumru'yla beraber Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'nde faili meçhul yakınlarıyla görüştüğü görülmektedir.

Filmde Sumru, Diyarbakır'da ağıt ve ses ararken yolu Surp Giragos Ermeni Kilisesi'ndeki Antranik'le de kesişmektedir. Filmde Diyarbakır'da tek başına görülen Antranik'ten Sumru ağıt istemektedir. Antranik ilk başta elinde ağıt olmadığını söylese de bir müddet sonra annesinin söylediği bir Ermenice ağıtı Sumru'ya vermektedir.

Filmde Sumru, Harun'u araması üzerinden de bir arayış içindedir. Filmin başlarında bu arayış pek anlaşılmasa da film ilerledikçe ortaya çıkmakta ve film boyunca alt metinde işlenmektedir. Film boyunca Sumru'nun ara ara Harun'u düşündüğü ve bulmak istediği görülmektedir. Sumru, kendisini bırakıp giden sevgilisi Harun'u üç yıl boyunca aramaktadır. Bu doğrultuda, Sumru'nun yolu en son Diyarbakır'a düşmektedir. Diyarbakır'da bir yandan tez çalışmasına yoğunlaşırken diğer yandan da Harun'u zihninden hiç çıkarmamaktadır. Harun'un kendisine verdiği Andrei Voznesensky'nin *Oza* adlı şiir kitabını yanından hiç ayırmamaktadır. Sumru'nun birini aradığı o kadar bellidir ki 1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşan Kadın 6 Sumru'ya "*Sen kimi arıyorsun?*" diye sormaktadır.

Film boyunca Harun'u bütün mekânlarda düşünen Sumru, Harun'un izini Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'ndeki bir ses kaydında bulmaktadır. Musa Aslan'ın ses kaydında verdiği bilgiler ışığında Harun'un Hakkari'deki Siyasümbül Köyü'nde olabileceğini düşünmektedir. Harun'un izini bulduktan sonra Hakkari'ye gitme kararı alan Sumru, Ahmet'le birlikte Harun'un köyüne gitmektedir. Artık Ahmet de Sumru'nun Harun'u arayışına dâhil olmaktadır. Pek çok yeri geçtikten sonra Siyasümbül Köyü'ne varan ikili gece Muhtar'ın evinde kalmaktadır. Ertesi sabah ise Harun'u arayışının noktalandığı yer olan mezarlığa giden Sumru, burada Harun'un mezarı başında kendisine verdiği baş örtüsünü mezar taşına bağlayarak

oradan ayrılmaktadır. Böylelikle, Sumru'nun Harun'u arayış yolculuğu burada sonlanmaktadır.

Filmdeki bir diğer arayış, faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin yakınları tarafından aranmasıdır. Faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin aranması kapsamında, 1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşan üç kadın ve bir erkeğin söyledikleri öne çıkmaktadır. Bu kişilerin söylediklerinden hareketle, arayış içinde oldukları anlaşılmaktadır.

1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşan Kadın 4, yakınlarının cesetlerini bulamadıklarını, Lice savcısına gittiklerini, dilekçe verdiklerini ama oradan uzaklaştırıldıklarını söylemektedir. İsteğinin ise faili meçhul cinayetlerde öldürülen yakınlarının kemiklerini almak olduğunu söylemektedir. 1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşan Kadın 5, ailesinden eşi, oğlu ve eşinin kardeşinin götürüldüğünü ve onları aradıklarını söylemektedir. 1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşan Kadın 6, eşinin öldürüldüğünü bildiğini ve eşinin kemiklerini istediğini söylemektedir.

1990'lı yıllarda faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin fotoğrafları önünde sandalyede oturan ve bu cinayetler hakkında konuşan Erkek, babası ve amcasını insanlardan gelen bilgi doğrultusunda Bingöl Dağı'nda ve kuyuda aradıklarını söylemektedir. Filmde bu dört kişinin dışında Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'nde Sumru ve Ahmet'in izlediği videodaki kadın, *“Diyorlar biz götürmüşüz. Orada bir köy var. Orada infaz etmişiz. Oraya gittik. Bir mezarı açtık...”* diyerek arayış içinde olduklarını söylemektedir.

Bu noktada *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmi politik olarak analiz edilirken bellek temasından sonra aidiyet teması ele alınmalıdır. Aidiyet temasının altında ise

kendini bir yere ait hissetme kategorisine yer verilmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla eve aidiyetlik ve aidiyet sancısı içinde olma irdelenmektedir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde, eve aidiyetlik politik bir mesele olarak değerlendirilmektedir. Filmde eve aidiyetlik ise eve dönüş ve evde kalış üzerinden inşa edilmektedir. Filmde eve dönen karakter Harun iken evde kalan Antranik'tir. Harun, kendi düşünceleri doğrultusunda içinde bulunduğu topluma yönelik adaletsizlikler olduğunu düşünerek PKK'lı bir terörist olmaktadır. PKK'lı bir terörist olarak ise güvenlik güçleri ile girdiği silahlı çatışmada ölmektedir. Filmde çok az görünen Harun'un eve dönüşü, onun bakış açısına göre evinin yok olmasını önlemek içindir.

Filmde Antranik de tıpkı Harun gibi evinin yok olmasını önlemek istemektedir. Ama onun yöntemi Harun gibi eve dönüş yoluyla değil evde kalışla gerçekleştirilmek istenmektedir. Filmde Antranik'in evde kalışı, Diyarbakır'ı bırakıp gidememesi üzerinden anlatılmaktadır. Antranik'in evde kalış nedeni ise kendisi tarafından şu şekilde ifade edilmektedir: "*Ben nereye gideyim? Hem ben de gidersen virane olur buralar da. Onların kemikleri bu toprağın altında. Ben nereye gideyim?*" Antranik'in ifadelerinden anlaşılacağı üzere, evde kalışının temel nedeni orada kalan tek kişi olması ve ailesinin hatıralarını yaşatmak istemesidir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde kendini bir yere ait hissetme kategorisi ele alınırken filmdeki bazı karakterlerin aidiyet sancısı içinde olduğu görülmektedir. Filmde aidiyet sancısı içinde olan karakterler arasında Ahmet ve Antranik görülmektedir. Filmde Ahmet'in aidiyet sancısı etnik kimliği üzerinden inşa edilmektedir. Filmde Ahmet çok az sahnede aidiyet sancısı içindedir. Ahmet'in aidiyet sancısının bariz şekilde gösterildiği sahne, Mehmet Uzun Kent Kütüphanesi'nin bahçesinde geçmektedir. Bu sahnede, Wim Wenders'in *Der Himmel Über Berlin* (*Berlin Üzerinde Gökyüzü*) (1987) filminin açılış sahnesinde Daniel karakterinin seslendirdiği Peter Handke'nin *Çocuk Olmanın Şarkısı* şiirinin ilk kısmını Ahmet seslendiriyor gibi yapılmaktadır. Daniel'in sesiyle Ahmet "*Çocuk, çocukken kollarını sallayarak yürürdü. Derenin ırmak olmasını isterdi. Irmağın da sel ve su birikintisinin*

de deniz olmasını. Çocuk çocukken çocuk olduğunu bilmezdi. Her şey yaşam doluydu ve tüm yaşam birdi çocuk çocukken.” demektedir.

Bu sahnedeki şiir üzerinden Ahmet, çocukken 1990’lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerde öldürülen babasının kaybını, kendi içinde tekrar yaşamaktadır. Bu sahnede, Özcan Alper özel bir teknik kullanarak kamerayı hiç sabit tutmamaktadır. Sahnenin açılışında, Ahmet’in gözünden gökyüzüne sabit olmayacak bir şekilde üç yüz altmış derece dönerek bakılmaktadır. Daha sonra Ahmet’e odaklanan kamera, onunla birlikte hareket ederek zihninde yaşadığı aidiyet sancısını baş dönmesi hissiyle izleyiciye yansıtmaktadır.

Ahmet’in aidiyet sancısının bariz şekilde gösterildiği bir diğer sahne, Ahmet’in evinde gerçekleşmektedir. Bu sahnede Ahmet Sumru’ya *“Doksanlı yılların ortası malum. İıh! Hızlı zamanlar. Ya kimsenin derse falan girdiği yoktu o aralar yani. İımh! Kimsenin okulu da taktığı yoktu. Sanki sırası gelen aşağı gidiyordu malum. Gitmek, kalmak derken İstanbul’a geçtim. İşte, inşaat, boyacılık, kitapçılık falan derken baktım sonu yok. Ben de bastım annemlerin yanına gittim Silvan’a. Orada da kalamadım. İşte! Buradayım işte! Bir kısa film hikâyesi bile çıkmaz değil mi?”* diyerek geçmişten bugüne gelen süreçte bir yerlere ait olmadığını açıkça ifade etmektedir. Ahmet’in babasının faili meçhul cinayetlerde yaşamını yitirdiği, babasına özlem duyduğu ve 1990’lı yıllardaki üniversite olaylarından etkilendiği dikkate alındığında, aidiyet sancısı yaşamasının anlaşılır bir durum olduğu söylenebilir.

Aidiyet sancısı içinde olan Antranik, film boyunca yalnız bir birey olarak tasvir edilmektedir. Yanında ne ailesinden biri ne de ait olduğu etnik kimlikten birisi bulunmaktadır. Bu durum, onun yalnız bir insan olarak çoğunlukla mutsuz görünmesine neden olmaktadır. Hatta zaman zaman aidiyet sancısı yaşadığı bile gözlemlenmektedir. Buna en iyi örnek ise Sumru’ya söylediği şu sözlerdir: *“Oy yıkılası dünya! Yalnız kaldım buralarda. Senin gibi, yapayalnız.”*

3.7.3. Rüzgârın Hatıraları (2015)

3.7.3.1. Konu

Rüzgârın Hatıraları (2015) filminde, İstanbul'da matbaası olan ve sanatçı kişiliğiyle öne çıkan Ermeni kökenli Aram'ın (A. Onur Saylak), 11 Kasım 1942 tarihli Varlık Vergisi sonucunda altüst olan hayatı konu edilmektedir. Aram, Sovyet Rusya'ya kaçmak için bir sınır köyüne gittikten sonra, çocukken 1915 Ermeni Olayları sırasında yaşadıklarını hatırlar ve resimlerini çizdiği anılarıyla yüzleşir. Film, aynı zamanda Türkiye'de yaşayan, yaşça büyük olan Mikhail (Mustafa Uğurlu) ile evlenen ve memleketi Soçi'ye dönmek isteyen Meryem'in (Sofya Khandamirova) dünyasına da odaklanmaktadır. Ayrıca, Aram'ın evlerine gelişiyle Meryem ve Mikhail'in geçirdiği değişimler de filmde anlatılmaktadır.

Varlık Vergisi mükelleflerinden biri olan Aram, Ermeni kökenli ve komünist olan Rasih (Murat Daltaban) ile birlikte Ermenice-Türkçe bir gazete çıkardığı için dikkatleri üzerine çeker. Bu durum sonucunda, Kurşunlu Han'daki matbaası bir grup tarafından saldırıya uğrar, ancak Fehim Bey'in (Nihat İleri) yardımıyla hayatını kurtarır. Olayın ardından Aram, sevgilisi Leyla (Ebru Özkan) ve arkadaşı Rasih'in desteğiyle İstanbul'da gizlenir. Film boyunca Aram, genellikle kapalı mekânlarda, içe kapanık ve karanlık ortamlarda gösterilmektedir. Yönetmen Özcan Alper, karakterin bu ruh halini az ışıklı sahnelerle ifade eder.

Filmdeki bir diğer konu, doğrudan gösterilmeyen İkinci Dünya Savaşı'dır. Savaş, özellikle radyo haberleriyle filmin başından sonuna kadar yansıtılmaktadır. Özcan Alper, ses kullanımını öne çıkararak bu dönemin önemli meselelerinden birini işleyip 1943 yılını anlatmaktadır. Filmin bir diğer konusu ise Aram'ın, Sovyet Rusya'ya kaçmak için Rasih'in ayarladığı Gürcistan sınırına yakın Artvin'deki bir dağ köyüne gelmesiyle başlar. Aram, yaşadığı zorluklar nedeniyle evinden kaçmak zorunda kaldıkça, 1915 Ermeni Olaylarında yaşadığı travmaları hatırlamaya başlar. Bu noktada, Aram'ın 1915 yılının Nisan ayında yaşadıklarını flashbacklerle hatırlaması gösterilmektedir. Böylece film, 1915 ve 1943 yılları arasında gidip gelerek Aram'ın bu yıllarda yaşadıklarına odaklanmaktadır.

Aram'ın 1915 yılına dair hatırladıkları, acı dolu anılardır. Hep kasvetli bir havada sunulan bu anılar, Aram'ın çocukluğuna aittir. Filmde Aram'ın çocuk hali (Furkan Şeker), ailesi ve diğer Ermenilerle birlikte zor şartlar altında görülmektedir. Aram'ın ailesi ve kendisinin hayatı, 1915 Ermeni Olayları sonucunda derinden etkilenmektedir. Aram'ın babası Avedis (Harun Aksu) Türk güvenlik güçleri tarafından diğer Ermeni erkeklerle birlikte toplu halde öldürülmektedir. Aram'ın kız kardeşi Şuşen (Damla Ustabaş), babaannesi Satenik (Sariye Karataş) ve annesi Zepür'ün (Tuba Büyüküstün) tüm çabalarına rağmen hastalık nedeniyle hayatını kaybetmektedir. Aram'ın annesi ise oğlunu korumaya çalışırken Kamp Çavuşu (Timur Ölkebaş) tarafından öldürülmektedir.

Filmin bir diğer konusu, Aram'ın İstanbul'dan başlayan ve Artvin'deki bir sınır köyüne uzanan Sovyet Rusya'ya kaçış planıdır. Bu plana ön ayak olan kişi ise Aram'ı önden gönderen ve daha sonra Sansaryan Han'da öldürülmesinden dolayı gelemeyecek olan Rasih'tir. Filmde Rasih hem Ermeni hem de komünist olmasıyla dikkat çeken bir karakterdir. Rasih, Aram'ı Artvin'deki bir sınır köyüne göndermekle filmin başka bir konusuna doğrudan etki etmektedir. Filmin bu önemli konusu, Aram'ın evlerine gelmesiyle Meryem ve Mikhail'in değişen hayatlarıdır.

Filmde Meryem, Mikhail'in Soçili genç eşi olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle Mikhail'i terk edemeyen Meryem, film boyunca memleketinden uzak bir hayat sürmektedir. Sürekli mutsuz görünen Meryem, Aram'la birlikte Artvin'de bir tür sürgün hayatı yaşamaktadır. Mikhail ise ilk eşinin ölümünün ardından Meryem ile evlenmekte ve Artvin'in bir sınır köyünde yaşamaktadır. Mikhail, Türkiye ile Sovyet Rusya'nın Gürcistan sınırı arasında Çoruh Nehri üzerinden insan kaçırılmaktadır.

Filmde Meryem ve Mikhail duygusal olarak birbirlerine mesafeli davranmaktadırlar. Aram'ın evlerine gelmesiyle hayatları değişime uğramakta ve birbirlerinden daha da uzaklaşmaktadırlar. Meryem, Aram'a âşık olacak kadar ve onunla birlikte gitmek istediğini Mikhail'e söyleyecek kadar değişim geçirmektedir. Mikhail ise İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı baskı ortamında Aram ve gelemeyen

Rasih'i sınırdan geçiremedikçe her geçen gün psikolojik olarak tükenmektedir. Köylüsü ve devlet ajanı olan Fevzi (Menderes Samancılar) tarafından yakın takibe alınmakta ve iş arkadaşı Balıkçının (Necati Zengin) yanına gittiği zaman bile izlenmektedir. Bu durumun sonucunda Aram'ın köydeki varlığı öğrenilir ve Aram dâhil olmak üzere üçü de güvenlik güçleri tarafından filmin sonunda öldürülür.

3.7.3.2. Filmin Politik Analizi

Rüzgârın Hatıraları (2015) filmi kimlik, bellek ve aidiyet temaları ekseninde ele alınmakta olup bu temaların altındaki çeşitli kategori ve kodlara göre politik analizi yapılmaktadır. *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filmine ait bütün temalar, kategoriler ve kodlar **Tablo 3.3**'te gösterilmektedir.

Tablo 3.3: *Rüzgârın Hatıraları* (2015) Filmindeki Kimlik, Bellek ve Aidiyet Temalarına Ait Kategoriler ve Kodlar

	Temalar				
	Kimlik			Bellek	Aidiyet
Kategoriler	Anadil (Türkçe Hariç)	Yaşanmış veya Yaşanan Bireysel/Toplu msal Travmatik Olaylar	Bir Canlı Üzerinden Özgürlüğün Temsili	Hatırlatma	Kendini Bir Yere Ait Hissetme
	Filmde Konuşulan Anadil	Linç	Kimlik Olarak Özgür Olma veya Olamama	Hatırlatma Sayesinde Tarihi Yeniden İnşa Etme	Eve Aidiyetlik
		Faili Meçhul Cinayetler			

Kodlar	Anadilde Konuşan Karakter	Esaret/Baskı			
	Anadilde Konuşulan Süre				
		Şiddet/Çatışma			
	Anadile Uygun Kişi ve Yer Adı	Kimlik Üzerinden Hesaplaşma			
	Anadilde Yer Alan Müzik				
					Aidiyet Sancısı İçinde Olma

Rüzgârın Hatıraları (2015) filmi politik olarak analiz edilirken ilk olarak kimlik teması ele alınmaktadır. Bu temanın altında ise önce anadil (Türkçe hariç) kategorisi incelenmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla filmdeki konuşulan anadiller, anadilde konuşan karakterler, anadilde konuşulan süre, anadile uygun kişi ve yer adları ve anadilde yer alan müzikler irdelenmektedir.

Filmde konuşulan anadiller, Rusça ve Ermenicedir. Filmde bu diller karakterler tarafından konuşulduğu gibi Kiril ve Ermeni alfabeleriyle de bir şeylerin üzerinde yazılı olarak görülmektedir. Rusça, filmin başlarında ve sonlarında fotoğrafın üzerinde yazılı şekilde yer almaktadır. Meryem, Mikhail ve iki erkeğin olduğu bir fotoğrafta, Rusça ve Kiril alfabesiyle “*Soçi Çoruh Pastanesi, Krasnodar*” yazmaktadır.

Filmde Ermenice, Rusçadan daha fazla yer almaktadır. Ermenice, yazılı olarak filmin başında Aram’ın baktığı “*Bahar*” adlı gazetede görülmektedir. Bu sahnede, Aram’ın gözünden “*Bahar*” adlı Ermenice-Türkçe gazetede Varlık Vergisi ile ilgili bir

haberinin hem Türkçesi hem de Ermenicesi bulunmaktadır. Ermenice, yazılı olarak başka iki sahnede de görülmektedir. Her iki sahnede de aynı Ermenice “1915, Nisan, Son – Bahar, İzmit – Konya” yazısı yer almaktadır. Bu Ermenice yazı, Aram’ın ailesinin ve kendi çocukluğunun olduğu 1915 yılına ait bir fotoğrafın arkasında görülmektedir. Ayrıca, Ermeniceden filmin başlarında Leyla tarafından Aram’a “Böyle bir zamanda Ermenice-Türkçe dergi çıkarıyorsunuz.” derken bahsedilmektedir.

Filmdeki anadilde konuşan karakterlere bakıldığında, Meryem ve Mikhail Rusça konuşurken Aram’ın annesi Zepür Ermenice konuşmaktadır. Filmde anadilde konuşulan süre olarak Rusça, 51 saniye Meryem’in söylediği şarkıda ve 39 saniye Meryem’le Mikhail konuştuğunda duyulmaktadır. Burada Meryem tarafından söylenen Rusça şarkı da dâhil edilmektedir. Bu şarkının konuşulan süreye dâhil edilmesindeki sebep ise filmin karakteri tarafından bizzat söylenmesidir. Filmde Ermenice ise 1 dakika 11 saniye Aram’ın annesi Zepür konuştuğunda duyulmaktadır. *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filminin toplam süresinin 126 dakika 57 saniye olduğu düşünülürse filmin çok az bir kısmında Rusça ve Ermenice yer almaktadır.

Filmde Rusça ve Ermenice konuşanların veya o yöre insanının anadiline uygun kişi ve yer adları bulunmaktadır. İlk olarak kişi adlarından bahsedilecek olursa Rusça konuşanların veya o yöre insanının anadiline uygun kişi adı olarak Mikhail vardır. Ermenice konuşanların veya o yöre insanının anadiline uygun kişi adı olarak ise Aram Demirciyan (Demircioğlu), Zepür, Avedis, Şuşen ve Satenik bulunmaktadır. Filmde karakterlerin dışında da Ermenice konuşanların veya o yöre insanının anadiline uygun kişi adları görülmektedir. Bu adlar tarihsel olarak da yaşamış olan ve “Tan” gazetesinde Varlık Vergisi mükellefleri olarak gösterilen Mihran Yerman, Karabet Garbis Baykar, Samoel Varon, Varon Yermiya, Artin Topaloğlu ve Yorgaki Miratoğlu’dur. Filmde Ermenice konuşanların veya o yöre insanının anadiline uygun kişi adlarına tarihsel olarak yaşamış insanlar da dâhil edilmektedir. “Yaşadıklarıyla, yazdıklarıyla ve çizdikleriyle ilham verenler” şeklinde gösterilen bu kişiler arasında Aram Pehlivanyan, Kriker Zohrab ve Ohannes Aram Kondayan bulunmaktadır.

Bu kişi adlarına ek olarak, Varlık Vergisi mükellefleri olarak Aram'ın da adının yer aldığı gazetede kişi adları bulunmaktadır. Bu gazetede, Aram Demirciyan (Demircioğlu) dışında Nahma Pesah, Asadur Oldutyany, İlya Menda, Yeşun Menda, İlya Pesah, İznk Levi Coşkuny, Yuda Zavulun, İsak Niyego, Mengi Şakar, Salamon Çıprut, Yeşua Eskinasi, Yervant Kunter, Teodori Teopolitaki, Yasef Bahar ve Bohor Bahar vardır. Ayrıca Vahran Yavruyan, Agop Kazancıyan, B. Mardiros Erkunt, Artin Dedeyan, Yuda Leon Bahar, David Mobola, Artin Ayvazoğlu, Andon Marinos, Hayim Motola ve Yorgi Şişmanoğlu da bulunmaktadır. Bu gazetede, adı Varlık Vergisi mükellefleri arasında yazmayan, gazetede bir yazısı bulunan, kökensel olarak İbraniceden Ermeniceye geçen ve Türkçe bir ekle kullanılan Tevetoğlu da vardır.

Filmde anadile uygun kişi adları olduğu gibi anadile uygun yer adları da bulunmaktadır. Rusça konuşanların veya o yöre insanının anadiline uygun yer adları olarak Sovyet Rusya, Sibirya, Gürcistan, Stalingrad ve Soçi vardır. Ayrıca, özel bir kuruluş Krasnodar Soçi Çoruh Pastanesi bulunmaktadır. Filmde Ermenice konuşanların veya o yöre insanının anadile uygun yer adı olarak ise Aras Nehri görülebilmektedir. Ama Aras Nehri, Türkiye'de doğduğu ve Türkiye-Ermenistan sınırını oluşturduğu için iki ülkeye de dâhil edilebilmektedir. Bu nehir, iki ülkenin hem dilinde hem de kültüründe önemli bir yere sahiptir. Aras Nehri'nin dışında Ermenice bir ada sahip özel bir kuruluş olan Sansaryan Han da vardır.

Filmde anadilde yer alan sözlü müzikler Rusça ve Ermenicedir. Filmde Rusça iki müzik yer almaktadır. Bu müziklerden ilki, Meryem'in açtığı radyoda duyulmaktadır. Bir diğeri ise Meryem tarafından akordeonla çalınıp söylenmektedir. Meryem'in söylediği bu şarkı daha sonra tekrar onun tarafından başka bir sahnede Aram Meryem'in kucağında uyurken sözsüz bir şekilde bir ninni misali mırıldanılmaktadır. Filmdeki tek Ermenice sözlü müzik ise Özcan Alper'in bir önceki filmi olan *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de kullanılan ve bir ninni olan *Ororotsayin*'dir. Filmde Aram 1915 yılına ait anılarını hatırladığında söylenen bu ninni, üç ayrı sahnede duyulmaktadır. Müziğin çaldığı anılar değerlendirildiğinde, oğlu Aram'ı korumaya çalışırken ölen Zepür ön plana çıkmaktadır. Filmde bu ninni üzerinden Aram ve annesi arasında bir köprü kurulmaktadır. Filmde belirtilmese de bu ninninin Aram'ın annesi

tarafından söylendiği ve Aram'ın bu ninniye annesiyle özdeşleştirdiği düşünülebilir. Böylece, Özcan Alper'in anadile verdiği önemi, önceki iki uzun metrajlı filminde olduğu gibi bu filmde de sürdürdüğü söylenebilir.

Rüzgârın Hatıraları (2015) filminde kimlik temasının altındaki bir diğer kategori olan yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylardan bahsedilecek olursa filmde bu kategori altında linç, faili meçhul cinayetler, esaret/baskı, şiddet/çatışma ve kimlik ekseninde hesaplaşma irdelenmektedir.

Filmde linç durumu, sadece bir kez görülmektedir. Aram, Kurşunlu Han'daki matbaasında gazetesini okurken bir grup tarafından gerçekleştirilen linç girişimi, iki kişinin provokasyonu ile meydana gelmektedir. Aram, matbaasında gazete okurken kalabalık "*Komünistler Moskova'ya...*" sloganıyla handa sağa sola saldırmakta ve her yeri dağıtmaktadır. Bir çığ gibi büyüyen saldırı bizzat Aram'ı öldürme üstüne kurulu olduğu için kalabalık onu handa aramakta ve sloganlar atarak her yeri yağmalamaktadır. Bu saldırı karşısında hiçbir şey yapamadan izleyen Aram'ın yardımına Fehim Bey yetişmektedir. Fehim Bey Aram'a "*Aram. Çabuk. Bunların derdi seninle.*" diyerek onu hanın çatısına çıkmaya ve oradan da arka sokaktan kaçmaya ikna etmektedir. Bu sırada ise kalabalıktan birinin, diğerlerine "*Bulun lan o***** çocuğunu. Bulun lan o köpeği ... Yukarıya bak ... Yukarıya...*" demesiyle, bu saldırının yani linç girişiminin Aram'ı öldürmek amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır.

Linç girişiminden son anda Fehim Bey'in yardımıyla kurtulan Aram, bu olayın ardından, içinde Adolf Hitler'in de yer aldığı İkinci Dünya Savaşı'na dair bir filmin oynatıldığı sinemada Rasih'le buluşmaktadır. Bu buluşmada, Aram ve Rasih sohbet ederken linç girişimi hakkında da konuşmaktadırlar. Aram onu öldürmeye gelen kalabalık için "*Kudurmuş köpekler gibiydiler. Bütün matbaayı darmadağın ettiler.*" demektedir ve Rasih karşılığında bu işin planlandığını kastederek "*Kalabalığın içinde. Arka tarafta. Kalabalığı sevk eden iki adamı tanıdım. Milli emniyetten şahıslardı. Belli ki bir taşla iki kuş vurmak istediler.*" demektedir. Rasih'in bu ifadelerinden hareketle, güvenlik güçleri tarafından ikisine planlı bir linç girişiminin hazırlandığı anlaşılmaktadır.

Filmde faili meçhul cinayetler, sadece bir sahnede görülmekte olup doğrudan gösterilmemektedir. Filmin sonlarına doğru geçen bu sahnede, Aram ormanda saklandığı kulübenin önünde bir gazetenin üzerindeki yemeği yerken, Rasih'in ölüm haberini görmektedir. Aram'ın gözünden gösterilen gazetede, faili meçhul bir şekilde öldürülen Rasih'in fotoğrafı altında “*Sansaryan Handa gazetecinin şüpheli ölümü*” başlığı ve bu haberin açıklaması yer almaktadır.

Rüzgârın Hatıraları (2015) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar ele alınırken esaret/baskı durumu görülmektedir. Filmde Aram üzerinden, Aram ve Rasih üzerinden, Aram ve Meryem üzerinden, Aram, Mikhail ve Balıkçı üzerinden ve Mikhail üzerinden esaret/baskı durumu gösterilmektedir. Ayrıca Meryem ve Mikhail üzerinden, kaçakçı köylüler üzerinden, Aram'ın İstanbul'da gizlendiği evin karşısında tutuklanan Doğan üzerinden, Varlık Vergisi üzerinden ve İkinci Dünya Savaşı üzerinden de esaret/baskı durumu anlatılmaktadır. Filmde bunların dışında, karakterler olmadan da 1943 yılının esaret/baskı ortamı yansıtılmaktadır.

Filmde esaret/baskı durumuna en çok maruz kalan karakter Aram'dır. Kendisine yapılacak linç girişimini planlayan iki erkeğin Kurşunlu Han'ın önünde görüldüğü andan öldüğü son ana kadar Aram, film boyunca sürekli esaret/baskı altındadır. Aram, 1915 Ermeni Olayları sırasında ve 1943 yılında yaşadıklarıyla baskı/esaret durumuna maruz kalmaktadır. 1943 yılında yaşadığı linç girişiminden sonra İstanbul'daki kapalı mekânlarda esaret altında olan Aram, filmin devamında Sovyet Rusya'ya gitmek için Gürcistan sınırındaki bir dağ köyüne gittiğinde de doğanın içindeki kapalı ve açık mekânlarda esaret altında olmaya devam etmektedir.

Film boyunca esaret hayatı yaşayan Aram, İstanbul'da Rasih'in bulunduğu bir yerde gizlenmektedir. Aram burada kalırken, bir gece Rasih gelir ve onu son gelişmelerden haberdar eder. Sohbet sırasında Rasih, ödeme yapılmadığı için Aram'ın arananlar listesine eklendiğini ve artık İstanbul'da kalmasının mümkün olmadığını söyler. Bu durum, Aram'ın üzerindeki baskıyı en üst seviyeye çıkarır.

Aram, Türkiye’de yaşadığı esaret ve baskıdan kurtulmak için Sovyet Rusya’ya kaçmak amacıyla Rasih’in yardımıyla İstanbul’dan Gürcistan sınırındaki Artvin’in bir dağ köyüne gitmektedir. Burada Mikhail ve Meryem’in evinin çatı katında, köylülerden gizlenerek bir nevi hapis hayatı sürmektedir. Zaman zaman köylüler Mikhail’in evine geldiğinde çatı katına kaçmak zorunda kalmaktadır. Rasih gelmedikçe Mikhail’in üzerindeki baskılar artmakta ve evden uzaklaştırılarak ormanın derinliklerinde bir kulübeye yerleştirilmektedir. Artık daha da yalnızlaşan Aram, ormandaki kulübede yani doğanın içinde “...Kaçacak bir yer kalmadı...” diyecek kadar esaret hayatı yaşamaktadır.

Filme Aram’ın yaşadığı esaret/baskı, sadece 1943 yılıyla sınırlı kalmamaktadır. Aram’ın 1915 yılına dair hatırladığı çocukluk anıları üzerinden flashbacklerle, 1915 Ermeni Olayları sırasında kendisinin, ailesinin ve diğer Ermenilerin yaşadığı zorlayıcı ortam gösterilmektedir. Çoğunlukla Aram’ın gözünden sunulan bu anılarda, dikkat çeken bir unsur olarak sisin kullanımı öne çıkmaktadır. Sis, Ermeni erkeklerin öldürülmesi, çocuk Aram’ın Kamp Çavuşunu bıçaklayarak kaçması ve Aram’ın çocukken iki kaya arasında uykuya dalmadan önce atları izlemesi gibi sahnelerde kullanılmaktadır. Böylece Özcan Alper, bu tür sahnelerde sisi kullanarak izleyiciye o anların yoğunluğunu ve baskı altındaki duyguları daha derin bir şekilde hissettirmeyi amaçlamaktadır.

Aram’ın 1915 yılına dair hatırladığı ilk anı, kendisi ve ailesinin de içinde olduğu Ermenilerin, trenin yük vagonundaki mutsuz görüntüleridir. Anı boyunca sahnede tren sesi hâkimdir. Bu sahneden sonra Aram’ın çocukluğuna dair hatırladığı anılarda bir kamp görülmektedir. Hatırladığı diğer anılarda ise kampta, Aram’ın kız kardeşinin annesinin kucağında kan kusarak öldüğü, annesinin yürüdüğü ve annesinin kız kardeşinin mezarı başında istavroz çıkardığı görülmektedir.

Aram, başka bir anısında hasta olan küçük kız kardeşini, onun başında ağlayan büyükannesini, kendisini ve istavroz çıkaran annesini hatırlamaktadır. Daha sonra annesinin, Türk güvenlik güçlerinden birinden bir testi süt aldığını ve annesinin sütü kız kardeşine içirdiğini anımsamaktadır. Aram, ailesi dışında kamptaki diğer

Ermenileri de hatırlamaktadır. Hatırladığı anılarda çocuklar ve kadınlar, zaman zaman ağlamakta olup sürekli perişan ve mutsuz görünmektedir. Aram'ın anılarında, kız kardeşinin kan kusarak öldüğü ve annesinin bu ölümün ardından haykırarak ağladığı da yer almaktadır.

Aram'ın bir diğer hatırladığı anı, babasının da içinde bulunduğu erkeklerin Türk güvenlik güçleri tarafından götürülüp öldürülmesidir. Aram, tekrar tren yolculuğunu hatırlayarak tren sesi eşliğinde dışarıyı izlemekte ve trenin yük vagonunda kendisi, yaşlı erkekler, kadınlar ve çocuklar bulunmaktadır. Aram, bu anıyı ara ara hatırlamaya devam etmekte ve kendisi, annesi, annesinin kucağındaki kız kardeşi ile diğerleri görünmektedir. Aram'ın hatırladığı başka bir anıda, kendisinin iki kayanın arasında oturduğu, sis içinde kişneme seslerini duyduğu üç atı izlediği ve bu iki kayanın arasında uyuduğu görülmektedir.

Aram'ın hatırladığı bir diğer anıda, annesinin Kamp Çavuşu ile konuştuğunu görmekte ve ardından annesi bir vagona girmektedir. Aram da vagonun yanına gitmektedir. Vagona yaklaştığında, Kamp Çavuşunun konuştuğunu ve annesinin ağladığını duymaktadır. Daha sonra, Kamp Çavuşu kendisine saldırdığı için bağırarak annesini iştirmektedir. Aram vagonun içine girmekte ve annesine tecavüz etmeye çalışan kişiyi yerde duran kendi bıçağıyla bıçaklamaktadır. Annesi, yaralanan Kamp Çavuşunun saldırısından Aram'ı korumaya çalışmakta ve bu sırada ona kaçmasını söylemektedir. Aram, sisin içine doğru koşarak oradan uzaklaşmakta ve koşarken annesinin tabancayla vurulduğunu duymaktadır. Aram, kısa bir an duraklasa da kaçmaya devam etmekte ve daha önce annesinin istavroz çıkardığı ağacın yanından geçerek sisin içinde kaybolmaktadır.

Filmde esaret/baskı durumu, Aram ve Rasih üzerinden gösterilirken bu iki karakterin maruz kaldığı bu durum birlikte ele alınmaktadır. İkisi de bu baskıya aynı anda maruz kalmakta ve bu durum birçok sahnede gözlemlenmektedir. Bu sahnelerden birinde, Aram ve Rasih, içinde Adolf Hitler'in de yer aldığı İkinci Dünya Savaşı'na dair bir film oynatılırken sinemada görülmektedir. Sahne boyunca, sinema salonunun karanlığında, kendilerine yönelik bir saldırı tehdidinin baskısı altında hissederler. Bu

baskının ciddiyeti, Rasih'in Aram'a söylediği şu ifadede açığa çıkmaktadır: “...Eve de sakın uğrama.” Başka bir sahnede ise Leyla'nın Büyükada'daki teyzesinin evinde Aram, Leyla'ya “*Kendimizi kandırıyoruz Leyla. Bu dergi olmasa başka bahane bulacaklar. Zaten mesele çıkardığımız dergide değil ki.*” diyerek kendisinin ve Rasih'in maruz kaldığı baskıyı dile getirmektedir.

Filmde esaret/baskı durumu, Aram ve Meryem üzerinden gösterilirken bu iki karakterin maruz kaldığı bu durum birlikte ele alınmaktadır. Aram, defterine yazdıklarını dış ses olarak okurken “...*Nedense kafese kapatılmış ürkek serçelere benzettim onu. Bu dağ başında kendini hapiste gibi hisseden sadece ben değilim belki de...*” diyerek hem Meryem'in hem kendisinin maruz kaldığı esaret/baskı durumundan bahsetmektedir. Aram, defterine yazdıklarını dış ses olarak okurken görüntüde bir ağacın altında, doğanın içinde Meryem tek başına görülmektedir.

Filmde Aram ve Meryem'in birlikte esaret/baskı durumuna maruz kalmaları, Meryem'in Aram'ın kaldığı kulübeye gidip güvenlik güçlerinin geldiğini haber vermesiyle başlar ve ikisi birlikte kaçmaya çalışırken sandalda öldürülene kadar sürer. Meryem, Aram'la kulübede buluştuktan sonra ikisi ormanda güvenlik güçlerinden ve köpeklerden koşarak kaçır. Daha sonra sandala binip nehirde ilerlerken güvenlik güçleri köpekleriyle birlikte peşlerinden gelir. Aram ve Meryem'in bu kaçış sekansında, güvenlik güçlerinin takibi baskı yaratırken köpeklerin görünmediği anlarda bile havlama sesleri bu baskı hissini güçlendirir.

Filmde esaret/baskı durumu Aram, Mikhail ve Balıkçı üzerinden inşa edilirken bu üç karakterin maruz kaldığı bu durum birlikte ele alınmaktadır. Mikhail ve Balıkçı deniz kenarındaki bir kulübede Aram üzerine konuşmaktadır. Bu sırada köyün ajanı Fevzi, onları kulübenin orada gizlice dinlemektedir. Fevzi'nin bu davranışıyla, Mikhail ve Balıkçı baskı altına alınmaktadır. Kendi aralarındaki sohbette ise hem kendi durumlarını hem de Aram'ın yaşadığı esaret ve baskıyı tartışmaktadırlar. Balıkçı, “*Durumlar fena Mikhail. Sen bu adamdan bir kolayını bul kurtul derim. Kendini de yakacak bizi de...*” derken Mikhail karşılık olarak “*Hadi ben geçireyim sınırı. Öbür tarafta kim olduğunu anlatana kadar kendini Sibiry'a'daki esir*

kamplarında bulur. Harp zamanı kim kime güvenir. Nereden bilecekler Türk ajanı değil.” demektedir.

Filmde esaret/baskı durumuna maruz kalan karakterlerden biri olan Mikhail, Fevzi'nin yakın takibine girmesiyle baskı altına alınmaktadır. Kaçakçı köylüleri güvenlik güçlerine ihbar eden Fevzi, filmin ortalarında Mikhail'in ağzından laf almak için evine kadar gelmektedir. Karşılıklı sohbet ettiklerinde, Fevzi bakışlarıyla Mikhail'in üzerinde tedirginlik ve baskı yaratmaktadır. Ayrıca, Fevzi'nin şu sözleriyle de Mikhail üzerinde bir baskı yaratılarak dönemin baskıcı atmosferi vurgulanmaktadır: “...Ama vilayet amiri sen de gözünü aç Muhtar demiş. Rus ajanları cirit atıyor her yerde. Köyde, etrafta ola ki yabancı birini gören de hemen acele jandarmaya haber uçurun demiş...” Fevzi filmin sonlarına doğru ise Mikhail'in evinin etrafını saran güvenlik güçleriyle beraber görülmektedir. Böylelikle, güvenlik güçleri tarafından tutuklanmaya gelineen Mikhail üzerinde öldürülene kadar bir baskı ortamı yaratılmaktadır. Bu sahnede, baskının oluşturulmasında köpeklerin sesleri de kullanılmaktadır. Filmde köpekler görünmediği zaman bile havlama sesleriyle bu baskı hissi güçlendirilmektedir.

Filmde esaret/baskı durumu, Meryem ve Mikhail üzerinden inşa edilirken bu iki karakterin maruz kaldığı bu durum birlikte ele alınmaktadır. Meryem ve Mikhail güvenlik güçleri tarafından eve yapılan baskın nedeniyle esaret/baskı altındadır. Baskı hissinin oluşturulmasında ve güçlendirilmesinde ise tekrar köpekler ve onların havlama sesleri kullanılmaktadır.

Filmde esaret/baskı durumuna maruz kalanlar arasında kaçakçı köylüler de bulunmaktadır. Kaçakçı köylülerin güvenlik güçleri tarafından tutuklanarak götürüldüğü sahne, onların maruz kaldığı esaret/baskı durumunu göstermesi açısından önemlidir. Kaçakçı köylüler, yoğun sisin altında tutuklanarak götürülmektedir. Sahnede sisin yoğunluğundan yaşananlar pek görünmese de ses üzerinden yaşananlar anlaşılmaktadır. Özcan Alper, bu sahnede sisin ve sesin hakimiyeti üzerinden esaret/baskı ortamı yaratmaktadır. Ayrıca, filmin ilerleyen bölümlerinde, evdeki son gecelerinde Mikhail Aram'a “Bugün alınan köylüler. İki Külçe mal alıp getiren

kaçakçılar. Ona bile tahammül edemiyorlar...” diyerek kaçakçı köylüler üzerinden dönemin baskıcı ortamını dile getirmektedir.

Filmde Aram’ın İstanbul’da gizlendiği evin karşısında tutuklanan Doğan üzerinden de esaret/baskı durumu gösterilmektedir. Aram, evde şiir çevirisi yaparken Doğan güvenlik güçleri tarafından tutuklanıp götürülmektedir. Bu sahnede, yönetmen polis arabasının siren sesini öne çıkararak izleyicide esaret/baskı hissiyatını derinleştirmektedir.

Filmde karakterler üzerinden esaret/baskı durumu yansıtıldığı gibi başka şekillerde de bu ortam gösterilmektedir. Bu bağlamda, Varlık Vergisi ve İkinci Dünya Savaşı ön plana çıkmaktadır. İlk olarak, Varlık Vergisi üzerinden inşa edilen esaret/baskı durumundan bahsedilmelidir. Varlık Vergisi’ne dair esaret/baskı, gazete ve radyo haberleriyle anlatılmaktadır. Özcan Alper, burada yazı ve sesin kullanımı üzerinden politik bir anlatım dili inşa etmektedir.

Varlık Vergisi’nden bahsedilen gazete haberleri, filmin başlarında üç farklı sahnede görülmektedir. İlk sahnede, Aram’ın gözünden 11 Ocak 1943 tarihli “*Bahar*” adlı Ermenice-Türkçe bir gazetede Varlık Vergisi ile ilgili bir gazete haberi gösterilmektedir. Haberde Türkçe olarak “*Varlık Vergisi Yurttaşlık İlkelerine Aykırıdır*” yazmakta ve bunun hemen altında Ermenice çevirisi yer almaktadır. Bir alt satırda ise Türkçe olarak “*Varlık vergisi neden sadece gayrimüslimleri hedef alıyor?*” yazmakta ve altında Ermenice çevirisi bulunmaktadır. Alt satırlarda ise Türkçe olarak “*47 Vergi Mükellefinin Malları Dün Haczedildi*” yazmakta ve bunun hemen altında Türkçe devam eden tümcede “... 0. 000 L.dan Yukarı Borcu Olan Mükelleflerden 18 Kişi Dün Gece ... Kadıköyünde Hazırlanan Toplama Yerine Sevkolundu” ifadesi yer almaktadır.

Filmde Varlık Vergisi’ne dair ikinci gazete haberi, Aram’ın matbaasında linç edilmeden önce okuduğu gazetede yer almaktadır. 28 Ocak Perşembe 1943 tarihli “*Tan*” gazetesinde, Varlık Vergisi’ne dair bir haberle Türkiye’deki gayrimüslimlerin ekonomik ve sosyal olarak baskı altında olduğu vurgulanmaktadır. Haberde “*Vergi*

Borçluları” başlığı altında “32 Kişilik İlk Kafile Aşkaleye Gönderildi” ifadesi yer almakta ve ardından vergi borçlularının adları ve borç miktarlarına dair detaylar görülmektedir. Varlık Vergisi’nden bahseden bir diğer gazete haberi ise Rasih’in Aram’a getirdiği gazetede yer almaktadır. Bu haberde, “*Borcunu ödemeyen mükellefler*” başlığı altında “*Bir sonraki kafile ile Aşkaleye sevk olunacak borçluları bir liste halinde aşağıya koyuyoruz*” yazmakta ve bunun altında Aram’ın da adının olduğu liste bulunmaktadır.

Filmde Varlık Vergisi’ne dair bir radyo haberi, Aram’ın Kadıköy’de Haydarpaşa Garı yakınındaki gizlendiği evde duyulmaktadır. Haberde, Varlık Vergisi mükelleflerinin çalışma kamplarına gönderildiği ve bu mükelleflerden kaçak olan on yedi Yahudi’nin yakalandığı belirtilmektedir.

Filmde İkinci Dünya Savaşı’na dair esaret/baskı durumu iki farklı yerde yansıtılmaktadır. İlk olarak, filmin başlarında Aram ve Rasih’in bulunduğu sinemada gösterilen bir filmde, askerlerin Naziler tarafından esir alındığı görülmektedir. Bir diğer örnek ise Mikhail’in evinde duyulan radyo haberindedir. Haberde, Nazilerin kontrolündeki Varşova gettosundaki Yahudilerin çıkardığı isyanın bastırıldığı, bu isyana öncülük eden komünist grupların cezalandırıldığı ve getto halkının başka yerleşim alanlarına gönderildiği ifade edilmektedir.

Filmde karakterler olmadan da 1943 yılının esaret/baskı ortamının yansıtıldığı, başka bir yer daha bulunmaktadır. Filmdeki 1943 yılındaki Türkiye’nin baskıcı atmosferi, Mikhail’in evindeki radyo haberinde duyulmaktadır. Haberde, İstanbul, İzmir ve Ankara’da komünistlere yönelik operasyonlar yapıldığı, İzmir Komünist Partisi namına faaliyet gösteren pek çok kişinin Sovyet Rusya ajanı olduğu gerekçesiyle tutuklandığı ve aralarında gazeteci ve yazarların bulunduğu yetmiş altı kişinin cezaevine konduğu ifade edilmektedir. Filmde bu radyo haberi, dönemin baskı ortamını ortaya koyan önemli bir örnek olarak sunulmaktadır.

Rüzgârın Hatıraları (2015) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar kategorisi ele alınırken şiddet/çatışma durumu

görülmektedir. Filmde Aram üzerinden, Aram ile Meryem üzerinden, Rasih üzerinden ve Meryem ile Mikhail üzerinden şiddet/çatışma durumu anlatılmaktadır. Ayrıca Mikhail üzerinden, kaçakçı köylüler üzerinden, 1915 Ermeni Olayları üzerinden ve İkinci Dünya Savaşı üzerinden şiddet/çatışma durumu gösterilmektedir.

Filmde şiddet/çatışma durumuna maruz kalan karakterler arasında Aram bulunmaktadır. Aram, handaki matbaasında linç girişimine uğrayarak şiddete maruz kalmaktadır. Kalabalık, handa onu arayarak her yeri yağmalamaktadır. Bu sırada kalabalık, hana ve matbaaya saldırırken güçlü bir gök gürültüsü sesi duyulmaktadır. Bu ses, adeta yaşanan şiddetin bir yansıması gibidir. Bir sonraki sahnede, sinemada Rasih’le konuşurken maruz kaldığı şiddeti *“Kudurmuş köpekler gibiydiler. Bütün matbaayı darmadağın ettiler.”* diyerek ifade etmektedir. Aram’ın yaşadığı bu şiddet olayı, filmin başında Leyla’nın şu sözleriyle adeta önceden tahmin edilmektedir: *“İçimde bir sıkıntı var nedensiz. Ortalık karışık ya. Belgeyi gazeteye yarın mı verseniz? Hah? Sakinleşinceye kadar benimle birlikte teyzemlerde adada kalsan.”*

Filmde şiddet/çatışma durumu, Aram ve Meryem üzerinden yansıtılırken bu iki karakterin maruz kaldığı bu durum birlikte ele alınmaktadır. Aram ve Meryem, kaçarken nehirdeki sandalda güvenlik güçleri tarafından öldürülerek şiddete maruz kalmaktadırlar. Bu sahnede, Aram ve Meryem sandalda cansız bir şekilde yan yana yatmakta ve sandal, içindeki Aram ve Meryem ile birlikte yavaşça sisin içinde kaybolmaktadır.

Filmde şiddet/çatışma durumuna maruz kalan karakterler arasında Rasih de yer almaktadır. Rasih’in maruz kaldığı şiddet, doğrudan gösterilmemekte ve Aram’ın üzerinde yemeğini yediği gazetedeki ölüm haberiyle dolaylı olarak aktarılmaktadır. Haberde, öldürülen Rasih’in fotoğrafı altında *“Sansaryan Handa gazetecinin şüpheli ölümü”* başlığı ve altında haberin açıklaması bulunmaktadır.

Filmde şiddet/çatışma durumu Meryem ve Mikhail üzerinden gösterilirken bu iki karakterin maruz kaldığı bu durum birlikte ele alınmaktadır. İkisinin birlikte maruz kaldığı şiddet anı, güvenlik güçlerinin evlerinin etrafını sarıp üzerlerine ateş açmasıdır.

Bu sahnede, şiddetin inşa edilmesinde sesin kullanımından da yararlanılmaktadır. Cam kırılması, mermi sesleri, ateşlenen tüfek sesi, tüfeğe mermi takma sesi ve köpeklerin havlaması şiddet sesleri olarak duyulmaktadır.

Filmde şiddet/çatışma durumuna maruz kalan karakterlerden biri olan Mikhail, Meryem'i Aram ile kaçmaya ikna edip evden gönderdikten sonra güvenlik güçleriyle silahlı çatışmaya devam etmekte ve vurularak hayatını kaybetmektedir. Bu sahnede, şiddet tüm unsurlarıyla gösterilirken sesin kullanımı şiddetin etkisini artırmada önemli bir rol oynar. Mermi sesleri, cam kırılma sesleri ve köpek havlamaları şiddetin seviyesini yükseltmektedir.

Filmde şiddet/çatışma durumu, kaçakçı köylüler üzerinden anlatılırken bu kişilerin maruz kaldığı şiddet, Mikhail'in Aram'a söylediği şu sözlerde belirginleşir: *“...Ardahan sınırına götürüp kurt köpeklerini üzerlerine salmışlar.”*

Filmde 1915 Ermeni Olayları üzerinden şiddet/çatışma durumu gösterilirken Aram'ın bu yıla dair flashbacklerle hatırladığı çocukluk anıları öne çıkmaktadır. Bu anıların ilkinde, Aram'ın babası da dâhil olmak üzere Ermeni erkekler, Türk güvenlik güçleri tarafından öldürülmektedir. Öldürülme anları gösterilmemekle birlikte, tüfek sesleri izleyiciye bu durumu hissettirmektedir. Bir diğer çocukluk anısında ise Aram, annesine tecavüz etmeye çalışan Kamp Çavuşunu bıçaklamaktadır. Bu olay sırasında annesi, Aram'ı Kamp Çavuşundan kurtarmaya çalışırken hayatını kaybetmektedir. Bu sahnede, annenin ölümü doğrudan gösterilmese de tabanca sesleriyle izleyiciye hissettirilmektedir.

Filmde şiddet/çatışma durumu 1915 Ermeni Olayları üzerinden anlatılırken Aram'ın ormandaki kulübede çocuk haliyle bakıştığı sırada dış ses olarak söylediği sözler dikkat çekicidir. Aram'ın ağzından, 1915 yılında yaşananlar şu şekilde ifade edilmektedir: *“...Zaman takvim yılında sadece 915 Nisan'ı değildi. Zaman kandı. Doğranıp güneşe batırılmış et. Zamanın sonuysa kemik bir yazıydı. Fildişi bir sessizlik. Aras ve Dicle arası her yer ölüm tarlası...”*

Filmde İkinci Dünya Savaşı üzerinden şiddet/çatışma durumu pek çok sahnede ifade edilmektedir. Film boyunca savaşla ilgili sürekli bir şeyler söylenmektedir. Filmin başlarında, Aram ve Rasih, sinemada yaşanan linç girişimi hakkında konuşurken içinde Adolf Hitler'in de yer aldığı İkinci Dünya Savaşı'na dair bir film gösterilmektedir. Bu filmde, şiddet unsuru olarak uçaklar, savaş görüntüleri ve savaş esirleri yer almaktadır.

Başka bir sahnede, Aram İstanbul'dan ayrılırken dış ses olarak *“Delice bir hezeyan içinde dünya. Memleketteki Führer hayranlığı bir bıyık modası değil artık. Savaş sadece insanlığı değil kelimeleri de tüketip bitirdi. İnsanlığın bütün değerlerinin gömüldüğü bir ölüm çukuruna dönüşen bu dünyada...”* diyerek savaşın Türkiye ve dünyada yarattığı çatışma ortamını anlatmaktadır. Bir diğer sahnede ise ormandaki kulübede, Aram'ın *“Harbin gidişi nasıl?”* sorusuna Mikhail'in verdiği şu cevap, savaşın son durumunu özetlemektedir: *“Almanlar Belgrad ve Sicilya gibi bölgelerden geri çekilmeye başlamışlar. Ankara Radyosu kritik birkaç ay diyor.”*

İkinci Dünya Savaşı üzerinden şiddet/çatışma durumu, gazete ve radyo haberleriyle de anlatılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'na dair gazete haberleri, Aram matbaasında linç edilmeden önce okuduğu *“Tan”* gazetesinde yer almaktadır. Gazetede ilk haberde, savaşa dair şiddet ve çatışma durumundan bahsedilmektedir. Haberde, *“Avrupa'ya Taarruz Plânı Hazırlandı”* başlığı altında, *“Roosevelt – Churchill Mülakatında Çok Mühim Kararlara Varıldığı ve Rus Ordularının Yükünü Hafifletmenin Esas Gaye Olduğu Bildiriliyor”* denilmektedir. Bir diğerinde ise Doğu Cephesi'nde yer alan Stalingrad'a dair bir haber sunulmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'na dair şiddet/çatışma ortamı, Mikhail'in evindeki iki ayrı radyo haberiyle de anlatılmaktadır. Birinci haberde, Nazilerin kontrolündeki Varşova gettosundaki Yahudilerin isyan ettiği, ancak başarılı olamadıkları, ayaklanmaya öncülük eden komünist grupların cezalandırıldığı ve Doğu Cephesi'nde Alman ve Sovyet tankları arasında çatışmalar yaşandığı ifade edilmektedir. Diğer haberde ise savaşın Rus cephesinde tüm şiddetiyle devam ettiği ve iki gün içinde elli iki Sovyet

tankının imha edildiği belirtilmektedir. Bu şekilde, yönetmen tarafından yazı ve ses aracılığıyla savaşın şiddet ve çatışma dolu halleri betimlenmektedir.

Rüzgârın Hatıraları (2015) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar kategorisi ele alınırken kimlik üzerinden hesaplaşma görülmektedir. Kimlik üzerinden hesaplaşma, çoğunlukla Aram üzerinden gerçekleşmektedir. Aram dışında filmde Yahudiler, komünistler ve filmin sonundaki epigraf üzerinden de hesaplaşmaya gidilmektedir.

Aram, film boyunca kimlik üzerinden bir hesaplaşma içindedir. Filmde görüldüğü her an, alt metinde bu hesaplaşmanın varlığı hissedilmektedir. İstanbul’da ya da Türkiye’nin Gürcistan sınırındaki bir dağ köyünde olsun, her zaman kimliğiyle ilgili bir sorgulama içindedir. Ancak dağ köyündeyken, ailesi yani kökleri üzerinde düşünürken kimliğiyle ilgili hesaplaşma daha da derinleşir. Ormandaki kulübede kalmaya başladıktan sonra ise hesaplaşmanın alt safhaya ulaştığı görülmektedir. Özellikle 1915 yılına ait anılarını flashbacklerle hatırlarken, hatırladığı anıların resimlerini çizerken ve Varlık Vergisi’ne dair haberleri okuyup dinlerken kimliğiyle ilgili bir hesaplaşma içindedir. Ayrıca, Aram’ın kimlik üzerinden hesaplaşmasında, ailesinin ve kendi çocukluğunun olduğu 1915 yılına ait fotoğraf da önemli bir yer tutmaktadır.

Aram, 1915 yılında kendisinin, ailesinin ve diğer Ermenilerin yaşadığı zorlukları flashbacklerle hatırlarken kimliksel bir hesaplaşma içindedir. Hatırladığı tren yolculuğu, kız kardeşinin ölümüne tanıklığı ve kamptaki diğer Ermenilerle birlikte yaşadığı sefalet geçmişle yüzleşmesini tetiklemektedir. Ayrıca, Aram’ın anılarına göre, 1915 yılında Ermeni erkeklerin Türk güvenlik güçleri tarafından öldürülmesi, annesinin Kamp Çavuşu tarafından tecavüz edilme girişimi, Kamp Çavuşunun annesini öldürmesi ve Aram’ın oradan kaçışı onun yaşadığı olaylarla bir hesaplaşma süreci oluşturur.

1915 yılına dair yaşananlar üzerinden hesaplaşmaya gidilirken Aram’ın ormandaki kulübede çocukluğuyla yüzleştiği sırada söyledikleri önemlidir. Aram,

kendi kendine dış ses şeklinde “*Zaman takvim yılında sadece 915 Nisan’ı değildi ... Aras ve Dicle arası her yer ölüm tarlası ... Sonsuzluğa giden bir trende asılı kalmış bir çocukluk. Babam kırık bir ses. Kız kardeşim Şuşen kanatları bağlı bir melek. Ya annem yüzünü hatırlayamadığım biri...*” diyerek etnik kimliği üzerinden bir hesaplaşma sürecine girmektedir.

Aram, 1915 yılına ait anılarını hatırlarken bunlardan bazılarını resim olarak çizmektedir. Bu resimler aracılığıyla, 1915 Ermeni Olayları üzerinden bir hesaplaşmaya gidilmektedir. Film boyunca, Aram 1915 yılında yaşadığı ve gözlemlediği olayları resmeder. Artvin’deki dağ köyünde yalnızken deftere, ağaç kütüğüne ve ormandaki kulübenin duvarlarına 1915 yılına ait resimler çizer. Filmde Aram resim yaparken ses ön planda olup resimlerin görünmediği anlarda çizim sesleri üzerinden bir anlatım dili oluşturulmaktadır.

Mikhail’in evindeyken Aram, defterine birçok resim çizmektedir. Bu resimlerde kendisi, ailesi, ölmek üzere olan küçük kız kardeşi, ağlayan büyükannesi ve bir ağacın yanında istavroz çıkaran annesi yer almaktadır. Ayrıca yaşlı ve yalnız bir kadın, başka bir yaşlı ve yalnız kadın, ağlayan ve perişan durumda bir erkek çocuk ile annesi ve kendisinin resimleri de görülmektedir. Aram, Mikhail’in evinden ayrıldıktan sonra da resim çizmeye devam eder, ancak defterinde resim çekecek yer kalmaz. Bu yüzden, orman kulübesindeyken ağaç kütüğüne ve kulübenin duvarlarına resim yapar. Ağaç kütüğüne ailesinin resmini çizerken kulübenin duvarlarına kalabalık bir insan grubu, bir anne ile bebeği, eli ağzında bir erkek ve başı iki ellerinin arasında olan bir kadının resimlerini yapmaktadır.

Filmde Aram, Varlık Vergisi ile ilgili haberleri okurken ve dinlerken kendi kimliğiyle ilgili bir içsel sorgulamaya gitmektedir. Ayrıca, Varlık Vergisi’ne dair haberler gazete ve radyoda izleyiciye sunulurken bu konu üzerinden bir yüzleşme gerçekleşmektedir. Aram ve birçok gayrimüslim, Varlık Vergisi’ni ödeyemedikleri için zor durumda kalır. Bu durum filmde, Aram’ın okuduğu gazete haberleri ve dinlediği radyo haberiyle yansıtılmaktadır.

Filmde Varlık Vergisi, üç farklı gazete haberinde yer almaktadır. Aram'ın gözünden görülen “Bahar” adlı Ermenice-Türkçe gazetede ve Rasih'in Aram'a getirdiği gazetede, Varlık Vergisi'nin gayrimüslimlerin hayatına getirdiği zorluklardan bahsedilmektedir. Varlık Vergisi'ne dair bir diğer gazete haberi, 28 Ocak Perşembe 1943 tarihli “Tan” gazetesindedir. Haberde, Varlık Vergisi ile ilgili detaylar ve vergi borcu olanların adları ile borç miktarları yer almaktadır. Burada gazetede adı geçen vergi mükelleflerine dikkat çekilmelidir. Haberde adları geçen Mihran Yerman, Karabet Garbis Baykar, Samoel Varon, Varon Yermiya, Artin Topaloğlu ve Yorgaki Miratoğlu gerçek hayatta Varlık Vergisi mükellefleri arasında bulunmaktadır. Bu şekilde Özcan Alper, verginin gerçek hayattaki etkilerine yer vererek filmin tarihsel gerçekçiliğini artırmaktadır.

Filmde Varlık Vergisi'ne dair radyo haberi, Aram'ın Kadıköy'de Haydarpaşa Garı'nın yakınında gizlendiği evde duyulmaktadır. Aram'ın yatakta dinlediği bu haberde, borçlarını ödeyemeyen vergi mükelleflerinin Erzurum Aşkale ve Eskişehir Güzelcehisar çalışma kamplarına gönderildiği anlatılmaktadır. Ayrıca, vergi mükelleflerinden Yahudi on yedi kişinin Gaziantep'te tutuklandığı belirtilmektedir. Bu gazete ve radyo haberleri, Özcan Alper'in ses ve yazıyı politik bir sinema dili yaratmada etkin bir şekilde kullandığını göstermektedir.

Filmde Aram'ın ailesinin ve kendi çocukluğunun yer aldığı 1915 yılına ait bir fotoğraf üzerinden de hesaplaşmaya gidilmektedir. Fotoğrafta, Aram'ın annesinin yüzü hariç herkesin yüzü net bir şekilde görünmektedir. Ancak annesinin yüzü zamanla fotoğraf yıprandığı için belirgin değildir. Bu fotoğraf, filmde her görüldüğünde 1915 yılındaki Ermeni Olaylarını hatırlatmakta ve karakterin kişisel geçmişiyle ilgili bir iç hesaplaşmayı simgelemektedir.

Aram'ın kimliğiyle ilgili içsel bir hesaplaşma yaşadığını en iyi gösteren sahnelerden biri, filmin sonlarında yer almaktadır. Bu sahnede, Aram yemek yerken gazetede Rasih'in ölüm haberini görür ve bu durum onu derinden etkileyerek kusmasına neden olur. Ardından, bağırarak ve etrafa saldırarak kontrolünü kaybeder. Ayrıca, Meryem ile nehirde kaçarken güvenlik güçleri tarafından öldürülmeleri de

dikkat çekicidir. Aram ve Meryem'in cansız bedenleri, sandalın içinde yan yana yatarken sisin içinde kaybolur ve bu durum izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakır. Böylece, Aram'ın trajik sonu üzerinden derin bir içsel yüzleşme yaşanır.

Burada Aram'ın gerçek adını gizlemesinden de bahsedilmelidir. Aram, doğrudan bir hesaplaşma yaşamasa da bu davranışı önemli bir içsel çatışmanın göstergesidir. Mikhail ile tanıştıklarında adının Ahmet olduğunu söyleyerek kimliğini gizler ve Ermeni olduğunu belirtmekten kaçınır. Bu durumu, Ermeni kimliğiyle ilgili olası sıkıntılardan dolayı bir yalana başvurarak savunma mekanizması olarak kullanmaktadır. Bir gün nüfus cüzdanı, Aram hastayken Meryem tarafından görülür ve gerçek kimliği ortaya çıkar. Meryem, Aram'ın bu davranışını anlayışla karşılayarak Aram'ın gerçek kimliğini hiçbir zaman Mikhail'e açıklamamaktadır. Ona göre, ikisi de benzer bir şekilde bu ülkede yabancı olmanın ve bir yere ait olamamanın duygusal yükünü taşımaktadır.

Filmde Yahudiler üzerine de kimlik hesaplaşması görülmektedir. Yahudilere dair iki radyo haberi filmde duyulmaktadır. Birincisi, Aram'ın Kadıköy'de gizlendiği evde duyulmakta ve haberde vergi mükelleflerinden olan on yedi Yahudi'nin Gaziantep'te tutuklandığı belirtilmektedir. Bu radyo haberi, Türkiye'de yaşayan Yahudilerin zor durumuna dikkat çekmektedir. Diğer radyo haberi ise Mikhail'in evinde duyulmaktadır. Bu haberde, Varşova gettosundaki Yahudilerin Almanlara karşı isyan ettiği ve ayaklanmanın bastırılmasının ardından Yahudilerin başka bir yere gönderildiği anlatılmaktadır. Bu şekilde, filmde Türkiye'deki Yahudiler dışında Polonya'daki Yahudilerin yaşadığı zorluklara da değinilmektedir.

Filmde komünistler üzerine de kimlik hesaplaşması görülmektedir. Rasih, komünist biri olarak filmde dikkat çekmektedir. Leyla, Aram'a onun Komünist Partili olduğunu ve bu durumun bilindiğini söylemektedir. Rasih, Aram'ın matbaasına gelmediği için linçten kurtulmuş olsa da daha sonra faili meçhul bir şekilde öldürülmektedir. Filmde Rasih dışında, Türkiye'deki diğer komünistlerden de bir radyo haberinde bahsedilmektedir. Mikhail'in evindeki radyoda duyulan haberde, İstanbul, İzmir ve Ankara gibi şehirlerde komünistlere karşı önlem alındığı, İzmir

Komünist Partisi adına faaliyet gösterenlerin tutuklandığı ve tutuklanan yetmiş altı kişinin arasında gazeteci ve yazarların bulunduğu ifade edilmektedir. Böylelikle, filmde 1943 yılının Türkiye’inde komünistlerin yaşadığı zorluklar üzerinden bir hesaplaşma yaşanmaktadır.

Filmde Mikhail’in evindeki radyoda duyulan başka bir haberde, Türkiye’deki komünistlerin dışında Polonya’daki Yahudilerin isyanına öncülük eden komünistlerden bahsedilmektedir. Komünistler, Varşova gettosundaki isyana öncülük ettikleri gerekçesiyle Almanlar tarafından kuşatılıp cezalandırılmaktadır. Böylelikle, filmde Türkiye dışındaki başka komünistlere de yer verilmektedir.

Kimlik üzerinden hesaplaşma, bütün bunların dışında filmin sonundaki epigraf üzerinden de gerçekleşmektedir. Filmin sonunda, siyah bir fonda ortalanmış bir şekilde beyaz renkli puntolarla “*Boğulanlar, kurtulanlar ve mezarsızların hatıralarına...*” yazısı yer almaktadır. Özcan Alper, bu epigrafla 1915 Ermeni Olaylarından ve Varlık Vergisinden etkilenenleri anarken aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği şartlar altında ezilen komünistleri ve Yahudileri de anmaktadır. Bu şekilde, filmde öldürülenler, mezarsız ölümler ve ölümden kurtulanlar üzerinden bir hesaplaşma yaşanmaktadır.

Bu noktada kimlik temasının sonuncu kategorisi olan bir canlı üzerinden özgürlüğün temsili incelenmelidir. *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filminde, özgürlüğün temsili at üzerinden gerçekleşmektedir. At, önemli bir temsil olarak filmin başından sonuna kadar yönetmen tarafından çokça kullanılmaktadır. Filmde at; Mikhail’in siyah atı, Meryem’in çayırılıkta gördüğü at, Aram’ın anılarında hatırladığı üç at ve Aram’ın ormanda kaldığı kulübenin yanında bulunan gölün karşısındaki at olarak görülmektedir. Mikhail’in atı dışındaki diğer atlar, atın alegorik anlamını derinleştirirken Mikhail’in atı binek olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Mikhail’in siyah atı, Mikhail sırtında evden ayrılırken görüldüğü gibi dönüş yolunda Mikhail’siz bir şekilde eve gelirken de görülmektedir. Daha sonra Meryem ve Aram, Mikhail’i düştüğü yerden almaya giderken ve Mikhail’i eve getirirken aynı at tekrar görünür. Ancak Mikhail’in siyah atı, bunların dışında bir daha hiç görülmemektedir.

Atın filmdeki alegorik temsiliyetine bakılacak olursa Meryem'in kendini özgür hissetmediği bir anda çayırılıkta bağlı beyaz bir at görmesi oldukça manidardır. Bu sahnenin ardından Meryem, akordeonla kendi kültürüne ait bir Kafkas müziği çalmakta ve Rusça şarkı söylemektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, Meryem'in özgür hissetmediği bir anda bağlı bir at görmesi ve daha sonra kendi kültürüne ait bir şarkı söylemesi, onun özgürlüğünün temsili açısından büyük bir anlam taşır. Meryem tıpkı o at gibi bulunduğu yerde zorla tutulmaktadır.

Daha önceki bir sahnede Aram'ın gerçek adının Ahmet olmadığını ve Ermeni olduğunu öğrendiği düşünüldüğünde, Meryem'in çalıp söylediği şarkı daha da önemli bir hale gelmektedir. Şarkının *“Ne arıyorsun günahkâr adam! Altın mı, gümüş mü? Ya da altın elbiseler mi? Hiçbir şey aramıyordun günahkâr adam. Ne altın ne gümüş. Ne de altın elbiseler. Sadece bir avuç toprak istedin. Ah Günahkâr adam! Bir avuç kir.”* şeklindeki sözleri, atın alegorik olarak Meryem için özgür olmamayı temsil ettiği gibi Aram için de özgür olmamayı temsil ettiğini düşündürmektedir. Meryem'in bu Rusça şarkıyı Aram'ı düşünerek söylediği ve daha sonra ormandaki kulübede kucağında uyuyan Aram'a ninni gibi mırıldanarak söylediği göz önüne alındığında, atın bu alegorik temsiliyeti Aram için de daha anlamlı bir hale gelebilmektedir.

Atın filmdeki alegorik temsiliyeti, 1915 yılını esaret ve acı dolu bir dönem olarak hatırlayan Aram'ın o yıla ait bir anısında daha da belirginleşmektedir. Aram'ın anısında, çocuk Aram iki kayanın arasına oturduğu sırada sis içinde üç at görmektedir. Atlardan ikisi beyaz, diğeri ise daha koyu renkte görünmektedir. Atlar sis içinde ileriye doğru yürümekte, ancak en arkadaki beyaz at durmakta ve başını geri çevirerek çocuk Aram'a doğru bakmaktadır.

Filmin başka bir sahnesinde, gölün yanı başında duran beyaz bir at, Aram'ın ormanda kaldığı kulübeye doğru bakmaktadır. Ayrıca, göle atın yansıması düşmektedir. Bu sahnede, atın varlığıyla birlikte bir ses dikkat çekmektedir; görüntüde at varken bir el tüfek sesi duyulmaktadır. Aram'ın özgür olmadığını vurgulayan monoloğunun ardından at ve bir şiddet unsuru olan tüfek sesinin bir arada olması

anlamlıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, atın alegorik olarak Aram'ın özgür olamadığını temsil ettiği söylenebilir.

Bu noktada *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filmi politik olarak analiz edilirken kimlik temasından sonra bellek teması ele alınmalıdır. Bu temanın altında ise hatırlatma kategorisine yer verilerek hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme irdelenmektedir.

Rüzgârın Hatıraları (2015) filminde hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme pek çok şekilde gerçekleşmektedir. Tarihi hatırlatarak yeniden inşa etme; Aram'ın 1915 yılına ait çocukluk anıları, bu anılarını çizdiği resimler ve bu anılar dışındaki 1915 yılının hatırlatılması üzerinden gerçekleştirilmektedir. Ayrıca Varlık Vergisi, İkinci Dünya Savaşı, Türkiye'deki 1943 yılına ait şiddet ve baskı ortamı ile Türkçe ezan sesi aracılığıyla da tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir. Bunlara ek olarak, “Yaşadıklarıyla, yazdıklarıyla ve çizdikleriyle ilham verenler” ile filmin başındaki ve sonundaki epigraflar üzerinden hatırlatma sayesinde tarih yeniden inşa edilmektedir.

Filmde Aram'ın 1915 yılına ait çocukluk anıları üzerinden tarihi hatırlatarak inşa etme, pek çok yerde görülmektedir. Aram kendisinin, ailesinin ve diğer Ermenilerin yaşadıklarını flashbacklerle hatırlayarak 1915'te yaşananları izleyiciye anımsatmaktadır. Bu anılar, flashbacklerle gösterilirken yönetmen tarafından özel bir teknik kullanılmaktadır. Aram, bu anıları her hatırladığında fonda rüzgâr sesi duyulmaktadır. Böylece Aram'ın kendi geçmişiyle kurduğu bağ, rüzgâr sesiyle izleyiciye hissettirilmektedir.

Filmde Aram'ın 1915 yılına ait çocukluk anılarını çizdiği resimler üzerinden tarihi hatırlatarak inşa etme, Aram'ın defterine, ağaç kütüğüne ve ormandaki kulübenin duvarlarına yaptığı çizimlerle gerçekleşmektedir. Film boyunca 1915 yılına ait anılarını hatırlayan Aram, bu anılardan bazılarının resimlerini çizmektedir. Aram'ın çizdiği resimlerle, 1915 yılında yaşanan olaylar tekrar hatırlatılmaktadır. Resimlerde, Aram'ın annesinin hüznü, kampta perişan halde mutsuz görünen çocuklar

ve kadınlar ile çocuk Aram ve ailesinin mutsuzluğu çeşitli şekillerde tasvir edilmektedir.

Filmde Aram'ın anıları dışında 1915 yılına dair yapılan hatırlatmalar üç farklı sahnede yer almaktadır. Bu sahnelerden ilki, Meryem'in gözünden Aram'ın resim çizdiği defterde “1915 Son - bahar Adapazarı Konya Treni” yazısının görüldüğü sahnedir. Bir diğer sahnede, Aram'ın ailesinin ve kendi çocukluğunun olduğu 1915 yılına ait bir fotoğrafın arkasında, Ermenice olarak “1915, Nisan, Son – Bahar, İzmit – Konya” yazısı gösterilmektedir. Bu iki yazı ile 1915 yılındaki Ermeni Olaylarına bir gönderme yapılmaktadır. Başka bir sahnede, Aram ormandaki kulübede çocukluğuyla yüzleştiği sırada, dış ses aracılığıyla 1915 yılının Nisan ayından, Aras ve Dicle arasında hayatını kaybeden Ermenilerden, kampta hayatını kaybeden kız kardeşi, babası ve annesinden şiirsel bir dille söz etmektedir.

Filmde Varlık Vergisi üzerinden tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilirken, bu yasayla birlikte Türkiye'deki gayrimüslim halkın yaşadığı zorluklar vurgulanmaktadır. Aram da bir vergi mükellefi olduğu için, yaşadığı sıkıntılarla gayrimüslimlerin karşılaştığı zorlukları hatırlatmaktadır. Filmde Aram dışında, Varlık Vergisi gazete ve radyo haberleri aracılığıyla da yansıtılmaktadır. Böylelikle, gazete ve radyo haberleriyle Varlık Vergisi üzerinden tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir.

Varlık Vergisi, üç farklı gazete haberinde Aram'ın gözünden gösterilmektedir. “Bahar” adlı Ermenice-Türkçe gazetede Varlık Vergisi sorgulanırken “Tan” gazetesinde vergi mükelleflerinin borçları hakkında bilgi verilmektedir. Rasih'in Aram'a getirdiği gazete ise Aram'ın adının da bulunduğu borcunu ödemeyen mükelleflerin listesini göstermektedir. Aram'ın Kadıköy'de gizlendiği evdeki radyo haberinde ise borçlarını ödemeyen vergi mükelleflerinin çalışma kamplarına gönderildiği ve vergilerini ödemeyen on yedi Yahudi'nin tutuklandığı anlatılmaktadır.

Filmde İkinci Dünya Savaşı üzerinden tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilirken savaşın durumu ve etkileri aktarılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'na dair ilk

sahne, Aram ve Rasih'in sinemada buluştuğu sırada görülmektedir. Sinemada, içinde Adolf Hitler'in de yer aldığı bir savaş filmi gösterilmektedir. Böylece, İkinci Dünya Savaşı arşiv görüntüleriyle belgeselci bir üslupta sunulmaktadır. Ayrıca, Aram ve Mikhail'in ormandaki kulübede İkinci Dünya Savaşı'na dair konuşmaları da tarihi hatırlatarak yeniden inşa etmektedir.

İkinci Dünya Savaşı üzerinden tarihi hatırlatarak inşa etme, gazete ve radyo haberleriyle de gerçekleşmektedir. İkinci Dünya Savaşı'na dair gazete haberi, Aram matbaasında linç edilmeden önce “*Tan*” gazetesinde gösterilirken ve Mikhail'in evindeki radyoda duyulan iki haberde savaşın seyrinden bahsedilirken tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir.

Filmde tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilirken Türkiye'deki 1943 yılına ait şiddet ve baskı ortamı öne çıkmaktadır. Varlık Vergisi mükellefi olan Aram, film boyunca gizlenerek, linç girişimine uğrayarak, Türkiye'den kaçmaya çalışarak ve en sonunda öldürülerek 1943 yılının baskı ortamını yansıtmaktadır. 1943 yılı, Aram tarafından dış ses şeklinde şöyle özetlenmektedir: “*Delice bir hezeyan içinde dünya. Memleketteki Führer hayranlığı bir büyük modası değil artık...*”

Filmde Aram dışında Varlık Vergisi mükelleflerinin ve komünistlerin yaşadığı zorluklar da vurgulanmaktadır. Gazete ve radyo haberlerine göre, Varlık Vergisi mükellefleri tutuklanmakta ve çalışma kamplarına gönderilmektedir. Komünistler ise Mikhail'in evindeki radyo haberine göre tutuklanıp cezaevine konulmaktadır. Bir komünist olan Rasih ise faili meçhul bir şekilde öldürülmektedir.

Filmde Türkiye'deki 1943 yılına ait şiddet ve baskı ortamı bunlarla sınırlı değildir. Aram'ın İstanbul'da gizlendiği evin karşısında oturan Doğan, güvenlik güçleri tarafından tutuklanmaktadır. Ayrıca, Aram'ın Türkiye'den kaçmak için gittiği dağ köyünde, kaçakçı köylüler güvenlik güçleri tarafından tutuklanmakta ve Ardahan sınırında köpeklerle parçalatılmaktadır. Filmde 1943 yılına dair öne çıkan baskı unsurlarından biri ihbarcılıktır. İhbarcılık konusunda öne çıkan Fevzi karakteri, Mikhail'i takip ederek Aram'dan haberdar olur ve kaçakçı köylüleri güvenlik

güçlerine ihbar ettiği gibi, Mikhail'i de ihbar etmektedir. Bunun sonucunda Aram, Meryem ve Mikhail hayatını kaybetmektedir. Böylelikle, filmdeki tüm bu unsurlar aracılığıyla dönemin şiddet ve baskı ortamı, tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir.

Filmde Hafız Sadettin Kaynak tarafından okunan Türkçe ezan üzerinden de tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir. Türkiye'de 1932-1950 yılları arasında Türkçe okunan ezan, Aram sabah vakti İstanbul'dan ayrılmak üzere gizlendiği evden çıktıktan sonra duyulmaktadır. Bu şekilde, ezan aracılığıyla dönemin dinsel kimliği hatırlatılmaktadır.

Filmde “Yaşadıklarıyla, yazdıklarıyla ve çizdikleriyle ilham verenler” üzerinden tarihi hatırlatarak inşa etme, filmin sonundaki jenerikte adları yazan şair, yazar ve felsefecilerle yapılmaktadır. Jenerikte bu kişiler sırasıyla şu şekildedir: “Aram Pehlivanian, Heinrich Heine, Federico Garcia Lorca, Kriker Zohrab, Kathe Kolwitz, Nazım Hikmet, Ohannes Aram Kondayan, Rıfat Ilgaz, Sabahattin Ali, Stefan Zweig, Theodor W. Adorno, Vedat Türkali, Walter Benjamin, Yaşar Kemal” Bu şekilde, Özcan Alper dünya ve Türkiye tarihinde önemli izler bırakmış kişilere atıfta bulunmakta ve onları hatırlatmaktadır.

Filmin başındaki ve sonundaki epigraflar üzerinden tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilirken, bellek üzerine vurgu yapılmaktadır. Filmin başında, siyah fondaki ekranda William Faulkner'ın şu sözüne yer verilmektedir: “*Geçmiş asla ölü değildir. Geçmiş bile değildir.*” Faulkner'ın bu sözüyle, geçmişin hala devam ettiği ve geçmiş ile bugün arasında zamansal bir ayrım olmadığı ifade edilebilir. Bu söze paralel olacak şekilde Aram, 1943 yılında yaşamasına rağmen 1915'teki deneyimlerinden tamamen kurtulamamakta ve bu anıları sürekli zihninde yeniden yaşamaktadır. Geçmişin izleri, onun için bir döngüye dönüşmekte ve zamanın ilerlemesine rağmen bu anılar adeta bir yalıtılmışlık hissi yaratmaktadır. Aram, geçmişin etkisinden tam anlamıyla sıyrılamamakta ve kendini sürekli olarak bu dönemde sıkışmış ve dış dünyaya karşı yabancılaşmış hissetmektedir.

Filmin sonunda, simsiyah bir fonda ortalanmış bir şekilde beyaz renkli puntolarla “*Boğulanlar, kurtulanlar ve mezarlıkların hatıralarına...*” yazısı gösterilmektedir. Bu şekilde, yönetmen tarafından 1915 ve 1943 yıllarında hayatını kaybedenler ve kurtulanlar özelinde, 1915 Ermeni Olayları, Varlık Vergisi ve İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği baskıcı ortamdan etkilenenler ve bu süreçlerde ölenler hatırlatılmaktadır.

Bu noktada *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filmi politik olarak analiz edilirken bellek temasından sonra aidiyet teması ele alınmalıdır. Aidiyet temasının altında ise kendini bir yere ait hissetme kategorisine yer verilmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla eve aidiyetlik ve aidiyet sancısı içinde olma irdelenmektedir.

Rüzgârın Hatıraları (2015) filminde, eve aidiyetlik politik bir mesele olarak değerlendirilmektedir. Filmde eve aidiyetlik ise evden uzak tutulma ve eve dönememe üzerinden inşa edilmektedir. Filmde eve dönememe, Meryem üzerinden gösterilmektedir. İkinci Dünya Savaşı başladığı için eve dönemeyen Meryem, savaşın getirdiği ortam sonucu memleketine dönememektedir. Filmde evden uzak tutulma ise Aram’ın iki ayrı dönemini kapsayacak şekildedir. Aram, 1915 yılında Ermeni Olayları nedeniyle evden uzak tutulurken 1943 yılında Varlık Vergisi ve dönemin ideolojik atmosferi sebebiyle tekrar evinden uzak tutulmaktadır. Her iki dönemde de evden uzak tutulmasının ortak noktası, bu olayların toplumsal yapının ve yönetim anlayışının etkisiyle şekillenmiş olmasıdır.

Aram, Rasih’le birlikte Ermenice-Türkçe gazete çıkardığı için ve dönemin hükümetini Nazilerle ilişkiler içinde olduğunu düşünerek eleştirdiği için dikkat çekmektedir. Bunların sonucunda, kendisine yönelik bir linç girişimi planlanmaktadır. Linç girişiminden kıl payı kurtularak Rasih sayesinde önce İstanbul’da gizlenmekte ve devamında tekrar onun yardımıyla Türkiye’den Sovyet Rusya’ya kaçmak için Gürcistan sınırındaki bir dağ köyüne gitmektedir. Film boyunca hep evinden uzak kalan Aram, sadece filmin başındaki sahnede evinde görülmektedir.

Aram, Gürcistan sınırındaki dağ köyüdeyken 1915 yılına ait çocukluk anılarını hatırlamaktadır. Hatırladığı ilk anı, kendisinin ve ailesinin de dâhil olduğu Ermenilerin, trenin yük vagonunda bir kampa götürülmesidir. Bu sahne, Aram ve ailesi gibi birçok Ermeni'nin evlerinden uzaklaştırılmasını simgeler. Filmde evden uzak tutulma, sık sık ölümle ilişkilendirilir. 1943 yılında Aram evinden uzaklaştırılır ve filmin sonunda hayatını kaybeder. 1915 yılında ise Aram'ın kız kardeşi, annesi ve babası dâhil birçok Ermeni trajik bir şekilde yaşamını yitirir.

Rüzgârın Hatıraları (2015) filminde kendini bir yere ait hissetme kategorisi ele alınırken filmdeki bazı karakterlerin aidiyet sancısı içinde olduğu görülmektedir. Filmde aidiyet sancısı çeken karakterlerin başında Aram gelmektedir. Aram dışında aidiyet sancısı çeken bir diğer karakter ise Meryem'dir.

Aram, film boyunca önce İstanbul'da daha sonra Artvin'deki dağ köyünde gizlenirken yalnız başına görülmektedir. Yalnız olduğu için de kendini ve geçmişini çokça sorgulamaktadır. Sorgulamaların sonucunda geçmişe saplanıp kalmaktadır. Aram, 1915 yılında yaşadığı travmaları hatırlayarak ait olduğu zamanı ve yeri kaybetmeye başlamaktadır. Bu yüzden, 1915 yılına ait çocukluk anılarını hatırladıkça, anılarının resmini çizdikçe ve 1915 yılına ait aile fotoğrafına baktıkça aidiyet sancısı çekmektedir. Aram, bunları yaparken çoğunlukla kapalı bir mekânda görülmektedir. Az ışık kullanımı ise onun duygu durumuna bağlı olarak aidiyet sancısını yansıtmaktadır. Özcan Alper, ışık kullanımını Aram'ın aidiyet sancısına paralel olacak şekilde film boyunca aşamalı bir şekilde azaltmaktadır. İstanbul'da saklanan evde başlayan, Mikhail'in evinin çatı katında devam eden ve ormandaki kulübede sonlanan Aram'ın aidiyet sancısında, aşamalı bir şekilde ışık kullanımı azalmaktadır. Ormandaki kulübede aidiyet sancısı tavan yaptıkça kaldığı kulübe karanlığa gömülmektedir. Aram'ın aidiyet sancısı o kadar artmaktadır ki Artvin'deki dağ köyünde açık mekân olarak doğanın içinde mutsuz ve sancılı görülmektedir.

Aram, filmin başlarında Kadıköy'de gizlendiği evde Heinrich Heine'nin *Almanya Bir Kış Masalı* şiirini Almancadan Türkçeye çevirdiği görülmektedir. Aram,

şiiiri çevirirken “*Bir çam ağacı tepede tek başına uyku bastırıyor*” demekte ve çevirdiği şiirin mısraları kâğıtta onun gözünden görünmektedir. Kâğıtta ise şu yazmaktadır:

“*ALMANYA BİR KIŞ MASALI*

Bir çam ağacı, kuzeyde çıplak

Bir tepede tek başına

Uyku bastırıyor,”

Aram’ın çevirisini yaptığı bu şiirin devamına filmde değinilmese de bu dizelerden sonra çam ağacının rüyasında gördüğü yalnız hurma ağacından bahsedilmektedir. Burada Aram’ın aidiyet sancısı, yalnız ve tek başına kalmış çam ağacı ve hurma ağacı ile anlatılmaya çalışılmaktadır. Bu şiir, Alman şair Heinrich Heine’nin *Şarkılar Kitabı* adlı kitabındaki *Lirik İntermezzo* (1822-1823) bölümünde bulunan 33 nolu şiirin ta kendisidir. Ayrı bir not düşmek gerekirse bu dizeler, Heinrich Heine’nin *Almanya Bir Kış Masalı* şiirinde yer almamaktadır. Bu durumda, Özcan Alper’in bu dizeleri ya kasıtlı ya da yanlış bir şekilde bu şiire dâhil ettiği söylenebilir.

Aram, İstanbul’da gizlendiği evden Sovyet Rusya’ya kaçmak için giderken yolda otomobilde dış ses olarak “...*İnsanlığın bütün değerlerinin gömüldüğü bir ölüm çukuruna dönüşen bu dünyada küçük bir parçalanmış yaşamın gerçekte bir önemi var mı? Ev bitti. Tutsak uçmak benimkisi. Nasıl bir hayat hangi toprağa bağlar beni? Artık denize, şehre, ormana açılan kapılar yok. Kaçmak için çıkış yok. Artık hiçbir şey.*” demektedir. Aram, burada evsizliğinden ve yurtsuzluğundan bahsederek aidiyet sancısı çekmektedir.

Aram, Artvin’deki dağ köyünde gizlenirken hasta olmaktadır. Hastalığının sonucunda da evin çatı katında günlerce yataktan kalkmadan uyumaktadır. Bu sırada da Meryem valizini karıştırarak nüfus cüzdanını görmekte ve adının Ahmet olmadığını öğrenmektedir. Meryem, Aram’ın sakladığı gerçek adını öğrendikten sonra onun Ermeni olduğunu da anlamaktadır. Daha sonra ise Aram’ı kastederek akordeonla

Kafkas kökenli bir Rusça şarkı söylemektedir. Meryem, şarkıda “*Ne arıyorsun günahkâr adam! Altın mı, gümüş mü? Ya da altın elbiseler mi? Hiçbir şey aramıyordun günahkâr adam. Ne altın ne gümüş. Ne de altın elbiseler. Sadece bir avuç toprak istedin. Ah Günahkâr adam! Bir avuç kir.*” diyerek bu şarkıyı, Aram’ın onu dinlediğini anlayana kadar söylemektedir. Aram’ın gizlice dinlediği bu şarkıyla, onun aidiyet sancısı bir başkası tarafından dile getirilmektedir. Sahnede, duvar sayesinde görüntü ikiye bölünür. Kapının önünde şarkı söyleyen Meryem ışıktaki, evin içinde ise Aram karanlıkta görülmektedir.

Film ilerledikçe daha da yalnızlaşan Aram, artık yalnızlığının zirvesini ormandaki kulübede yaşayarak aidiyetini sorgulamaktadır. Aram, kulübedeki yatakta uzanırken tahtada hareket eden siyah sümüklü böcek görmektedir. Aram’ın siyah sümüklü böceklerle kurduğu ilişki izleyiciye hissettirilmektedir. Aram, adeta sümüklü böceklerle kendisi arasında bir bağ kurmaktadır. Buna benzer bir sahne, Özcan Alper’in bir diğer filmi olan *Sonbahar* (2008)’da görülmektedir. *Sonbahar* (2008)’da Yusuf siyah sümüklü böceklerle imgesel bir ilişki gösterirken *Rüzgârın Hatıraları* (2015)’nda Aram siyah sümüklü böceklerle imgesel bir ilişki göstermektedir.

Aram’ın aidiyet sancısının zirveye ulaştığı an, filmin sonlarına doğru ormandaki kulübede yatağında yatarken çocukluğuyla yüzleşmesidir. Aram, zaman ve gerçeklikten koparak geçmişini karşısında görmektedir. Bu sırada ise dış ses şeklinde “*Ormanın içindeki bu kulübede zaman dünyanın geri kalanına çekiliyor. Kendimi kumun üzerindeki bir su damlası gibi hissediyorum. Kaçacak bir yer kalmadı. Kimsin sen? Hiçbir yere ait değilsin. Yersiz yurtsuz. Varlığım misafir gibi yaşamaya daha ne kadar devam edecek? Her şey fazla sessiz ... Her şey ama her şey uçuşuyor anılar da. Tek tek fotoğraflar. Sonsuzluğa giden bir trende asılı kalmış bir çocukluk ... Benim yüzüm nedir peki?..*” diyerek aidiyet sancısını yoğun bir şekilde dile getirmektedir.

Filmde Aram dışında aidiyet sancısı çeken bir diğer karakter Meryem’dir. Meryem’in memleketi, Karadeniz’e sınırı olan Soçi’dir. Savaşın önce kendinden yaşça büyük biriyle evlenen Meryem, Mikhail’i bırakıp gitmeye karar verse de İkinci Dünya Savaşı başladığı için Soçi’deki ailesinin yanına dönememektedir. Bu yüzden,

memleketine dönemeyen Meryem, film boyunca yaşadığı yere karşı aidiyet sancısı çekmektedir. Özellikle dış mekânda, doğanın içinde bir mahkûm gibi görünmektedir. Evin içinde, yatağında uzandığı sırada ağlarken aidiyet sancısı daha da derinleşmektedir.

Filmde aidiyet sancısı çeken Aram ve Meryem'in bu durumu, Aram tarafından ifade edilmektedir. Meryem'in de tıpkı kendisi gibi aidiyet sancısı çektiğini fark eden Aram, defterine yazdıklarını dış ses şeklinde okuyarak “...*Nedense kafese kapatılmış ürkek serçelere benzettim onu. Bu dağ başında kendini hapiste gibi hisseden sadece ben değilim belki de...*” demek ve ikisinin aidiyet sancısını dile getirmektedir.

3.7.4. Karanlık Gece (2022)

3.7.4.1. Konu

Karanlık Gece (2022) filminde, annesi Nesibe'nin (Güneş Hayat) hastalığı nedeniyle yedi yıl önce ayrıldığı memleketine geri dönen İshak'ın (Berkay Ateş), yedi yıl önce kendisinin de dâhil olduğu bir linç girişiminde öldürülen Ali'nin (Cem Yiğit Üzümoğlu) kemiklerini obruklarda araması ve bu süreçte Ali'ye dair eski anılarının yeniden hatırlanması üzerine bir hikâye işlenmektedir. Ayrıca, Ali'nin kemiklerini atıldığı obruktan çıkarmak isteyen İshak'ın, Ali'yi linç ederek öldürenlerle yedi yıl sonra karşı karşıya gelmesi ve yedi yıl önce Ali'nin köye gelişinden başlayarak linç edilip öldürüldüğü güne kadar yaşananlar ele alınmaktadır.

İki tarih aralığında gidip gelen film, iki karakterin öldürülmesiyle sonuçlanmaktadır. Yedi yıl önceki hikâyede, köye orman mühendisi olarak gelen Ali'nin bir yıl içerisinde linç edilerek öldürülmesine giden süreç anlatılmaktadır. Ali'nin linçinden sonraki yedinci yılda ise Ali'yi linç eden kalabalığın içinde olan İshak'ın vicdan azabı sonucu Ali'nin kemiklerini aramasına odaklanılmaktadır. Böylelikle, filmin en önemli iki konusu farklı iki süreci kapsamaktadır.

Ali'nin köye geldiği ve öldürüldüğü güne kadar yaşadıkları, çoğunlukla İshak'a ait flashbacklerle gösterilmektedir. Filmin başlarında, Ali'ye dair anlatılanların hepsi İshak'ın anılarıdır ve flashbacklerle gösterilmektedir. Daha sonra Ali'nin hikâyesine odaklanıldıktan sonra, İshak'ın flashbacklerine gerek duyulmadan hikâye doğrudan anlatılmaktadır. Böylelikle, film iki zaman arasında bir sarmal oluşturarak devam etmekte ve her iki karakter de filmin sonunda farklı zamanlarda öldürülmektedir.

Ali ve İshak'ın hikâyesine odaklanan film, bu karakterlerin etrafında gelişen başka konulara da değinmektedir. Yedi yıl önceki zaman dilimi anlatılırken Ali'nin üzerine odaklanılmaktadır. Ali'nin köye gelmesi, köyde işini yani doğayı -canlı yaşamını- yasalara göre korumak istemesi ama köylülerle zıtlaşarak bunu yapamaması ve film boyunca karakulağı araması anlatılmaktadır. Ayrıca Ali'nin İshak'la yakın arkadaş olması, İshak'ın eski sevgilisi olan Sultan'la (Pınar Deniz) yakınlaşması, köylüler tarafından sevilmemesi ve İshak'ın da aralarında olduğu köylüler tarafından linç edilerek öldürülmesi anlatılmaktadır.

Ali'nin linçinden sonraki yedinci yılda ise İshak'ın üzerine odaklanılmaktadır. Bu sefer başka bir köye geliş ve köylülerle mücadele ediş hikâyesi anlatılmaktadır. Linç olayından sonra yedi yıl boyunca memleketine gelmeyen İshak, annesinin hastalığı nedeniyle köyüne gelmektedir. Annesi öldükten sonra memleketinden ayrılmak üzereyken şehirde Ali'nin babası Ferhat (Taner Bırsel) ve ablası Sırma (Sibel Kekilli) ile karşılaşan İshak, köye geri dönerek Ali'nin kemiklerini bulmak istemektedir. Böylelikle, filmin ana konularından biri anlatılmaya başlanarak bir suçlunun gözünden işlediği suça bakış açısı irdelenmektedir. Bu noktadan sonra arayışa giren İshak, Ali'nin kemiklerini aramaya başlamaktadır. Filmde Ali'nin kemiklerini arayan bir diğer kişi ise Ferhat'tır. Ferhat, yedi yıl önce Ali'nin linç edildiği gecenin ertesi günü Jandarma Komutanı (Ali Kılıç) ile görüldüğü andan itibaren oğlunu aramaktadır. Ferhat ve İshak, filmin çoğu yerinde paralel olarak birbirlerinden bağımsız bir şekilde Ali'nin kemiklerini aramaktadırlar.

Ali'nin kemiklerini bulmak için obruk obruk gezen ve obrukların karanlık ortamında görünen İshak, suçu beraber işlediği kişilerle iletişime geçerek Ali'nin yerini öğrenmek ister. Reşat'a (Süleyman Kadim Kabaali) gidişi olumsuz sonuçlanan İshak, bu davranışıyla diğer suçlu arkadaşlarının dikkatini çekmekte ve Muhtar (Tarhan Karagöz) öncülüğünde av yemeğinde bir araya gelmektedir. Bu av yemeğinde, İshak, Muhtar, Reşat, Sultan'la evli olan Nurettin (Fırat Kaymak), Erol (Ozan Çelik), Şükrü (Özgür Cem Tuğluk) ve Cengiz (Sefa Tantanoğlu) bir araya gelmektedir. İshak'a gözdağı verilmek amacıyla düzenlenen av yemeği, amacına ulaşmayıp gerilimin iyice artmasına neden olmaktadır. İshak'ın, Şükrü ve Nurettin'le ayrı ayrı kavga etmesi, Kurban Bayramı'nda köpeği Palyaço'nun öldürülmesi ve Muhtar'la zıtlaşmasının ardından, İshak Ali'nin kemiklerinin bulunduğu obrukta, kendi köylüleri ve arkadaşları tarafından planlı bir şekilde öldürülmektedir.

3.7.4.2. Filmin Politik Analizi

Karanlık Gece (2022) filmi kimlik, bellek ve aidiyet temaları ekseninde ele alınmakta olup bu temaların altındaki çeşitli kategori ve kodlara göre politik analizi yapılmaktadır. *Karanlık Gece* (2022) filmine ait bütün temalar, kategoriler ve kodlar **Tablo 3.4**'te gösterilmektedir.

Tablo 3.4: *Karanlık Gece* (2022) Filmindeki Kimlik, Bellek ve Aidiyet Temalarına Ait Kategoriler ve Kodlar

	Temalar				
	Kimlik			Bellek	Aidiyet
Kategoriler	Anadil (Türkçe Hariç)	Yaşanmış veya Yaşanan Bireysel/Toplumsal Travmatik Olaylar	Bir Canlı Üzerinden Özgürlüğün Temsili	Hatırlatma	Kendini Bir Yere Ait Hissetme

Kodlar	Anadile Uygun Kişi ve Yer Adı	Linç	Kimlik Olarak Özgür Olma veya Olamama	Hatırlatma Sayesinde Tarihi Yeniden İnşa Etme	Eve Aidiyetlik
		Faili Meçhul Cinayetler			
		Esaret/Baskı			
	Anadilde Yer Alan Müzik	Şiddet/Çatışma		Arayış İçinde Olma	Aidiyet Sancısı İçinde Olma
		Kimlik Üzerinden Hesaplaşma			

Karanlık Gece (2022) filmi politik olarak analiz edilirken ilk olarak kimlik teması ele alınmaktadır. Bu temanın altında ise önce anadil (Türkçe hariç) kategorisi incelenmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla filmdeki anadile uygun kişi ve yer adları ve anadilde yer alan müzikler irdelenmektedir. *Karanlık Gece* (2022)'de diğer üç filmde bulunan Türkçe hariç konuşan anadil, anadilde konuşan karakter ve anadilde konuşulan süre bulunmamaktadır.

Filmdeki anadile uygun kişi ve yer adlarına bakılacak olursa anadile uygun kişi adı bulunmazken anadilde konuşanların veya o yörede yaşayan insanların anadiline uygun yer adı bulunmaktadır. Filmde İshak'ın hazırladığı ve Ali'nin kemiklerinin olabileceği obrukların haritasında, Artvin'den üç yer adı bulunmaktadır. Bunlardan biri, Gürcistan sınırına yakın bir yerde bulunan Makriyal'dır. Makriyal, Hemşinlilerin çoğunlukta olduğu ve Lazların da yaşadığı bir yerdir. Makriyal adının Yunancadan geldiği düşünülse de bu düşünce tartışmalıdır.

Haritadaki diğer iki yer ise Ardanuç'a bağlı olan Aşağı Irmaklar ve Yukarı Irmaklar köyüdür. Ardanuç, Gürcüce kökenli bir yer adıyken Aşağı Irmaklar ve Yukarı Irmaklar önceden birlikte Samtskari olarak adlandırılmaktadır. Samtskari, tıpkı Ardanuç gibi Gürcüce kökenli bir yer adıdır. Burada, Özcan Alper'in Makriyal'ı

Türkçe dışında bir dilde kullanmayı tercih ettiği ve Aşağı Irmaklar ile Yukarı Irmaklar'ın birlikte oluşturduğu Gürcüce kökenli Samtskari'yi ise kullanmayı tercih etmediği görülmektedir.

Filmde anadilde yer alan sözlü müzik olarak Afrika dilinde bir parça kullanılmaktadır. Ali'nin cep telefonu çaldığında duyulan bu parça, Namibia'daki Güneybatı Afrika Halk Örgütü SWAPO'ya ait olan *Namibia Inkadna Vetu* adlı devrimci bir Afrika müziğidir. Bu müzik, filmde iki kez duyulmaktadır. İlki, Ali köye yeni geldiğinde şefi Osman'ı (Deniz Hamzaoglu) bulmak için meyhaneye gittiği sırada cep telefonu çaldığı zaman işitilmektedir. İkincisi ise Sultan'ın Ali'nin kaldığı lojmanda olduğu sırada, İshak Ali'nin cep telefonunu aradığında duyulmaktadır.

Karanlık Gece (2022) filminde kimlik temasının altındaki bir diğer kategori olan yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylardan bahsedilecek olursa filmde bu kategori altında linç, faili meçhul cinayetler, esaret/baskı, şiddet/çatışma ve kimlik ekseninde hesaplaşma irdelenmektedir.

Filmde linç durumuna maruz kalan kişi Ali'dir. Ali, içinde İshak'ın da olduğu köylüler tarafından linç edilerek öldürülmektedir. Ali Kadıköylü olmasıyla, cep telefonunda çalan devrimci halk müziğiyle, okuduklarıyla ve dünya görüşüyle köylülerden farklı bir imaj çizmektedir. Köylülerin dünya görüşünü anlamadan hareket ederek eylemlerinin nereye vardığını hesaplayamamakta ve köye gelesi bir yıl olmadan köylüler tarafından linç edilerek öldürülmektedir.

Filmin açılış sahnesinde, gündüz vakti araçlarla Ali'yi linç etmeye giden kalabalık görülmektedir. Kalabalığın içinde İshak, Reşat, Erol, Şükrü, Nurettin ve Cengiz dâhil pek çok kişi görülmektedir. Barbar bir şekilde tasvir edilen bu kalabalık bağırarak, sağa sola vurarak, kurt gibi uluyarak ve uçan kuşlara tüfekle ateş ederek ilkel bir hayvan gibi gösterilmektedir. Bu sahnenin devamında başka bir sahnede, gece karanlığında ateşin yanı başında, gözlem kulübesinin yanında oturan Ali görülmektedir. Bu sırada, biraz önceki köylüler fenerlerle karanlıkta Ali'nin yanına gelmekte, Ali İshak'ı fark etmekte ve üzerine fener tutulurken sahne sona ermektedir.

Böylelikle, filmin açılışında izleyici linç girişimini görememekte ve filmin sonuna kadar bekletilmektedir.

Filmin sonuna kadar İshak, zaman zaman o gece karanlıkta araçlarla kalabalık halinde Ali'yi linçe gittiklerini hatırlamaktadır. Başka bir sahnede, İshak linç gecesi karanlıktaki kendini ve yüzüne ışık vuran Ali'yi hatırlamaktadır. Filmin sonlarına doğru ise Ali'yi linç etmeye götüren sürecin, Nurettin'in kahvehanedeki herkesi Sultan ile Ali arasındaki ilişki üzerinden kışkırtarak başlattığı görülmektedir. Gözetleme kulübesine giden kalabalık, Cengiz, Erol, Nurettin, Şükrü ve Reşat önderliğinde, karanlıkta kaçmaya çalışan Ali'yi linç etmektedir. Filmin adı gibi, gece karanlığında İshak kalabalığı durdurmak istese de Ali'nin linç edilerek öldürülmesine engel olamamaktadır. Ali, köylüler tarafından bir av şöleni misali linç edilmektedir. İshak hariç herkes, Ali'yi yakalayıp öldürmektedir.

Linç girişiminde, kalabalık kendinden geçmektedir. Özellikle Reşat Ali'yi linç ederken vahşi bir hayvan gibidir. Linç girişimi sonlanıp Ali'nin can çekiştiğini gördüğünde ise Reşat yaptıklarına inanamayarak krize girmektedir. Linç girişimini başlatan Nurettin ise olanlara şaşkınlıkla bakakalmaktadır. Daha sonra bu yaşananları kaldıramayan İshak bayılmaktadır. Böylelikle, kalabalıktan güç alınarak işlenen suç, İshak ve Reşat özelinde görüldüğü üzere karakterlerin iç dünyasında bir vicdan azabına dönüşmektedir. İshak bayıldıktan sonra, her şey Cengiz'in kontrolüne geçmekte ve Ali Kuyucak Obruğu'na atılmak üzere karanlığın içinde taşınarak götürülmektedir.

Filmde faili meçhul cinayetlere maruz kalan karakterler arasında Ali ve İshak bulunmaktadır. Ali, linç edilerek öldürüldükten sonra bedeni Kuyucak Obruğu'na atılmaktadır. Ama İshak hangi obruğa atıldığını o gece bayıldığı için öğrenememekte ve diğerleri de ona söylememektedir. Filmin başlarında, İshak flashbackle Ali'nin öldürüldüğü gecenin ertesi gününü hatırlamaktadır. Yağmurlu ve sisli bir günde, güvenlik güçleri ve köylüler tarafından Ali'nin cesedi aranmaktadır. Güvenlik güçlerinden biri, telsizle konuşurken sadece sesi duyulmakta ve “...*Maktulün adı Ali Ökdemir...*” demektedir. Böylece, Ali'nin öldürülmüş olduğunu bildikleri

anlaşılmaktadır. Arama sahasında, Ali'nin öldürülmesini planlayanlar arasında bulunan Muhtar da görülmektedir. Muhtar ve köylüler, olayı bildikleri halde cinayetin üzerini örtmeye çalışmaktadırlar.

Ali'nin cinayeti, faili meçhul kalarak yedi yıl boyunca aydınlatılamamıştır. Hatta cesedi bile bulunamamaktadır. İshak'ın annesi dâhil herkes yaşanan olaylardan haberdardır ama hiç birisi konuşmamaktadır. İshak, annesine o geceyi ısrarla hatırlatmasına rağmen, annesi ondan bu olayı unutmasını istemektedir. Ali'nin babası ise film boyunca olayın aydınlatılması için uğraşmaktadır. İshak'ın yedi yıl öncesine dair hatırladığı anda, Ferhat'ın *“Nerede benim oğlum? Nereye gitti Ali? ... Hiç kimse konuşmuyor.”* demesiyle Ali'nin cinayetin faili meçhul kalacağı anlaşılmaktadır.

Ferhat ve Sırma, ailesinden birini kaybetmekte ve Ali'nin cesedini dahi bulamamaktadır. Sırma, otel odasında babasını küvette yıkarken *“...Yok işte. Dirisi de yok ölüsü de yok. Yok. Yok baba...”* diyerek cinayetin faili meçhul kaldığını ifade etmektedir. Bunun dışında Sırma, İshak'a *“...Çok düşündüm. Birkaç kemik bulup diyeyim ki babama ‘al işte Ali, oğlun bu’ yapamadım.”* diyerek kardeşinin faili meçhul cinayetine dikkat çekmektedir.

Filmde Ali'nin ölümü faili meçhul kaldığı gibi, filmin sonunda köylüler tarafından Ali'nin cesedinin atıldığı Kuyucak Obruğu'nda tuzağa düşürülerek öldürülen İshak'ın cinayeti de faili meçhul kalacaktır. Hem Ali'ye hem İshak'a mezar olan bu obrukta, tıpkı Ali gibi onun da bulunması imkânsızdır. İshak, Kuyucak Obruğu'nun içinde öldükten sonra obruğun içinden gökyüzü, ağaç ve yağan kar görülmektedir. Bu sahnede, İshak'ın öldüğü obruk, başında bir ağaç ve üzerine yağan karla üstü açık bir mezar izlenimi yaratmaktadır.

Burada karın metaforik anlamı önemlidir. Kar, tıpkı Ali'nin cinayetinde olduğu gibi, İshak'ın cinayetinde de gerçeklerin üzerinin örtülmesini temsil edebilmektedir. İshak'ın cesedi, Ali'nin cesedi gibi bulunamayabilir ve karın yeryüzünü örtmesi gibi, çoğunluk tarafından gerçekler üzeri örtülüp unutulabilir. Ayrıca, karın temsiliyeti bir döngüyü de çağrıştırebilmektedir. Bu döngüde, İshak'ın Ali'yi ararken öldürülmesi

gibi, başkaları da İshak'ı ararken benzer bir şekilde kaybolabilir veya hayatlarını kaybedebilir.

Filmde Ali ve İshak'ın faili meçhul cinayetinin yanı sıra, Muhtar'ın akşamki av yemeğinde anlattığı Yörük Hasan hikâyesinde de başka bir faili meçhul cinayetten bahsedilmektedir. Yörük Hasan, Asiye'yle olan düğünü için bir grup gençle düğün gecesi dağa geyik veya ceylan avlamak için gitmektedir. Ama sabaha doğru gençler Hasan'ın olmadığını fark etmektedirler. Düğün evine haber verilmekte ve Hasan haftalarca aranmasına rağmen bulunamamaktadır. Yörük Hasan hikâyesinde, Muhtar'ın şu ifadeleri öne çıkmaktadır: “...Öyle meçhule karışıp gitmiş dağ gibi yiğit.” Bu hikâyenin ardından ise Erol, Asiye'nin yavuklusu olabileceğini, bir husumetin meydana gelebileceğini, onu orada vurup bir uçuruma atabileceklerini ve bulunamayacağını söylemektedir. Buradan hareketle Erol'un, Nurettin ve Sultan'la aşk yaşayan Ali'nin arasındaki çatışmayı kast ettiği düşünülebilir. Bu açıdan, bu faili meçhul cinayet hikâyesiyle Ali akla getirilmektedir. Bu hikâyenin bir başka boyutu ise Ali'nin kemiklerini bulmak isteyen İshak'a alttan bir tehdittir. İshak, burada ve daha sonraki süreçlerde Muhtar öncülüğünde uyarılmakta ve tıpkı Yörük Hasan gibi faili meçhul bir şekilde öldürülmektedir.

Karanlık Gece (2022) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar ele alınırken esaret/baskı durumu görülmektedir. Filmde Ali üzerinden, Ali ve İshak üzerinden, Ali, İshak ve kahvehanedeki diğer kişiler üzerinden ve Ali ve Ferhat üzerinden esaret/baskı durumu gösterilmektedir. Ayrıca İshak üzerinden, Sultan üzerinden, Nurettin üzerinden, Yusuf ve yaşlı erkeğin tutuklanması üzerinden ve çocuğa yapılan baskı üzerinden esaret/baskı durumu anlatılmaktadır.

Filmde esaret/baskı durumuna en çok maruz kalanlardan biri Ali'dir. Ali, İshak'ın flashbacklerle parça parça hatırladığı linç girişiminde baskı altında görülmektedir. Kalabalık, karanlıkta gözetleme kulübesinde tek başına olan Ali üzerinde baskı yaratmaktadır. Ali, linç girişimi dışında da yer yer baskı altında gösterilmektedir. Ali, ormanda kapanlarını topladığı Yusuf ve yaşlı erkeği kelepçleyip şefi Osman'ın yanına getirmekte ve Osman, işini yasalara göre

yapmasına rağmen Ali'nin üzerinde baskı kurmaktadır. Osman, Ali'ye kafasına göre iş yapmamasını, köylülerle zıtlaşmamasını ve açık alanda tehlike altında olduklarını söylerken onun üzerinde baskı yaratmaktadır.

Ali'nin baskı altında hissettiği bir diğer sahne, kaldığı lojmanda karakulak üzerine çalıştığı sırada eve yapılan saldırıdır. Saldırı sırasında lojmanın penceresi kırılmakta ve bu da Ali üzerinde büyük bir baskı oluşturmaktadır. Başka bir sahnede ise Ali, lojmanda Sultan'la yakınlaştığı sırada dışarıdan bir testi ya da saksı kırılma sesi duyar. Bu ani ses, Ali'nin baskı altında hissetmesine neden olur. Ayrıca, bu sahnede Sultan ona eşcinsel olup olmadığını sorduğunda, Ali bu soru karşısında toplumsal bir baskı hissetmektedir. Ali, yaşadığı baskıdan kurtulmak amacıyla şefi Osman'a gözetleme kulübesinde kalmak istediğini söyleyerek bu baskıyı dışa vurmaktadır. O esnada dikiz aynasından, aracın arkasında Erol'un uyuduğunu görür, ancak Erol onu gizlice dinlemektedir. Bu sahnede kamera, Erol'un mimiklerini tekli ve omuz planlarıyla göstererek avını sinsice izleyen bir kurt izlenimi yaratır.

Filmde esaret/baskı durumu Ali ve İshak üzerinden gösterilirken bu iki karakterin maruz kaldığı bu durum birlikte ele alınmaktadır. Ali ve İshak'ın baskı altında olduğu sahne, bir su kenarında geçmektedir. Bu sahnede Ali gitar, İshak ise bağlama çalarak birlikte şarkı söylemektedirler. Sahnenin sonunda, ikisi birlikte şarkı söylerken kamera, çalılıkların arkasında gizlenen bir kişinin bakış açısına kayar. Bu sayede, Ali ve İshak'ın izlenmekte olduğu hissi yaratılır.

Filmde esaret/baskı durumu Ali, İshak ve kahvehanedeki kişiler üzerinden yansıtılırken bu karakterlerin maruz kaldığı bu durum Nurettin tarafından yaratılmaktadır. Nurettin, kavgaya eden İshak ve Şükrü'nün arasına girdikten sonra, Ali'nin Sultan'la ilişkisini bahane ederek kalabalığı Ali'nin kaldığı gözetleme kulübesine gitmeye ikna etmektedir. Bu şekilde, Nurettin, İshak ve kahvehanedekiler üzerinde baskı kurar. Hatta gitmeye meyilli olmayan gençlere bile saldırarak onlar üzerinde de bir baskı ortamı yaratır.

Filmde esaret/baskı durumu Ali ve Ferhat üzerinden yansıtılırken bu iki karakterin maruz kaldığı bu durum birlikte ele alınmaktadır. Ali, öldürüldüğü gecenin ertesi günü köylüler ve güvenlik güçleri tarafından aranırken Jandarma Komutanı'nın Ferhat'a söyledikleri bir baskı ortamı yaratmaktadır. Jandarma Komutanı, elindeki Ali'ye ait kitapları kastederek “*İyi okurmuş ha senin oğlan?*” şeklinde kinayeli bir şekilde konuşmaktadır. Ferhat, Jandarma Komutanı'nın bu sorusuna “*Sever okumayı. Meraklıdır.*” şeklinde yanıt verirken Jandarma Komutanı bu yanıtı duyduktan sonra “*Baya meraklıymış. Ne iş yapıyorsun sen?*” diye tekrar sorar. Bu soruya karşılık olarak ise Ferhat, “*Ben emekli öğretmenim. Edebiyat öğretmeni.*” diye cevap vermektedir. Bunun üzerine Jandarma Komutanı, “*Babasının oğlu desene.*” diyerek Ali'nin kitaplarından yola çıkarak Ali ve Ferhat'ın sakıncalı olduklarına karar verir ve ikisi üzerinde baskı kurmaya çalışır.

Filmde esaret/baskı durumuna en çok maruz kalan karakterlerden biri İshak'tır. İshak, Ali'yi linç eden kalabalığın içinde yer almakta ve yedi yıl sonra Ali'nin kemiklerini bulmak istemektedir. Bundan dolayı, diğerleri tarafından baskıya uğramaktadır. Ali'nin linç edilerek öldürüldüğü gecenin sabahı, köylüler ve güvenlik güçleri Ali'yi ararken İshak, gözetleme kulübesine gitmektedir. Bu sırada Muhtar, onu gördüğünde “*...Oğlum ben size birkaç gün ayaklar altında dolaşmayın demedim mi? ... Hadi yürü. Kaybol. Hadi İshak. Kaybol.*” diyerek İshak üzerinde doğrudan baskı kurmaktadır.

Yedi yıl önceki kararsız ve korkak halinden kurtulan İshak, Ali'nin kemiklerini bulma konusunda kararlıdır. Bu sırada, Ali'nin ablası ve babasını evinde misafir etmektedir. Onları misafir ettiği gece, rüyasında Sırma, kendisine uyurken tüfek doğrultarak “*Ne biliyorsan anlat.*” demekte ve tüfek ateşlenmektedir. Daha sonra sahnenin devamında, yatağında karanlık içinde vicdanı nedeniyle baskı altında hissetmektedir.

İshak, Ali'nin kemiklerini bulma konusunda ısrarcı olduğu için diğer suç ortakları tarafından tehdit edilerek baskı altına alınmaktadır. İshak, Ali'nin kemiklerini bulmak için ilk olarak suç arkadaşlarından Reşat'ın yanına gider, ancak istediği cevabı

alamaz. Bir süre sonra, diğerleri İshak'la konuşmak için bir av yemeği düzenlemeye karar verirler. İshak, Nurettin ve Şükrü tarafından zorla ikna edilerek bu av yemeğine getirilmektedir. Akşam olduğunda ise Muhtar'ın anlattığı Yörük Hasan hikâyesi üzerinden, alttan alta “*Anlayana bu kadar yeter.*” denilecek kadar tehdit edilmektedir. İshak, altta kalmak istemese de tek başına olduğu için bu tehditlere karşı pek başarılı olamamaktadır.

İshak'ın diğerleriyle arasındaki gerilim arttıkça, köpeği Palyaço Kurban Bayramı günü bıçaklanarak öldürülmektedir. Köpeğinin öldürülmesiyle açıkça bir mesaj verilerek İshak üzerinde baskı kurulmaktadır. Bu sahneden sonra, üzerinde daha çok baskı hisseden İshak, Muhtar'ın evine gitmektedir. Muhtar, “...*Git buralardan ... İshak aklını başına devşir. Kendine gel.*” diyerek İshak'ın üzerinde baskı yaratır. Tüm bu yaşananların ardından İshak'a pusu kurulmakta ve Ali'nin cesedinin atıldığı Kuyucak Obruğu'na yönlendirilmektedir. Obruğa giderken sürekli tedirgin olan İshak, kendini güvende hissetmediği için keçi sürüsünün çobanına başını çevirerek bakar ve şüphelense de obruğun içine girer.

Filmde İshak'ın üzerindeki baskı, Ali'nin kemiklerini aramadığı zamanlarda da belirginleşir. Ali'nin linç edildiği gecenin hemen öncesinde, köylüler Nurettin'in öncülüğünde Ali'yi linç etmeye gitmeden önce, kahvehanede görülmektedir. Kahvehanede bir masada İshak, Şükrü, Cengiz, Erol ve Reşat okey oynamaktadır. Bu sırada Şükrü, Ali'nin gözetleme kulesine taşındığını “*Lan İshak. Seninki gözetleme kulesine taşınmış ... Seninki diyorum lan? Su başlarında yarenlik ettiğin ... Gülsen bülbulün diyorum sana.*” diyerek İshak'a söyler. Şükrü'nün bu sözlerine, İshak hariç diğerleri gülmektedir. Böylece, İshak üzerinde eşcinsellik yoluyla toplumsal bir baskı oluşturulmaktadır.

Filmde esaret/baskı durumuna en çok maruz kalan bir diğer karakter Sultan'dır. Yedi yıl önce Ali ile ilk tanıştıklarında, Ali'nin kaldığı lojmana ıspanak böreği getiren Sultan, Ali kapıyı açtıktan sonra köylülerin görüp görmediğinden emin olmak için etrafına bakarken görülmektedir. Sahnenin devamında, Ali içeri gittiğinde, Sultan bir motosiklet sesi duyup etrafına bakar ve ardından Ali'nin kaldığı lojmana saklanır.

Sultan'ın baskı altına alındığı bir diğer sahne ise İshak'ın Nurettin ile konuşmak için evlerine geldiği sırada yaşanmaktadır. İshak ve Sultan konuşurken Nurettin gelir ve Sultan çekinir. İshak, Nurettin'i konuşmaya çağırdıktan sonra, Nurettin İshak'ın yanına giderken Sultan'a “*Gir sen içeri.*” diyerek onun üzerinde baskı kurar.

Filmde esaret/baskı durumu, Nurettin üzerinden de aktarılmaktadır. İshak, Ali'nin cesedinin hangi obruğa atıldığını Nurettin'e sormak için geldiğinde, Nurettin'in söylediklerinden baskı altında olduğu anlaşılmaktadır. Nurettin, Ali'nin öldürülmesinin karmaşık bir durum olduğunu ima ederek, “...*Bak mevzular karışık. Başka işler var bu işin içinde. Bizim boyumuzu aşan işler tamam mı?*” diyerek üzerindeki baskıyı ifade etmektedir.

Filmde Ali'nin, ormanda kapanlar yüzünden tartıştığı Yusuf ve yaşlı erkeği tutuklayarak onlara baskı uyguladığı görülmektedir. Ali, yaban hayatını koruma yasasını ihlal ettiği gerekçesiyle ikisini plastik kelepçeyle tutuklayıp pikaba bindirir ve şefi Osman'ın yanına götürür. Böylelikle, Yusuf ve yaşlı erkeğin tutuklanması, politik olarak Ali'nin ekolojik görüşlerine dayandırılmaktadır.

Filmde çocuğa uygulanan baskının örnekleri olarak İshak ve Elif (Hira Çabuk) öne çıkmaktadır. Her ikisine de aileleri tarafından baskı yapılmaktadır. İshak, su kenarında Ali'ye çocukluğundan bahsederken babası tarafından maruz kaldığı baskıyı şu şekilde ifade etmektedir: “...*Eve bir gelirdim hava kararmış etmiş. Sonra vay vay vay İshak Efendi sen misin bu saatte eve gelen...*” İshak'ın babası tarafından baskılandığı bu sahne dışında, aynı durum başka iki sahnede de vurgulanmaktadır. Annesinin, İshak'a babasının Sultan'la evlenmesine izin vermediğini söylediği sahnede ve yedi yıl önce Sultan'ın İshak'a babasından korktuğunu ifade ettiği sahnede, baskı ortamı açıkça hissedilmektedir. İshak, babası tarafından baskıya uğramış bir çocuktur. Filmde ailesi tarafından baskıya uğrayan bir diğer çocuk ise Elif'tir. Sultan, İshak evlerine Nurettin'le konuşmaya geldiğinde kızına sert bir şekilde “*Elif gir sen içeri.*” diyerek çocuğun üzerinde bir baskı yaratmaktadır. Böylece, filmde köylü çocukları, aileleri tarafından baskı altına alınarak sindirilmektedir.

Karanlık Gece (2022) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar kategorisi ele alınırken şiddet/çatışma durumu görülmektedir. Filmde Ali üzerinden, İshak üzerinden, çocuk ve kadına şiddet üzerinden ve hayvana şiddet üzerinden şiddet/çatışma durumu gösterilmektedir.

Filmde şiddet/çatışma durumuna maruz kalan karakterlerden biri Ali'dir. Ali'nin köylüler tarafından linç edilmesi, filmde şiddetin en yoğun yaşandığı anlardan biridir. Ali'nin linç edilmesi, filmin sonuna doğru İshak'ın hatırlamasıyla flashback tekniği kullanılarak gösterilmektedir. Bu sahnede, Ali gözetleme kulübesinin yakınında karanlıkta, ellerinde sopalarla gelen köylüler tarafından öldürülmektedir. Film boyunca yer yer İshak'ın hatırladığı anılar aracılığıyla Ali'ye yönelik linç girişimi yeniden canlandırılır. Filmde köylülerin hem gündüz hem de gece Ali'yi linç etmek için gözetleme kulübesine gittikleri sahneler yer almaktadır. Ayrıca, karanlıkta Ali'nin yüzüne bir ışığın vurduğu ve onun tedirgin bir şekilde İshak'a baktığı anlar da gösterilmektedir.

Filmde Erol ve Ali'nin çatışma içinde olduğu görülmektedir. Bu çatışmanın açıkça dile getirilmesi ise Osman'ın, Ali'ye görev yerini bir uçurum kenarında anlatırken yaşanır. Ali, Erol'un dağa dair bakış açısının sığılığını göstermek için dağın yankısından bahsederek ıslık çalmaktadır. Bundan rahatsız olan Erol, oturduğu yerden kalkıp giderken Ali'ye *Yankısını s*****!*" diye küfrederek. Erol ve Ali arasındaki çatışma, başka bir sahnede de görülür. Bu sahnede Erol, Osman'a, Ali'nin gözetleme kulübesinde terörist olduğu için kalmak istediğini söyleyerek Osman'ı bu konuda ikna etmeye çalışmaktadır.

Ali, bir orman mühendisi olarak yaban hayatını koruma yasasını uygulamaya çalışmaktadır. Ama köylüler bu yasalara uymamaktadır. Bu köylülerden ikisi ise Yusuf ve yanındaki yaşlı erkektir. İkisi, Ali kapanları toplarken yanına gelir ve aralarında kapanlar üzerinden bir tartışma çıkar. Ali, köylülerin saldırgan davranışlarından dolayı tabancasını onlara doğrultur ve ikisini plastik kelepçeyle tutuklayarak şefi Osman'ın yanına götürür. Bu sahnede, yaşlı erkeğin Ali'ye "*Bak delikanlı sen buralarda zayi olur gidersin ha! Ben sana diyeyim.*" demesi dikkat çeker.

Ali'nin bu iki köylüyle olan çatışması, Osman'ın yanında da devam ettiği ve Yusuf'un Ali'yi “*Sen şefine dua et oğlum. Yoksa senin buradan dirin çıkmazdı var ya!*” diyerek tehdit ettiği görülmektedir.

Ali'nin, şefi Osman'la da çatışma içinde olduğu görülmektedir. Osman, Ali'ye kafasına göre hareket etmemesi ve köylülere olan davranışını değiştirmesi gerektiğini söylemektedir. Ali ise buna karşı çıkarak yasaların uygulanması gerektiğini savunmaktadır. Daha sonra Ali, sinirli bir şekilde şefinin yanından ayrılır. Ayrıca, Ali kaldığı lojmanda gece karakulak üzerine çalışırken pencerenin camı bir taşla kırılır. Bu saldırıyla Ali doğrudan hedef alınmaktadır.

Filmde şiddet/çatışma durumuna maruz kalan bir diğer karakter İshak'tır. İshak, yedi yıl sonra Ali'nin kemiklerini bulmak istediği için, Ali'yi linç ederek öldüren köylülerle, özellikle en yakın arkadaşlarıyla çatışma içine girmektedir. Bu çatışma ortamı ise zamanla şiddet sarmalına dönüşmektedir. İshak'ın çatışmaya girdiği ilk kişi ise yakın arkadaşı Reşat'tır. İshak, Reşat'ın eşiyle çalıştığı tarlaya giderek Ali'nin hangi obruğa atıldığını sormaktadır. Ancak Reşat bu bilgiyi onunla paylaşmaz ve tarlada kavga ederler. Bu davranışıyla İshak, suç arkadaşlarının dikkatini çekmeye başlar ve Muhtar öncülüğünde bir av yemeğine davet edilir. Yemekte Muhtar, Yörük Hasan hikâyesini anlatarak İshak'ı tehdit eder. Ancak İshak sessiz kalmaz ve karşılık verir; bu da geceyi çatışmayla sonlandırır.

İshak, daha sonra arkadaşı Şükrü ile sanayi gibi bir yerde kavga etmektedir. Bu kavgadan sonra, akşam karanlığında Nurettin ile konuşmak için evine kadar gitmektedir. İshak ve Nurettin, Ali'nin kemiklerinin hangi obrukta olduğu konusunda tartışırken bir anda kavga etmeye başlarlar. Kavgada, Nurettin eve gitmek üzere ayrıldığında Sultan, İshak'ın yanına gelerek ona köyden gitmesini söyler. Sultan daha sonra eve dönmekte ve Nurettin'i tutmaya çalışırken sadece sesler duyulmaktadır. Nurettin, Sultan'a önünden çekilmesini ve küçük kızı da dâhil olmak üzere herkesi öldüreceğini söylemektedir.

İshak ve köylüler arasında çatışmanın zirveye ulaştığı sırada, İshak'ın köpeği Palyaço, köylüler tarafından Kurban Bayramı günü bıçaklanarak öldürülür. Köpeğinin öldürüldüğünü gören İshak, bu olaydan sorumlu tuttuğu Muhtar'a hesap sormak için evine gider. Muhtar, İshak'a köyden uzaklaşıp kafa dinlemesini ve kendini iyi hissettiğinde geri dönmesini söylese de İshak hiçbir yere gitmeyeceğini belirtir. Daha sonra ikisi birbirini tehdit eder ve İshak oradan ayrılır. Bir süre sonra, filmin sonunda kendisine kurulan bir pusu sonucu Kuyucak Obruğu'nun içine inerken obruğun başındaki ağaca bağladığı perlon ip, yukarıdaki altı kişi tarafından kesilerek öldürülmektedir.

İshak, bunların dışında da şiddet/çatışma ortamının içinde görülmektedir. Bu sahnelerden ilki, Sırma ve Ferhat'ı evinde misafir ettiği gece yaşanır. İshak'ın rüyasında, Sırma'nın onun odasına girip tüfek doğrultarak "*Ne biliyorsan anlat.*" dediği görülmektedir. Rüyanın sonunda ise Sırma'nın tüfekle bir el ateş ettiği duyulmaktadır. Böylece, ateşlenen tüfekle sahnedeki şiddetin seviyesi zirveye ulaşır. İshak'ın şiddet/çatışma içinde olduğu bir diğer sahne ise Ali'nin linç edildiği gecenin gündüzünde geçer. İshak, kahvehanede arkadaşlarıyla okey oynarken, Şükrü Ali ve onunla ilgili eşcinsellik üzerine bir şaka yapar. Bunun üzerine İshak, Şükrü'ye saldırır ve aralarında kavga çıkar.

Filmde şiddet/çatışma durumu, çocuk ve kadına yönelik şiddet üzerinden de ifade edilmektedir. İshak, su kenarında Ali'ye çocukluğundan bahsederken babasının kendisini, ablasını ve annesini sık sık dövdüğünü anlatmaktadır. Böylece, filmde İshak'ın babası üzerinden erkek otoritesinin şiddet içeren tarafı vurgulanmaktadır.

Filmde hayvana yönelik şiddet üzerinden şiddet/çatışma durumu birçok sahnede gösterilmektedir. Hayvana şiddet konusunda, yaban hayatındaki hayvanların öldürülmesi ve Kurban Bayramı'nda hayvanların kesilmesi ön plana çıkmaktadır. Yaban hayvanlarının öldürülmesi meselesi, filmin birçok yerinde ele alınmaktadır. Bu bağlamda, Ali'nin varlığı bu açıdan büyük önem taşımaktadır. Ali, bir orman mühendisi olarak yaban hayatını korumak, devletin yasalarını uygulamak ve nesli tükendiği söylenen karakulağı bulmak için oradadır. Ancak Ali yaban hayatını

korumaya çalışsa da köylülerin bin yıllık gelenekleri buna engel teşkil etmektedir. Bu nedenle, ayıları yakalamak isteyen köylülerin kapanlarını toplarken onlarla sorun yaşamaktadır. Hatta şefi Osman, göreve ilk başladığında ona, “...*Kırk yılda bir kaçak avcılar gelir, tutarız tutanağı, keseriz cezayı göndeririz...*” dese de bu konuda ona destek olmamakta ve köylülerin bin yıllık geleneklerini bahane etmektedir.

Filmde yaban hayatı denince, avcılığın köylüler arasında oldukça popüler olduğu görülmektedir. Karakterler zaman zaman “*Ava gidelim*” şeklinde tekliflerde bulunmaktadır. Örneğin, Nurettin, İshak’la yıllar sonra bir düğünde karşılaştığında ona, “*İshak. Diyoruz ki yarın öbür gün bir ava gidelim hah? Özlemişsindir. Tam yaban keçisi zamanı. Gel sende.*” diye teklif eder. Ancak İshak bu teklifi reddeder. Filmin ilerleyen sahnelerinde ise Nurettin ve Şükrü, İshak’ın evine gittiklerinde, Şükrü’nün “*Hadi ava la. Hadi lan ava.*” dediği duyulmaktadır. İshak, başlangıçta bu teklifi kabul etmese de sonunda zorla ava katılmayı kabul etmektedir.

Muhtar, Cengiz, Erol ve Reşat’ın akşam vakti bir pikapla açık bir arazide bulunan İshak, Nurettin ve Şükrü’nün yanına geldikleri görülmektedir. Erol’un araçtan elinde bütün bir keçiyle indiği görülür. Muhtar, üçüne doğru yönelip “*Ne oldu lan sizin yaban keçisi işi?*” diye sorarken Nurettin, İshak’ı kastederek “*He Muhtar! Sorma ya. Aa şu arkadaş var ya! Ha onun yüzünden hiçbir şey tutamadık.*” demektedir. Araya Erol girerek “*Dedim bunlar şimdi domuzdan başka bir şey avlayamamıştır.*” der. Daha sonra, Erol’un elinde tuttuğu keçiye ateşte bütün halde pişirip yedikleri sahneye geçilir.

Filmde köylülerin yaban hayatına dair şiddet dolu bakış açısı, Muhtar’ın anlattığı Yörük Hasan hikâyesinde de gözler önüne serilmektedir. Yörük Hasan, savaş şartları nedeniyle genç erkeklerle birlikte dağ keçisi veya ceylan avlamaya gitmektedir. Yaban hayatına dair şiddet dolu bakış açısı, İshak’ın evinin duvarındaki bir fotoğrafta da görülmektedir. Fotoğrafta, İshak’ın çocukluğu, bir kayanın üzerinde ölü bir domuz ve onu öldüren babası sol omzunda tüfekte yer almaktadır. İlk başta diğer fotoğraflarla genel planda görülse de daha sonra yakın planda İshak’ın gözünden gösterilmektedir. Bu fotoğraftan anlaşıldığı üzere, filmdeki yaban hayatına dair şiddet dolu bakış açısı çocukluktan itibaren öğrenilmektedir.

Filmde hayvana şiddet, yaban hayatına şiddet şeklinde gösterildiği gibi, Kurban Bayramı üzerinden de yansıtılmaktadır. Kurban Bayramı'nda kesilen hayvanlar görülürken görüntüde küçük çocukların da bulunduğu görülmektedir. Bu durum, çocukların hayvana şiddetle iç içe büyüyerek şiddete alıştırıldığını ima etmektedir. Filmde avcılıkla uğraşan köylüler düşünüldüğünde, bu sahnelerin anlamı daha da belirginleşmektedir.

Kurban Bayramı'nda hayvanların kesilmesi ve çocukların buna şahit olması, filmde iki farklı sahnede gösterilmektedir. İlk sahnede, İshak Palyaço'nun öldürülmesinin ardından Muhtar'ın evine giderken yolda Kurban Bayramı için kesilen ve ağaçta asılı bir şekilde duran küçükbaş hayvanın satırla parçalandığı görülmekte ve duyulmaktadır. Bir kişi, küçükbaş hayvanı satırla parçalarken bir erkek çocuk duvarın üzerinde oturarak bu durumu izlemektedir. İkinci sahnede ise İshak, Muhtar'ın evine gittiğinde, Muhtar tarafından Kurban Bayramı için kesilen ve bahçesindeki bir ağaçta asılı duran küçükbaş hayvanın yakınında iki kız çocuğu ve bir erkek çocuk görülmektedir.

Filmde bunların dışında, İshak'ın köpeğinin köylüler tarafından bıçaklanarak öldürülmesiyle de hayvana şiddet görülmektedir. Palyaço'nun öldürülmesi doğrudan gösterilmemektedir. İshak, Ali'nin linç edildiği gece üzerinde bulunan yağmurluğu bir obruğun içinde bulduktan sonra rüyadan uyandığında, Palyaço'nun acı çekme sesi duyulmaktadır. İshak, yataktan kalkıp seslendiğinde köpeği gelmez. Dışarı çıktığında evin çevresine bakarken Palyaço'yu görür ve yanına koşarak gider. Yanına gittiğinde ise Palyaço'nun kanlar içinde yatan bedeni görünür.

Karanlık Gece (2022) filminde yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar kategorisi ele alınırken kimlik üzerinden hesaplaşma görülmektedir. Kimlik üzerinden hesaplaşma çoğunlukla Ali üzerinden gerçekleşmektedir. Ali dışında kadın kimliği, dinin çarpıtılması, şehirden taşraya gelenlerin taşrada kalmaması, Afrika müziği ve 95 numaralı plaka kodu üzerinden hesaplaşmaya gidilmektedir.

Filmde Ali, kimlik üzerinden hesaplaşma konusunda önemli bir karakterdir. Kendi kültüründen çok farklı bir yere gelen Ali, orman mühendisi olarak çalışmaya başladığı köyde, farklı bir kültürel kimlik olarak dikkat çekmektedir. Ali'nin kültürel kimliği, çevre dostu olması, gitar çalması, okuduğu kitaplar, ilgilendiği müzikler ve kahve yaparken french press kullanması gibi özellikleriyle köylülerden farklı bir profil çizmektedir.

Filmde Ali'nin doğrudan kimlik üzerinden bir hesaplaşma içine girdiği sahneler oldukça sınırlıdır. İshak, Ali'ye çocukken babasının kendisini, annesini ve ablasını dövdüğünü anlattığında, Ali o sırada bu kültürel yapı ile hesaplaşma yaşamaktadır. Başka bir sahnede, Ali gece vakti kaldığı lojmanda karakulağın üzerinde çalışırken penceresinin camı bir taşla kırılır ve kırık camlara bakarak içsel bir hesaplaşmaya girer. Bir diğer sahnede, Sultan'ın lojmanda Ali'ye köylülerin onun hakkında eşcinsel olduğunu söyledikleri ve gerçekten eşcinsel olup olmadığını sorduğu görülür. Sultan'ın söyledikleri ve sorduğu soru, Ali'nin kimliği üzerinden yaşadığı içsel hesaplaşmayı derinleştirir. Daha sonra Ali, hava kararmak üzereyken köye doğru baktığında ya da gözetleme kulübesinin içinde ve dışında görüldüğünde, kimliğiyle yüzleşen bir ruh hali içindedir. İshak'ın anlattıkları sırasında Ali'nin iç hesaplaşması gündüz yaşanırken sonraki iç hesaplaşmalar hep karanlıkta gerçekleşir. Özcan Alper, Ali'nin iç hesaplaşmasına paralel olarak onu karanlık ortamlarda göstermektedir.

Filmde Ali'nin köylülerle olan kültürel farklılığı üzerinden de bir hesaplaşma ortamı yaratılmaktadır. Ali, Erol'la dağlar konusunda farklı bir bakış açısına sahipken kaplanlarını topladığı Yusuf ve yaşlı erkekle yaban hayatındaki hayvanlar konusunda farklı görüşlere sahiptir. Osman'la ise yaban hayatına dair yasalarının uygulanıp uygulanmaması konusunda farklı bir anlayış sergilemektedir.

Filmde Ali'nin kimliği Erol tarafından sorgulanmaktadır. Erol, Osman'a Ali'nin terörist olduğunu ve neden mesai saatleri dışında dağlarda gezdiğini söyleyerek Ali'nin kimliğini tartışmaya açmaktadır. Böylece, Erol ve Osman, önlerinde tek başına yürüyen Ali'nin kimliği üzerine tartışarak bir hesaplaşma sürecine

girerler. Başka bir sahnede ise Nurettin, kahvehanede kavga eden İshak ve Şükrü'ye “...Oğlum siz burada birbirinizle dalaşırken o şehirli zibidi çoktan Sultan’la işi bitirmiş...” dedikten sonra İshak’a dönerek “...Ya! Öyle mal gibi bakarsın işte. Madara etmiş lan hepimizi...” demektedir. Burada Nurettin, Ali’nin şehirli, yani yabancı kimliğini kullanarak Sultan’la olan ilişkisini bahane edip kalabalığı Ali’ye linç için kışkırtmaktadır.

Filmde Ali üzerinden kimlik hesaplaşmasına gidilirken onun İshak ile olan arkadaşlığı ve kültürel ilişkisi önemlidir. Ali kültürel kimlik olarak şehirli, İshak ise köylüdür. Ancak bu durum, ikisi arasındaki ilişkiyi olumsuz bir şekilde etkilememektedir. Müzik üzerinden bu iki kültür arasındaki farklılığın ortadan kalkabildiği görülmektedir. Ali, İshak’tan bağlamasını çalmasını isteyerek ona eşlik edeceğini söyler. İshak, “Ya sen nereden bileceksin benim çaldığımı.” diyerek kültürel farklılıklarını ifade etse de Ali, “Sen çal bilirim ben. Yakalarım seni bir yerde.” diye karşılık verir. Daha sonra İshak bağlamasını çalmaya başlar ve Ali ona gitarıyla eşlik eder. Böylelikle, birlikte *Dermanın Olayım* türküsünü hem çalıp hem söylemektedirler.

Ali ve İshak üzerinden kimlik hesaplaşmasına gidilirken kültürel kimliğin yanı sıra cinsel kimliğe de dikkat çekilmektedir. İshak, kahvehanede arkadaşlarıyla okey oynarken Şükrü, Ali’yle olan ilişkilerini eşcinsel olduklarını ima ederek yüzüne söyler ve masadakiler buna güler. Böylelikle, Ali ve İshak’ın arasındaki arkadaşlık ilişkisi çarpıtılarak dalga konusu haline getirilmektedir.

Filmde Ali üzerinden kimlik hesaplaşmasına gidilirken ona ve babasına dair yaklaşımlar da önemlidir. Ali’nin linç edildiğinin ertesi günü, Jandarma Komutanı elinde Ali’nin kitaplarıyla görülmektedir. Jandarma Komutanı, elindeki kitaplar ve Ferhat’ın mesleğinden hareketle, onların tehlikeli kitaplar okuduğunu ima ederek “Babasının oğlu desene.” demektedir. Böylece, Jandarma Komutanı, Ali ve babasını kitaplar üzerinden sakıncalı olarak değerlendirir.

Filmde kadın kimliği üzerinden de hesaplaşmaya gidilmektedir. Filmdeki köylü erkeklerin ataerkil bir söyleme sahip oldukları görülmektedir. Nurettin ve Şükrü, İshak'ı ava götürmek için geldiğinde, Şükrü ona “*Karı gibi oturdun kaldın la evde...*” demektedir. Şükrü, bu bakış açısıyla akşamki av yemeğinde Nurettin’le birlikte gittikleri genelev macerasını anlatırken Nurettin’le dalga geçmektedir. Nurettin’in prezervatif taktığı için erekte olamadığını ve kadına yalvardığını söylemektedir. Bunun üzerine Şükrü ile birlikte masadakilerden bazıları Nurettin’le dalga geçmektedir. Nurettin, buna canı sıkılarak Şükrü’ye saldırır ve birlerine küfür ederek kavga etmeye başlarlar. Nurettin, “*Benim s***** derdi seni mi gerdi a***** k*****.*” şeklinde birçok küfür ederken Şükrü de “*Karıyı halledemedin. Bizi mi s***** lan?..*” diyerek karşılık vermektedir. Ardından masadakilerin müdahalesiyle kavga sonlanır. Kavga bittikten sonra, Erol “*Ee? Sonra gitti mi karı?*” diyerek gülmektedir. Böylece film, Şükrü, Nurettin ve Erol üzerinden köylülerin kadına dair bakış açısının ve söylemlerinin nasıl ataerkil bir zihniyetle şekillendiğini aktarmaktadır.

Filmde bunların dışında, ataerkil sistemde kadının kimliğine dikkat çeken başka sahneler de bulunmaktadır. Bu sahnelerden birinde, Ali’nin kaldığı lojmana ıspanak böreği getiren Sultan, Ali kapıyı açtıktan sonra köylülerin görüp görmediğinden emin olmak için etrafına bakmakta ve Ali içeriye gittikten sonra motosiklet sesi duyunca lojmana saklanmaktadır. Bir diğer sahnede ise İshak’ın kendisiyle konuşmak için evine geldiğini gören Nurettin, onunla konuşmak için giderken Sultan’a eve girmesini söylemektedir. Bu sahnelerden hareketle, ataerkil sistemde kadının baskı altında olduğu görülmektedir.

Filmde dinin çarpıtılması üzerinden de bir hesaplaşma görülmektedir. İshak köpeği Palyaço öldürüldüğü için Muhtar’ın evine geldiğinde, Muhtar “*Senin dayın da cinlendiydi biliyorsun değil mi lan? Hatta bir cinle evlendiydi ya.*” diyerek İshak’ı dini çarpıtarak manipüle etmeye çalışmaktadır. Böylece, filmde Muhtar üzerinden dinin, insanların amaçları doğrultusunda nasıl çarpıtıldığı gösterilmektedir.

Filmde şehirden taşraya gelenlerin taşrada kalmaması üzerinden de bir hesaplaşma yaşanmaktadır. Sultan, Ali'nin ablasının Almanya'da akademisyen olduğunu öğrendikten sonra, Ali'ye burada uzun süre kalmayacağını ve tıpkı diğer insanlar gibi köyden ayrılacağını söylemektedir.

Filmde Afrika müziği üzerinden de hesaplaşmaya gidilmektedir. Ali, köye geldikten sonra Osman'ı bulmak için meyhaneye geldiğinde lavaboya gitmektedir. Bu sırada, Ali'nin cep telefonunda zil sesi olarak *Namibia Inkadna Vetu* adlı devrimci Afrika müziği çalmaktadır. Bu müzik çaldıktan sonra, İshak ve Osman dışında meyhanedeki herkes müzikle dalga geçmektedir. Ali lavabodan gelip müziği durduktan sonra, Osman'la birlikte meyhaneden ayrıldığında da “*yamyam müziği*” diyerek aşağılayıp dalga geçmeye devam etmektedirler. Sahnenin sonunda ise İshak'tan bu müziği çalmasını isterler, ancak İshak çalmayı reddedip diğerleriyle birlikte müzikle dalga geçerek meyhaneden ayrılır.

Filmde 95 numaralı plaka kodu üzerinden de politik bir kimlik hesaplaşması inşa edilmektedir. *Karanlık Gece* (2022) filminde 95 numaralı plaka kodu, film boyunca altı araçta görülmektedir. Bu araçlardan biri de İshak'a ait olan motosiklettir. Türkiye'de 81 il ve dolayısıyla 81 plaka kodu bulunmasına rağmen, 95 numaralı plaka kodu mevcut değildir. Bu durum, politik olarak mekânı, yani yeri -uzamı- ortadan kaldırarak durumu evrensel bir düzeye taşır. Böylece, filmde anlatılan mesele bir mekânla sınırlı bırakılmaksızın evrensele yayılır ve mikro düzeydeki köy hikâyesinden makro düzeydeki Türkiye'nin hikâyesine dönüşebilir.

Filmde 95 numaralı plaka kodu en çok İshak'ın motosikletinde görülmektedir. Film boyunca İshak, “95 D 4288” plakalı motosikletiyle obruk obruk Ali'nin kemiklerini aramaktadır. Burada filmdeki diğer 95 numaralı plakalı araçlardan da bahsedilmelidir. “95 LK 6189” plakalı Amarok araç ve “95 LZ 9271” plakalı kamyonet, İshak'ın da içinde bulunduğu köylülerin Ali'yi linç etmeye giderken görüldükleri araçlardır. Bir diğer 95 numaralı plaka, Milli Parklar Av Korumaya ait olan bir pikabın “95 PAL 810” numaralı plakasıdır. Ayrıca, Nurettin ve Şükrü'nün İshak'ı almaya geldikleri Amarok aracın plakası “95 BT 1132”dir. Son olarak, Milli

Parklar Av Korumaya ait bir diğerk pikabın “95 GL 1154” plakası, Muhtar, Erol, Cengiz ve Reşat’ın İshak, Nurettin ve Şükrü’nün yanına geldiğı sahnede ve Ali Yusuf ile yaşlı erkeğı tutuklayıp istasyona götürdüğü sahnede görölmektedir.

Bu noktada kimlik temasının sonuncu kategorisi olan bir canlı üzerinden özgürlüğün temsili incelenmelidir. *Karanlık Gece* (2022) filminde özgürlüğün temsili karakulak üzerinden ifade edilmektedir. Filmde karakulak pek çok yerde görölmektedir. Ali, ormanda yürürken karakulağı aıt bir ayak izi bularak onu ölçmekte ve fotoğrafını çekmektedir. Bir sonraki sahnede ise Ali’nin, içinde karakulağı aıt bilgilerin bulunduğı defterle ilgilendiğı görölmektedir. Defterin sol yaprağında karakulağın fotoğrafı bulunurken sağ yaprağında karakulağın patisinin ölçümlerine aıt bilimsel veriler yer almaktadır.

Başka bir sahnede, su kenarında İshak ve Ali’nin karakulak hakkında konuştuğı görölmektedir. İshak, “*Bir de bana ne dediler ya ne arıyormuşsun Toros parsı mı karakulak mı bir şey mi ne?*” derken Ali, “*Karakulak ... Nesli tükendi diyorlar ama ben hala olduğuna inanıyorum.*” demektedir. Bir diğerk sahnede ise Ali’nin lojmanının penceresinin camı kırılmadan hemen önce, Ali’nin karakulağı aıt bilgilerin olduğu defterle ilgilendiğı görölmektedir. Ali defteri çevirdikten sonra, sağ ve sol yapraklarda karakulağı aıt bilgiler bulunmaktadır. Sol yaprakta, karakulağın fotoğrafının altında bu hayvana aıt bilgilerin bulunduğı bir kâğıt yer almakta ve Ali bu bilgilerle ilgilenmektedir. Sağ yaprakta ise karakulağın ön patisinin Ali’nin eline göre ölçüleri, sayı ve yazılarla birlikte görönmektedir.

Ali defterin yaprağını tekrar çevirdiğinde, karakulağı aıt fotoğraf ve bilgiler görönmektedir. Defterin sol yaprağında, sayfa büyüklüğünde bir karakulağın fotoğrafı yer almaktadır. Sağ yaprağında ise karakulağı aıt bilimsel bilgiler bulunmaktadır. Ali defterin yaprağını bir kez daha çevirdiğinde, sol yaprakta en üstte “*Gidengelmaz Bölgesi Bulgular*” yazısı görünür. Bunun altında ise yaprak boyunca bir harita yer almaktadır. Sağ yaprakta ise karakulağı aıt bir çizim, bir fotoğraf ve ölçülerin yazılı olduğu görölmektedir.

Bir başka sahnede, Ali'nin kaldığı lojmanda Sultan varken lojmanın duvarında karakulağa ait çeşitli fotoğraflar görülmektedir. Bir diğer sahnede ise Osman, Erol'a "...Okuldayken konusumuymuş neymiş. İşte o hayvana takmış kafayı. Onu arayıp duruyor." diyerek karakulaktan bahsetmektedir. Karakulak en son, İshak Kuyucak Obruğu'nda ölürken görülmektedir. Böylelikle, Ali karakulağın neslinin tükenmediği konusunda haklı çıkmaktadır. Ayrıca, bu sahne metaforik olarak düşünüldüğünde, karakulakla hem Ali hem de İshak bağlantılıdır. Bulunduğu toplumda azınlık olan Ali ve çoğunluğu reddederek yalnızlaşan İshak, filmin sonunda her ne kadar ölseler de karakulak gibi nesli tükenmeden var olmaya devam edebilirler.

Bu noktada karakulağın filmdeki temsiliyetine bakılmalıdır. Karakulak, basit anlamıyla değerlendirildiğinde nesli tükenmek üzere olan bir hayvandır ve avlanması yasaktır. Ali'nin av korumada görevli olduğu düşünülürse karakulağı avcılardan korumaktadır. Filmde Ali'nin hayvanları canla başla koruduğu görülürken diğer meslektaşları onun gibi davranmamakta ve yöre halkının isteğine göre hareket etmektedir. Yöre halkı, film boyunca vahşi ve avcı olarak betimlenmektedir. Böyle bir ortamda karakulağın neslinin tükenmesi olasılığı vardır. Bu yüzden, karakulak kendini güvende hissetmek için son sahnede görüldüğü gibi insanlardan uzak, obruk benzeri yerlerde yaşamaktadır.

Karakulağın filmdeki temsiliyeti derinlemesine incelendiğinde, Ali ile aralarındaki benzerlik dikkat çekicidir. Karakulak ve Ali, fiziksel olarak birbirine benzemektedir. Her ikisi de estetik bir fiziksel yapıya sahiptir. Bir başka benzerlik ise Ali gibilerin neslinin karakulak gibi tükenmek üzere olmasıdır. Ali; işini düzgün yapan, okuyan, çalışan, beyefendi ve estetik uğraşlara sahip biridir. Ancak köylüler, filmin başından sonuna kadar vahşi ve barbar olarak betimlenmiştir. Vahşi ve barbar bir toplum içinde Ali'nin varlığı yok edilmektedir. Ayrıca, Ali tıpkı karakulak gibi, insanlar tarafından avlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Ali'nin linç edilmesi, vahşi hayvanlar tarafından düzenlenmiş bir av şöleni gibi tasvir edilmektedir.

Karakulak ve Ali arasındaki bir diğer benzerlik, ikisinin de yalnız görülmesidir. Yalnızlık, bireyselliği doğurur, bireysellik ise özgürlüğü ortaya çıkarır. Karakulak,

obruk gibi uzak yerlerde görülürken Ali insanların olmadığı yerlerde, yani doğanın içinde görülmektedir. Karakulağın temsiliyetinde öne çıkan bir diğer nokta, Ali'nin karakulak olma olasılığıdır. Karakulak, Ali'nin hayatında bir gaye haline gelir ve hayatının her anında yer edinir. Artık Ali ve karakulak özdeşleşmiş gibidir ve Ali, karakulağı ararken bir bakıma ona dönüşür. Filmin sonunda, Ali'nin cesedinin atıldığı Kuyucak Obruğu'na köylüler tarafından İshak düşürülürken çevrede Ali'ye ait bir iskelet ya da kemik görülmemektedir. Normal şartlarda yedi yıllık bir cesedin kemikleri yok olmamaktadır. Bu durum düşünüldüğünde, filmin sonunda görülen karakulak ile Ali'nin özdeşleşmiş olması olasılığı güçlüdür. Ali, karakulağın bedeninde izleyicilerin karşısına çıkmış olabilir. Bu düşünce daha da derinleştirildiğinde, Ali'nin film boyunca aradığı karakulağın, kendisinden önce öldürülmüş başka biri olabileceği ihtimali de ortaya çıkmaktadır. Filmin sonunda İshak ölürken yağın bir döngüyü temsil düşünülürse bu durum kabul edilebilir bir hal alır. Çünkü Ali ilk değildir ve İshak da son olmayabilir.

Filmde karakulağın basit anlamı ve Ali ile arasındaki benzerliklerin yanı sıra başka bir temsiliyeti de bulunabilir. Bu temsiliyette, İshak'ın hazırladığı ve Ali'nin kemiklerinin olabileceği obrukların haritası büyük bir öneme sahiptir. Filmde bu haritada yer alan Kuyucak Obruğu ve Gidengelmiz, karakulak ile önemli ipuçları sunmaktadır. Ali'nin defterinde Kuyucak Obruğu'nun yakınları, karakulağın son görüldüğü yer olarak işaretlenmiştir. Aynı defterde Gidengelmiz bölgesine ait karakulak bulgularının haritası da bulunmaktadır.

İshak'ın hazırladığı ve Ali'nin kemiklerinin olabileceği obrukların haritasından bahsedilecek olursa obrukların adları ve Gidengelmiz adlı bir bölge öne çıkmaktadır. Obrukların ikisinin adı, Antalya'nın Manavgat ilçesinin Beşkonak mahallesi ile Akseki ilçesinin Kuyucak mahallesinden alınmıştır. Bu iki ilçe, yörüklerin yaşadığı bir yerleşim alanı olarak bilinmektedir. Filmde Kuyucak, harita dışında da ifade edilmekte ve görülmektedir.

Ayrıca, İshak'ın hazırladığı ve Ali'nin kemiklerinin olabileceği obrukların haritasında Gidengelmiz bölgesi de yer almaktadır. Gidengelmiz, Antalya'nın Akseki

ilçesinde bulunan dağlardır ve Akseki, yörüklerin yaşadığı yerlerden biridir. Filmde Gidengelmmez, harita dışında da ifade edilmekte ve görülmektedir. Obrukların üçünün adı ise Artvin'deki yerleşim alanlarından alınmıştır. Bunlardan biri, Artvin'in bir ilçesi olan ve daha önce Hopa'ya bağlı olan Makriyal'dır. Diğer ikisi Artvin'in Ardanoç ilçesinin köyleri olan Aşağı Irmaklar ve Yukarı Irmaklar'dır. Makriyal, daha çok Hemşinilerin yaşadığı, ancak Lazların da bulunduğu bir yerdir. Aşağı Irmaklar ve Yukarı Irmaklar ise Gürcülerin yaşadığı köylerdir.

Obruklardan bir diğeri ise Kars'ın Susuz ilçesinden gelmektedir. Susuz, bugün Türklerin çoğunlukta yaşadığı bir yerdir. Ancak 1877-1878 yıllarındaki Osmanlı Devleti ile Çarlık Rusya arasındaki savaşa kadar gidildiğinde, 1877'den 1920'ye kadar burası Osmanlı Devleti'ne ait değildir. 1917'de Çarlık Rusya yıkıldıktan sonra Ruslar buradan çekilmiş, Ermenilerin eline geçmiş ve 1920'lere kadar burada çatışmalar devam etmiştir. 1920'lerin başında Rusya ve Türkiye arasında antlaşmalarla sınırlar belirlenmiş ve halklar kolayca yer değiştirebilmiştir. Bu duruma bağlı olarak, Rusya sınırları içinde kalan Ahılkelek'teki Türkler Susuz'a gelmiş, Susuz'da yaşayan Beyaz Rus olan ve Çarlık Rusya'ya muhalif olan Malakanlar ise Rusya'ya gitmiştir (Yamen, 2012). Görüldüğü üzere, Susuz tarihsel olarak etnik kimliklerin çatışma içinde olduğu ve orada yaşayan insanların siyasi olaylar nedeniyle burayı memleket edindiği ya da terk ettiği bir yer olarak görülmektedir.

Obrukların adları, Ali'nin defterindeki karakulağa ait bulgular ve karakulağın filmin sonunda Kuyucak Obruğu'nda görülmesi göz önünde bulundurulduğunda, karakulak Türkiye'deki Hemşin, Laz, Gürcü ve Yörük halklarını simgeliyor olabilir. Bu halklar, tıpkı obruğun içinde izleyicinin karşısına çıkan bir karakulak gibi, ülkenin karanlık köşelerinde bir başına kalabilmektedir. Kimi dilleriyle, kimi kültürleriyle tıpkı karakulak gibi nesli tükenmeye yüz tutmuş olsa da filmde karakulağın neslinin tükenmemesi gibi, bu halkların da varlıklarını sürdürmeye devam edeceği düşünülebilir.

Bu noktada *Karanlık Gece* (2022) filmi politik olarak analiz edilirken kimlik temasından sonra bellek teması ele alınmalıdır. Bellek temasının altında ise hatırlatma

kategorisine yer verilmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme ve arayış içinde olma irdelenmektedir.

Karanlık Gece (2022) filminde hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme pek çok şekilde gerçekleşmektedir. Tarihi hatırlatarak yeniden inşa etme, çoğunlukla Ali'nin linç edilmesi üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bunun dışında *İçimizdeki Şeytan* romanı üzerinden, Nuh Köklü üzerinden ve Afrika halklarının devrimci müziği üzerinden de tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir.

Filmde hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme, genellikle yedi yıl önce Ali'nin linç edilmesini hatırlatma üzerinden gerçekleşmektedir. Ali'nin linç edilmesinin hatırlatılması, bir toplumsal bellek meselesidir. İshak ve Ferhat'ın film boyunca Ali'nin kemiklerini araması, toplumsal belleğin diri tutulması açısından önemlidir. Böylelikle, Ali'nin linç edilmesi çeşitli şekillerde hatırlatılarak tarih yeniden inşa edilmektedir. Burada, İshak'ın Ali'nin linçine dair hatırladıkları flashbacklerle gösterilirken yedi yıl sonra Ali'nin linç edilmesine dair ifade edilenler de o geceyi hatırlatmaktadır.

Ali'nin linç edilmesini vicdanen kaldıramayan İshak, flashbacklerle o geceyi parça parça hatırlamaktadır. Filmin açılış sahnesinde, kalabalık bir grup Amarak araba ve kamyonetle gözetleme kulübesine giderken görülmektedir. Bir sonraki sahnede ise karanlık içindeki Ali'nin yüzüne ışık vurduğunda, onun tedirgin şekilde İshak'a baktığı görülmektedir. Film boyunca, İshak, Ali'yi linç etmeye gittikleri yolculuğu ve Ali'nin o tedirgin bakışını ara ara hatırlamaktadır.

İshak, Ali'nin linç edildiği gecenin ertesi günü gözetleme kulübesine gittiğinde, orada güvenlik güçlerinin köylülerle birlikte Ali'nin cesedini aradığını görmektedir. Bir başka hatırladığı anı ise Ali'nin babası Ferhat'ın ona oğlunu tanıyıp tanımadığını sorması ve kimsenin bu konu hakkında konuşmadığını söylemesidir. İshak'ın, Ali'nin linç edilmesine dair hatırladığı diğer anılar ise filmin sonlarında görülmektedir. Hatırlanan son anılarda, kahvehanedeki tartışmanın sonunda

Nurettin'in herkesi ikna ettiği ve gözetleme kulübesinin yakınlarında, karanlığın içinde kalabalığın Ali'yi linç ettiği görölmektedir.

Filmde Ali'nin linç edilmesi, İshak'ın anıları dışında da hatırlatılmaktadır. Özellikle, Ferhat'ın oğlunu film boyunca ararken görölmesi bir hatırlatma tekniğidir. Sırma, otel odasında babasını yıkarken ona, Ali'nin hem ölü hem de diri olmadığını söylerken Ali'nin linç edilmesini hatırlatmaktadır. Ayrıca, İshak'ın evinin bahçesinde oturdukları sırada, yedi yıl boyunca sürekli babasının peşinden geldiğinden ve babasının arayışını sonlandırmak için başka kemikler vermeyi düşündüğünden bahsederken de Ali'nin linç edildiğini tekrar hatırlatmaktadır.

Film boyunca, İshak'ın anıları üzerinden Ali'nin linçi hatırlatılırken bu anılar gösterilmediği zamanlarda bile İshak aracılığıyla Ali'nin linçi yeniden hatırlatılabilmektedir. Bu durum, İshak Ali'nin kemiklerini aramaya karar verdikten sonra ortaya çıkmaktadır. Filmin başlarında, İshak annesine o geceyi sorduğunda, annesinin onu geçiştirmesi linçin tam hatırlatılmamasına neden olmaktadır. İshak, şehirde Sırma ve Ferhat'ı gördükten ve yedi yıl önce Ferhat'ın kendisine sorduğu soruyu hatırladıktan sonra Ali'nin kemiklerini bulmaya karar vermektedir. Bu noktadan sonra İshak, tamamen Ali'nin kemiklerini bulmaya odaklanır ve Ali'nin linçi sürekli olarak hatırlatılır. Film boyunca, İshak motosikletiyle obruklara giderken, obrukların haritası üzerinde çalışırken ve karanlık obruklarda Ali'nin kemiklerini ararken Ali'nin linç edilmesi alt metin olarak sürekli hatırlatılmaktadır.

Ali'nin linç edilmesi, İshak'ın suç ortaklarıyla yaptığı konuşmalarda da hatırlatılmaktadır. İshak, Reşat ve Nurettin ile ayrı ayrı konuşurken ısrarla Ali'nin kemiklerinin hangi obrukta olduğunu sormaktadır. Ancak Reşat ve Nurettin, bu soruya yanıt vermek yerine onunla kavga etmektedir. İshak'ın Ali'nin kemiklerini araması, diğerlerinin dikkatini çekmekte ve İshak, Muhtar öncülüğünde av yemeğine davet edilmektedir. Burada Muhtar, Ali'nin öldürölmesine benzer bir hikâye olan Yörük Hasan'ı anlatmakta ve bu hikâyeyle Ali'nin linçi hatırlatılmaktadır.

Filmin sonlarında, Sultan'ın İshak'a getirdiği kâğıtta Ali'nin kemiklerinin Kuyucak Obruğu'nda olduğu yazılıdır ve bu yazı üzerinden Ali'nin linçi hatırlatılmaktadır. Filmde Ali'nin linçi, İshak'ın rüyaları üzerinden de hatırlatılmaktadır. Bir rüyasında, Sırma, İshak'a tüfek doğrultarak tüm bildiklerini anlatmasını istemektedir. Diğer rüyasında ise İshak, bir obruğun içinde suyun altında Ali'nin linç edildiği gece sırasında görülen sarı yağmurluğu bulmaktadır.

Filmde *İçimizdeki Şeytan* romanı üzerinden de tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir. Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanı, Ali'nin kaldığı lojmanda Sultan tarafından Ali'ye verilirken görülmektedir. Roman, Hüsamettin Bey gibi Ömer'in de politik ve ekonomik süreçlerden dolayı istemediği şeyler yapmasını ve istediği şeyleri yapamamasını anlatmaktadır. Hatta Macide'nin de hayatı bunlardan etkilenmekte ve Ömer ile Macide'nin aşkının bitmesine neden olmaktadır. Roman, bunun dışında dönemin Türkiye'sindeki sanat dünyasını ve pek çok şeyi eleştirmektedir. Burada politik bir yazar ve şair olan Sabahattin Ali'den de bahsedilmelidir. Sabahattin Ali, Özcan Alper'in *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filminin sondaki jeneriğinde “Yaşadıklarıyla, yazdıklarıyla ve çizdikleriyle ilham verenler” arasında gösterilmektedir. Bu, Özcan Alper için Sabahattin Ali'nin önemli bir şair ve yazar olduğunu gösterir. Dolayısıyla, *Karanlık Gece* (2022) filminde Sabahattin Ali'ye ve *İçimizdeki Şeytan* romanına yer verilmesiyle, romanda anlatılanlar ve Sabahattin Ali hatırlatılmaktadır.

Filmdeki bir diğer hatırlatma üzerinden tarihi yeniden inşa etme, Nuh Köklü üzerinden gerçekleşmektedir. Filmin sonunda, siyah fonda ekranın sağ alt köşesinde üstte ““in memory of Nuh Köklü”” yazarken altta “Nuh Köklü'nün Anısına...” ifadesi yer almaktadır. Burada Nuh Köklü'den bahsedilmelidir. Nuh Köklü, 2015 yılında arkadaşlarıyla kartopu oynarken Kadıköy'de bir esnaf tarafından öldürülen bir gazetecidir. Özcan Alper, onu anarak yaşadığı şiddeti hatırlatmaktadır.

Filmde Afrika halklarının devrimci müziği üzerinden de tarih hatırlatılarak yeniden inşa edilmektedir. Ali'nin cep telefonunda zil sesi olarak çalan *Namibia Inkadna Vetu* adlı devrimci Afrika müziği, meyhanede ve Ali'nin kaldığı lojmanda

telefon çaldığında duyulmakta; bu durum, Afrika halklarının geçmişteki mücadelesini anımsatmaktadır.

Karanlık Gece (2022) filminde hatırlatma kategorisi ele alınırken arayış içinde olan karakterler olarak İshak, Ferhat, Sırma ve Ali ön plana çıkmaktadır. İshak ve Ferhat genellikle birbirlerinden bağımsız hareket etseler de bazen Ali'nin kemiklerini birbirlerine paralel bir şekilde aramaktadırlar. Ali; Ferhat, köylüler ve güvenlik güçleri tarafından da aranmaktadır. Sırma, dolaylı yoldan kardeşini ararken doğrudan babasını aramaktadır. Sırma'nın babasını arayışı sırasında, İshak da bu arayışa dâhil olmaktadır. Ali ise karakulağı aramaktadır. Filmde karakterlerin aranışı dışında, hikâyesi anlatılan Yörük Hasan'ın aranışı da yer almaktadır.

Filmde İshak'ın Ali'nin kemiklerini araması, arayışın en çok öne çıkan yönüdür. Ali'nin linçine dâhil olan İshak, yedi yıl sonra vicdanın sesini dinleyerek Ali'nin kemiklerini bulmaya karar verir. Reşat ve Nurettin gibi arkadaşlarına Ali'nin kemiklerinin hangi obrukta olduğunu sorsa da cevap alamaz. Bir yandan motosikletiyle birlikte elinde obrukların adının olduğu harita rehberliğinde obruk obruk gezmekte ve ara ara Ali'ye ait olan ıslığı çalmaktadır. Obrukların içine girerek Ali'nin kemiklerini aramaktadır. Kâh obrukların içinde, kâh obrukların girişinde, kâh elinde ve sırtında malzemeleriyle görülmektedir. Hatta rüyasında dahi Ali'nin kemiklerini obrukta aramakta ve Ali'nin linç gecesi giydiği yağmurluğu bulmaktadır. Sultan'ın getirdiği kâğıtta Ali'nin kemiklerinin olduğu Kuyucak Obruğu'nun adını gördükten sonra oraya gitmektedir. Obruğa inerken bağlı olduğu perlon ip köylüler tarafından kesilir ve İshak öldürülerek arayışı son bulur. Filmde İshak, Ali'nin kemiklerini ararken genellikle kasvetli bir ortamda görülür. Özellikle, obrukların içi adeta bir mezar gibi kapkaranlıktır.

Filmdeki bir diğer arayış, Ferhat'ın oğlunu aramasıdır. Filmin başında, İshak köyüne motosikletle dönerken Ferhat'ın oğlunu aradığı görülmektedir. Ferhat, İshak'ın hatırladığı anıda oğlunu ararken görülmekte ve İshak'a oğlunu sormaktadır. Ferhat, film boyunca ara ara oğluna ait olan ıslığı çalmakta ve sürekli olarak oğlunu aramaktadır. Burada Ferhat'ın oğlunu ararken ona ait olan ıslığı çalmasından da

bahsedilmelidir. Ferhat ve İshak, Ali'nin kemiklerini ararken onunla özdeşleşmiş olan ıslığı çalarken görülmektedir. Bu nedenle filmdeki ıslık, Ali'yi arayışın sesi olarak duyulmaktadır. Böylelikle, Özcan Alper ses üzerinden bir arayış dili inşa etmektedir.

Emekli edebiyat öğretmeni olan Ferhat, oğlunun kayıp bedenini ararken yalnız bir yaşam sürmektedir. Genellikle, dağlarda ve Ali'nin kaldığı gözetleme kulübesinde görülen Ferhat, kızı Sırma tarafından bulunduğu anda yine oğlunu aramak için kaçır. Bu olayın ardından Sırma, İshak'a "*Yine durmamış yerinde. Çıkıp gitmiş.*" der. İshak ise "*Bulup getirsen de durmayacak ki. Yine gidecek.*" diye karşılık verir. Sırma ve İshak'ın bu ifadelerinden, Ferhat'ın oğlunu aramaktan hiçbir zaman vazgeçmeyeceği anlaşılmaktadır.

Filmde yer yer İshak ve Ferhat'ın Ali'nin kemiklerini birbirlerine paralel şekilde aradığı görülmektedir. Bir sahnede, İshak dağlarda Ali'nin kemiklerini ararken Ferhat'ın ıslığını duymaktadır. Başka bir sahnede ise İshak'ın ıslığına dikkat kesilen Ferhat, bu ıslığa karşılık verdikten sonra ikisi karşılıklı olarak ıslık çalmaktadır. Böylelikle, ses üzerinden daha etkili bir arayış inşa edilmektedir. Filmde Ali'nin Ferhat, köylüler ve güvenlik güçleri tarafından da arandığı görülmektedir. İshak, Ali'nin linç edildiği gecenin ertesi günü gözetleme kulübesine gittiğinde, Ali'nin cesedinin bu kişiler tarafından aradığını görmektedir.

Filmde iki yönlü bir arayış içinde olan Sırma, dolaylı yoldan kardeşini, doğrudan ise babasını ararken görülmektedir. Sırma, Ali'nin kemiklerini babasıyla birlikte aramaktadır. Ancak Sırma'nın babasıyla birlikte görüldüğü sahnelerde, doğrudan Ali'nin kemiklerini aramadığı ve artık Ali'nin kemiklerinin bulunacağından ümidini kestiği anlaşılmaktadır. Sırma, babasıyla otele girerken, otel odasında onunla birlikteyken ve gözetleme kulübesinin yanında yan yana otururken arayış içinde olmaktan ziyade babasına eşlik etmektedir. Sırma, babasını otel odasında yıkarken ona kendisiyle gelmesini, perişan olduklarını ve Ali'nin ya ölüsünün ya da dirisinin olmadığını söylediğinde, babasının peşinden sürüklendiği anlaşılmaktadır. Bir başka sahnede ise İshak'a, yedi yıldır buraya gelip gittiğini ve babasının Ali'yi aramaktan vazgeçmediğini söylerken bu durum açıkça görülmektedir.

Sırma, kardeşinin aranmasına dolaylı olarak dâhil olsa da babasını doğrudan aramaktadır. Sırma, babasını ormanda “*Baba.*” diye bağırarak aramaktadır. Bu sırada İshak, gizlice onu izlemektedir. Sırma, onu fark ettikten sonra İshak, “...*Babanızı arıyorsunuz sanırım?*” diyerek Ferhat’ın aranmasına dâhil olur. Daha sonra, gözetleme kulübesindeki Ferhat’ın yanına İshak motosikletiyle önde giderken Sırma da arkada arabasıyla onu takip etmektedir.

Filmde arayış içinde olan bir diğer karakter Ali’dir. Ali’nin aradığı şey ise neslinin tükendiği söylenen karakulaktır. Ali, su başında İshak’a söylediği gibi karakulağın neslinin tükendiğine inanmamaktadır. Bu yüzden, Osman’ın Erol’a söylediği gibi karakulağı takıntı yapmakta ve sürekli aramaktadır. Ali, kaldığı lojmanın duvarına dahi fotoğraflarını asacak kadar karakulağı saplantı haline getirmektedir. Bu aramaların sonucunda, ormanda gezerken karakulağa ait pati izini bulur ve bu izi cetvelle ölçüp defterine kaydeder. Daha sonra ara ara Ali’nin bu defterle ilgilendiği görülmektedir.

Filmde hikâyesi anlatılan Yörük Hasan da aranmaktadır. Faili meçhul bir şekilde öldüğü ve hikâyesi Ali’yi çağrıştırdığı için arayışa dâhil edilmektedir. Yörük Hasan, düğünü için köyün gençleriyle ava gitmektedir. Ancak kendisinden bir daha haber alınamaz ve hiçbir zaman bulunamaz.

Bu noktada *Karanlık Gece* (2022) filmi politik olarak analiz edilirken bellek temasından sonra aidiyet teması ele alınmalıdır. Aidiyet temasının altında ise kendini bir yere ait hissetme kategorisine yer verilmektedir. Bu kategorinin altında sırasıyla eve aidiyetlik ve aidiyet sancısı içinde olma irdelenmektedir.

Karanlık Gece (2022) filminde, eve aidiyetlik politik bir mesele olarak değerlendirilmektedir. Eve aidiyetlik; eve dönüş, eve dönmeyiş ve eve dönemeyiş üzerinden inşa edilmektedir. Filmde eve dönüş, İshak üzerinden gösterilirken eve dönmeyiş Ferhat üzerinden görülmektedir. Eve dönemeyiş ise iki mekân arasında sıkışıp kalan Sırma üzerinden gösterilmektedir. Filmde eve dönüş, İshak’ın köyden ayrıldıktan sonra Ali’nin kemiklerini aramaya karar vermesi ve tekrar köye dönmesi

sonucunda politik bir yön kazanmaktadır. Eve dönmeyiş, Ferhat'ın Ali'yi yedi yıl boyunca köyden ayrılmadan aramasından dolayı politik bir anlam kazanırken eve dönmeyiş ise Sırma'nın iki mekân arasında yedi yıl boyunca sıkışıp kalmasından ötürü politik bir anlam taşımaktadır. Böylece, İshak'ın eve dönüşü ve Ferhat'ın eve dönmeyiş, Ali'nin kemiklerinin bulunması konusunda ortak bir amaç etrafında birleşirken Sırma'nın eve dönmeyiş bu ortaklığa dâhil olmamaktadır.

Filmde İshak'ın eve dönüşü, Nazmi Amca'nın onu annesinin rahatsızlığından dolayı memleketine çağırmasıyla başlar. Daha sonra memleketine döner ve annesi bir süre sonra ölür. Annesinin ölümünün ardından köyden ayrılrsa da şehirde Sırma ve Ferhat'ı gördükten sonra köye geri döner. Ali'nin kemiklerini aramaya karar verdikten sonra, İshak'ın köyde görüldüğü ilk an, onun için asıl ve politik olan eve dönüştür. Bir amaç uğruna geri dönen İshak, Sultan ve Muhtar'ın köyden gitmesini istemesine aldırmadan orada kalmaya devam eder.

Filmde Ferhat'ın eve dönmeyiş, oğlu Ali'nin öldürülmesinden sonra başlamaktadır. Yedi yıl boyunca oğlunu arayan Ferhat, kızının otel odasındaki bütün ısrarlarına rağmen, köyde oğlunu aramaya devam etmektedir. Sırma, kendisiyle gelmesini, buradan ayrılmasını ve aramayı bırakmasını istemesine rağmen, tekrar köye kaçmaktadır. Gözetleme kulübesinin orada, İshak'ın yardımıyla Sırma tarafından bulunan Ferhat, Sırma'yı dinlemeyip oğlunu aramak için yola koyulur. Böylece, Ferhat bulunup gelse de tekrar kaçıp gitmektedir.

Filmde Sırma'nın eve dönmeyiş, babası Ferhat'ın peşinden yedi yıl boyunca akademisyenlik yaptığı Almanya'dan bazen ayda bir, bazen iki haftada bir köye gelmesiyle gerçekleşmektedir. Sırma, babasını hiçbir şekilde gitmeye ikna edemeyip ne Türkiye'de ne de Almanya'da bir eve aidiyet hissi yaşayamamaktadır.

Karanlık Gece (2022) filminde kendini bir yere ait hissetme kategorisi ele alınırken filmdeki bazı karakterlerin aidiyet sancısı içinde olduğu görülmektedir. Filmde aidiyet sancısı içinde olan karakterler arasında Ali, İshak, Sırma ve Reşat bulunmaktadır.

Filmde Ali'nin çok fazla aidiyet sancısı içinde olmadığı görülmektedir. Sultan ona eşcinsel olup olmadığını sorduğu zamana kadar hiç aidiyet sancısı çekmemektedir. Ancak Sultan bu soruyu sorduktan sonra Ali, köye olan aidiyetini sorgulamaya başlar. Akşam vakti köye doğru bakarken bu duygusu net bir şekilde anlaşılmaktadır. Ardından köyde kalmamaya karar verir ve şefi Osman'a köyden sıkıldığını, şehir insanı olmadığını ve gözetleme kulübesinde kalmak istediğini belirterek köy ortamında aidiyet sancısı çektiğini ifade eder.

Filmde İshak'ın da fazla bir aidiyet sancısı çekmediği görülmektedir. Ancak İshak, annesi bir daha gitmemesini ve bir kızla evlenmesini söylerken aidiyet sancısı çekmektedir. İshak'ın en çok aidiyet sancısı çektiği yer, zorla katıldığı av yemeğidir. Yemekte, Reşat hariç diğerleri eğlenirken İshak, onların arasında aidiyet sancısı çekmektedir. Filmde Sırma, neredeyse hiç aidiyet sancısı çekmediği izlenimini verir. Sırma, İshak'a yedi yıldır köye ayda ya da iki haftada bir geldiğini söylerken aidiyet sancısı çekmektedir. Filmde Reşat da tıpkı İshak gibi av yemeğinde bulunmaktan memnun değildir ve bu ortamda aidiyet sancısı çekmektedir.

SONUÇ

Var olduğundan beri politikayla hep bir ilişki içinde olan insan, doğanın içinde kendisini ifade edebilmek için sanata ihtiyaç duymaktadır. Sinema da bir sanat kolu olduğuna göre sosyal, kültürel, ekonomik, vb. ilişkilerle var olan insana ait sorunlar sinemasal yapıtlarda ele alınabilmektedir. Burada yönetmenlere büyük bir sorumluluk düşmekte ve çektikleri filmlerde bu tür sorunları ele alabilmektedirler. Bu yönetmenlerden biri, politik duruşuyla 2000 sonrası Türk sinemasının önemli isimlerinden biri olan ve bu çalışmanın ana odağında yer alan Özcan Alper'dir.

2000 sonrası dönemde filmler çeken Özcan Alper, 2002 yılından 2024 yılına kadar uzanan yirmi iki yıllık Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarında yaptığı filmlerle dikkat çekmektedir. Politik meselelerin çokça yaşandığı bu süreçte, pek az yönetmen politik meseleleri çektiği filmlerde ele almaktadır. Bu yönetmenlerin başında hem siyasi duruşuyla hem de doğrudan politik olan filmleriyle Özcan Alper gelmektedir. Çağdaş pek çok yönetmen gibi politik meselelerden uzak durmayarak filmlerinde politik meseleleri ele almaktadır.

Özcan Alper, filmlerinde Türkiye'nin geçmişinden bugüne gelen pek çok politik meselesini ele alarak Türk sinemasına damga vurmaktadır. Bu tarafıyla politik bir bakış açısına sahip olan yönetmenin sinemasında propaganda önemli bir yere sahiptir. Özcan Alper, filmlerinde propaganda yaparken hem kendi ideolojik görüşlerini yansıtmakta hem de sinematografiye önem vermektedir. Bu yönüyle sadece propaganda amacıyla film çeken ve sinematografiyi geri planda tutan yönetmenlerden ayrılan Özcan Alper'in sinemasında politik bir mesaj, estetik bir kaygı güdülerek sunulmaktadır. Sinemasal özgünlüğü bu noktada ortaya çıkan yönetmen, Türkiye'de yaşanmış olan olayları yer yer arşivden görüntülerle gösterirken sinemanın sanatsal yönünü unutmayarak filmlerini içerik ve biçim olarak kurgusal boyutta tutabilmektedir.

Türkiye'nin geçmişten bugüne gelen toplumsal sorunlarına yoğunlaşan Özcan Alper, filmlerinde birbirine benzer ama aynı olmayan konuları ele alarak hem kendini

tekrar etmemekte hem de tutarlılık göstermektedir. Yönetmenin filmografisinde kimlik, bellek ve aidiyet gibi kavramlar öne çıkarak sinemasına bir zenginlik kazandırmaktadır. Zengin bir sineması olan yönetmen, filmlerinde çeşitli toplumsal ve insani konuları ele almasıyla, teknik olarak özgün olmasıyla ve her zaman mekân olarak doğayı enstrüman gibi kullanmasıyla sinemasını daha da zenginleştirmektedir. Yönetmenin bu zenginliği, sinemasını derinlikli bir hale getirmektedir. Zengin ve derinlikli bir sinema anlayışına sahip olan Özcan Alper, filmlerinde hiçbir zaman politik tarafını bırakmayarak sinemasını bu temel üzerine inşa etmektedir. Bu yüzden, Özcan Alper sineması ele alınırken onun politik yönü ve filmleri birbirinden ayrı düşünülemez.

Özcan Alper sinemasına bakıldığında, filmlerin politik olmasında ele aldığı toplumsal ve siyasi konuların etkili olduğu görülmektedir. Yönetmen, filmlerinde Hayata Dönüş Operasyonları, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler, 1915 Ermeni Olayları, Varlık Vergisi ve linç gibi Türkiye'nin önemli meselelerini ele almaktadır. Bu yönüyle yönetmenin filmleri doğrudan politiktir.

Çalışma kapsamında, içerisinde politik öğeler ve yanlar bulunduran Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı filmler seçilmektedir: *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Rüzgârın Hatıraları* (2015) ve *Karanlık Gece* (2022). Yöntem olarak nitel içerik analizi kullanılan çalışmada, Özcan Alper sinemasının politik olarak nasıl inşa edildiğine odaklanılmaktadır. Bu yöntem uygulanırken çeşitli tema, kategori ve kod ekseninde yönetmenin sinemasındaki politik öğeler ve yanlar üzerine bir inceleme yapılmaktadır.

Özcan Alper, alıcısını yani kamerasını insana ve onun çevresini saran toplumsal ve siyasi olaylara çevirmektedir. Dolayısıyla, yönetmen filmlerini oluştururken yaşanan toplumsal ve siyasi olaylarla insanın şekillenen politik taraflarını göstermeye çalışmaktadır. Bu çalışma, Özcan Alper'in filmlerinde ele aldığı konularla ve ele alış biçimiyle, 2000 sonrası Türk sinemasının önemli politik sinema yönetmenlerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Özcan Alper sinemasında kimlik, bellek ve aidiyet kavramları temel politik ögeler olarak öne çıkmaktadır. Kimlik, politik olarak öne çıkarken anadil, yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar ve bir canlı üzerinden özgürlüğün temsili gibi ögelerden faydalanmaktadır. Bellek, politik olarak öne çıkarken hatırlatmadan faydalanmakta ve aidiyet de kendini bir yere ait hissetmeden yararlanmaktadır. Özcan Alper sinemasında kimlik, bellek ve aidiyetin ögeleri, politik bir yan olarak belirlemektedir. Politik ögeler ise filmlerin politik yönünü belirleme adına çeşitli alt ögelerden meydana gelmektedir. Ayrıca, filmlerin konusuna göre bazı ögelere alt ögelerin eklenebildiği veya çıkarılabildiği görülmektedir. Bu durum, filmlerin politik açıdan farklılıklarını göstermesi adına önemlidir.

Özcan Alper sineması, kimlik üzerine yoğunlaşan filmlerdir. Başka kimlikler üzerinde odaklanılsa da çoğunlukla *Karanlık Gece* (2022) filmi kültürel kimlik üzerine yoğunlaşırken diğer filmler etnik kimlik üzerine yoğunlaşmaktadır. Kimliğin altında ise *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ve *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filmlerinde anadil meselesi öne çıkarken *Karanlık Gece* (2022) filminde anadil meselesine pek dikkat çekilmemektedir.

Özcan Alper sinemasında, yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar öne çıkan bir kimlik meselesidir. Politik bir öge olarak Özcan Alper sinemasında yer alan yaşanmış veya yaşanan bireysel/toplumsal travmatik olaylar, çeşitli politik alt ögelerden yararlanmaktadır. Bu alt ögeler, filmlerin politik yönünü belirlemek açısından önemlidir. Bu alt ögeler arasında yer alan linç, faili meçhul cinayetler, esaret/baskı, şiddet/çatışma ve kimlik üzerinden hesaplaşma filmlere politik bir yön kazandırmaktadır.

Linç, *Sonbahar* (2008) ve *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de yokken *Rüzgârın Hatıraları* (2015) ve *Karanlık Gece* (2022)'de vardır. Linç, *Karanlık Gece* (2022)'de filmin politik yönünü belirleyecek kadar öne çıkmakta ve bu yapıma bir linç filmi olma özelliği kazandırmaktadır. *Sonbahar* (2008)'da bulunmayan ve diğer üç filmde bulunan faili meçhul cinayetler ise *Rüzgârın Hatıraları* (2015)'nda pek öne çıkmasa da diğer iki filmde önemli bir yer tutarak bu iki yapıma politik bir boyut

kazandırmaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de, 1990'lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetlerde hayatını kaybeden Kürtler üzerinden, izleyiciye faili meçhul cinayetler toplumsal bir mesele olarak sunulmaktadır. Benzer bir durum, *Karanlık Gece* (2022)'de kültürel ve kimlik farklılıkları sonucu ortaya çıkan olaylarla kendini göstermektedir.

Özcan Alper sinemasında esaret/baskı ve şiddet/çatışma, filmlerin hepsinde çeşitli şekillerde politik bir alt öge olarak ortaya çıkmaktadır. Her filmin konusuna göre, çeşitli politik esaret/baskı ve şiddet/çatışma sergilenmektedir. Esaret/baskı ve şiddet/çatışma, Özcan Alper sinemasında filmlere politiklik kazandırması konusunda çıkış noktası olarak benzerlik gösterirken sergileniş biçimi açısından farklılık göstermektedir.

Esaret/baskı ve şiddet/çatışma, Türkiye'de F-tipi cezaevleri üzerine çekilen ilk film olan *Sonbahar* (2008)'da mahkûmlara yönelik uygulanan Hayata Dönüş Operasyonları, F-tipi cezaevleri ve tecrit bağlamında işlenmektedir. Filmde bu uygulamaların arka planında devletin rolü vurgulanmaktadır. Böylelikle, Özcan Alper Türkiye'deki toplumsal dinamiklere karşı ideolojik bir tutum benimseyerek politik bir yaklaşım sergilemektedir. Özcan Alper, bu ideolojik ve politik tutumunu *Karanlık Gece* (2022) hariç diğer iki filminde de sürdürmektedir.

Gelecek Uzun Sürer (2011) filminde esaret/baskı ve şiddet/çatışma, 1990'lı yıllarda başlayan ve 2000'li yıllarda devam eden Kürtlere yönelik sergilenen tutum üzerinden politik bir şekilde ele alınmaktadır. *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filminde ise esaret/baskı ve şiddet/çatışma, 1915 Ermeni Olayları, Varlık Vergisi ve İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği baskıcı yönetimin komünistlere ve diğer gruplara yönelik tutumu üzerinden politik bir şekilde işlenmektedir.

Karanlık Gece (2022) filminde esaret/baskı ve şiddet/çatışma, genellikle karakterlerin birbirine karşı davranışlarında görülmektedir. Diğer filmlerden farklı olarak, bu filmde esaret/baskı ve şiddet/çatışma durumunun arka planında devletin rolü vurgulanmamaktadır. Bu durumlar, daha çok bireysel boyutta karakterlerin

birbirlerine karşı tutumunda görülmektedir. Taşra üzerinden Türkiye portresi çizilen filmde, tümelin içindeki tikellerin birbirlerine karşı tutum ve davranışları esaret/baskı ortamı yarattığı gibi şiddet/çatışma ortamı da yaratmaktadır. Filmde çeşitli şekillerde yetişkin insanlara, çocuklara, kadınlara ve hayvanlara esaret/baskı ve şiddet/çatışma uygulanmaktadır. Böylelikle, bu unsurlar üzerinden filmin politik yanı inşa edilmektedir.

Özcan Alper sinemasında kimlik üzerinden hesaplaşma, filmlerin hepsinde yoğun bir şekilde görülmektedir. Yönetmen, kimlik üzerinden hesaplaşmayı filmlerin konusuna göre derinleştirerek sunmaktadır. *Sonbahar* (2008)'de özellikle Hayata Dönüş Operasyonları, sosyalizm ve 1990'ların devrimci kuşağı üzerine yapılan hesaplaşmalar, filmin politik yönünü açık ve net bir şekilde ortaya koymaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de ise kimlik üzerinden yapılan hesaplaşmalar, etnik kimlik bağlamında özellikle Kürtler ekseninde anadil, faili meçhul cinayetler ve zarar gören köyler gibi konular etrafında politik bir tartışmaya açılmaktadır. *Rüzgârın Hatıraları* (2015)'nda da kimlik üzerinden hesaplaşma, etnik kimlik bağlamında gerçekleşmektedir. Özcan Alper, bu filmde çoğunlukla Ermenilerin, nadiren de Yahudilerin etnik kimliği üzerine hesaplaşmacı bir bakış açısı benimsemektedir.

Karanlık Gece (2022)'de, kimlik üzerinden hesaplaşma daha çok kültürel, cinsel ve siyasi kimlikler ekseninde gerçekleşmektedir. Bu durum, filmin diğer filmlerden farklı bir politik tavır sergilediğini gösterir. Filmde taşralılar, kendi içlerindeki yabancı ve farklı kişilere kültürel, cinsel ve siyasi bir ayrıştırmaya gitmektedir. Ayrıca, eşcinsellik ve ataerkil düzen içinde kadın kimliği üzerinden toplumsal cinsiyet bazında bir hesaplaşmanın yaşandığı da görülmektedir. Böylelikle, filmin politik yanı, kimlik üzerinden hesaplaşmayla net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Özcan Alper sinemasında bir canlı üzerinden özgürlüğün temsili, kimlik meselesinin anlaşılması adına önemlidir. Özcan Alper, filmlerinde doğayı önceleyen bir yönetmen olarak kamerasını yani alıcısını tamamen insana sabitlemek yerine doğayı da politik amaçları doğrultusunda kullanmaktadır. Doğadaki canlılar, insanın özgürlüğüne dair bir izdüşümü olarak politik bir temsiliyet oluşturabilmektedir. Bu

açından değerlendirildiğinde, Özcan Alper'in filmlerde ara ara doğanın içinde gösterdiği canlıların kullanım amacı daha iyi anlaşılacaktır. Özellikle, *Karanlık Gece* (2022) hariç diğer üç filmde atın kullanımına odaklanılmakta olup *Karanlık Gece* (2022)'de ise farklı bir hayvan olarak karakulak kullanılmaktadır.

Özcan Alper'in filmleri, bellek üzerine de yoğunlaşmaktadır. Filmlerde bellek aracılığıyla geçmişte yaşanmış politik meseleler gün yüzüne çıkarılmakta ve unutturulmamaktadır. Özcan Alper sineması, geçmişte yaşanan ve yaşanmakta olan olayları tarihe not düşecek şekilde ele almaktadır. O yüzden ki *Karanlık Gece* (2022) hariç diğer filmlerde arşive başvurmaktadır. Özcan Alper sineması, bir hatırlatma sinemasıdır. Özcan Alper sinemasında, televizyon, radyo ve gazete haberleri, kaydedilmiş ses ve videolar, flashbackler, anılar, vb. şeyler hatırlatma aracı olarak kullanılmaktadır.

Özcan Alper sinemasında, hatırlatma öne çıkan bir bellek meselesidir. Politik bir öge olarak Özcan Alper'in sinemasında yer alan hatırlatma, çeşitli politik alt öğelerden yararlanmaktadır. Bu alt öğelerden olan hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme ve arayış içinde olma, filmlere politik bir yön kazandırmaktadır.

Özcan Alper sinemasında hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme, filmlerin hepsinde yoğun bir şekilde görülmektedir. *Sonbahar* (2008) filminde Yusuf üzerinden Hayata Dönüş Operasyonları, F-tipi cezaevleri, tecrit, 1990'lı yıllardaki üniversite olayları ve Sovyet Rusya öncülüğünde yıkılan sosyalizm hatırlatılmaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filminde hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme, daha çok Türkiye'nin geçmişinden 2010'lara kadar uzanan siyasi tarihine ilişkindir. Filmin politik sinema dili, baştan sona hatırlatmaya dayanmaktadır. Film boyunca etnik kökenli çatışmalar sıkça vurgulanmakta ve belleğin önemi politik bir şekilde ön plana çıkarılmaktadır.

Bir dönem filmi olan *Rüzgârın Hatıraları* (2015)'nda hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme, 1915 ve 1943 yıllarına odaklanmaktadır. 1915 Ermeni Olayları, Varlık Vergisi, İkinci Dünya Savaşı ve dönemin hükümetinin uyguladığı

şiddet ve baskı politik bir şekilde hatırlatılmaktadır. *Karanlık Gece* (2022)'de ise hatırlatma sayesinde tarihi yeniden inşa etme, politik olarak çoğunlukla toplumsal linç üzerinden gösterilerek Türkiye'nin sosyal bir meselesine dikkat çekilmektedir.

Özcan Alper sinemasında belleğin bir alt ögesi olan arayış içinde olma, politik bir meseledir. Özcan Alper sinemasında arayış içinde olma, *Sonbahar* (2008) ve *Rüzgârın Hatıraları* (2015)'nda yokken *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ve *Karanlık Gece* (2022)'de bulunmaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de arayış içinde olma ekseninde ağıt, ses, PKK'lı bir terörist olan Harun'un aranması ve faili meçhul cinayetlerde öldürülenlerin aranması, filme politik bir boyut kazandırmaktadır. *Karanlık Gece* (2022)'de ise arayış içinde olma, linç edilerek öldürülen Ali'nin kemiklerinin aranması üzerinden politik bir durum kazanmaktadır. Ali'nin kemiklerinin aranması, politik bir meseledir. Ali'nin aranması, köylülerin unutturmaya çalıştığı geçmişe karşı bir bellek mücadelesidir. Bu nedenle, arayışın bir sonuca ulaşması, tıpkı *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de olduğu gibi yaşanan olayların toplumsal bellekte kaydedilmesini sağlamaktadır.

Özcan Alper sinemasının politik olarak değerlendirilmesinde kimlik ve bellek kadar aidiyet de büyük bir önem taşımaktadır. Aidiyet, karakterlerin ontolojik olarak konumlandırılmasına dair politik ipuçları taşımaktadır. Filmlerde aidiyet, karakterler özelinde gerçekleşmekte olup yaşanan politik olaylara karşı takındıkları tutumu göstermektedir. Filmlerde karakterlerin kendini bir yere ait hissedip hissedememesi politik bir meseledir. Karakterlerin bu durumu ise eve aidiyetlik ve aidiyet sancısı içinde olma gibi alt öğelerle sağlanarak filmlere politik bir yön kazandırmaktadır.

Özcan Alper sinemasında eve aidiyetlik, filmlerin hepsinde çeşitli şekillerde politik bir öge olarak ortaya çıkmaktadır. *Sonbahar* (2008)'da eve aidiyetlik meselesi, eve dönüş üzerinden inşa edilmektedir. Filmdeki karakterlerden Yusuf ve Eka'nın eve dönüşü, Özcan Alper tarafından politik amaçlara hizmet edecek şekilde kullanılmaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de ise eve aidiyetlik meselesi, eve dönüş ve evde kalış olacak şekilde iki boyutludur. Yönetmen, PKK'lı bir terörist olan

Harun'un eve dönüşünü ve Ermeni Antranik'in evde kalışını, bu iki karakterin etnik kimlikleri üzerinden politik bir bağlamda işlemektedir.

Rüzgârın Hatıraları (2015)'nda eve aidiyetlik meselesi, evden uzak tutulma ve eve dönememe olacak şeklinde iki boyutludur. Filmde iki zaman diliminde de evden uzak tutulan Ermeni Aram ile İkinci Dünya Savaşı başladığı için eve dönemeyen Gürcü Meryem üzerinden politik bir anlatım geliştirilmektedir. Diğer filmlerden farklı olarak *Karanlık Gece* (2022)'de ise eve aidiyetlik meselesi üç boyutlu olacak şekilde eve dönüş, eve dönmeyiş ve eve dönemeyiş üzerinden inşa edilmektedir. Bu üç boyutuyla eve aidiyetlik, Ali'nin kemiklerinin aranması üzerinden anlatılmaktadır. Ali'nin kemiklerinin bulunarak cinayetin aydınlatılması isteği, İshak, Ferhat ve Sırma gibi karakterlerin konumlarını göstermesi bakımından politik bir mesele olarak ortaya çıkmaktadır.

Özcan Alper sinemasında aidiyet sancısı içinde olma, bütün filmlerde politik bir alt öge olarak bulunmaktadır. Filmlerdeki aidiyet sancısı yaşayan karakterler, politik konumlarına bağlı olarak bu duyguyu farklı şekillerde deneyimlemektedir. Yönetmen böyle yaparak karakterler bazında aidiyeti sorgulatırken karakterlerin duygularına politik bir yön kazandırmaktadır. Bu bağlamda, karakterlerin yaşadığı aidiyet sancısı, filmlerin politik yönüyle doğrudan bir paralellik göstermektedir. *Sonbahar* (2008)'da aidiyet sancısı, siyasi ideoloji ekseninde politik bir anlam kazanırken *Karanlık Gece* (2022)'de karakterler aidiyet sancısı pek yaşamamaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ve *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filmlerinde ise aidiyet sancısı etnik kimlik ekseninde gerçekleşerek politiklik kazanmaktadır.

Özcan Alper sineması kimlik, bellek ve aidiyet kavramlarıyla ve onların çeşitli öğeleriyle ilmek ilmek işlenerek doğrudan politik hale gelmektedir. Özellikle, *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ve *Rüzgârın Hatıraları* (2015) bir politik üçleme gibidir. Her film, Türkiye'nin çeşitli dönemlerindeki etnik kimlik meselesine yoğunlaşarak belleğin toplumsal ve aidiyetin bireysel yönünü politik bir şekilde kullanmaktadır. *Karanlık Gece* (2022)'de ise kimlik, bellek ve aidiyet, bu üç filmin dışında kalacak şekilde farklı bir politik konumda durmaktadır. Bu film, Özcan

Alper'in politik sinema anlayışının yeni bir ürünü olarak onun filmografisine sinematografik ve ideolojik çeşitlilik kazandırmaktadır.



KAYNAKÇA

- Abuk Sabuk 1 Film: (Çevrimiçi) <https://evrimagaci.org/eser/abuk-sabuk-1-film-3260>, 20 Nisan 2023.
- Akbal Süalp, Zeynep T.: “Rüzgarların Yollar Açtığı Zaman-Mekanın Yol Ayrımı Yaratan Yatağı,” **Antrakt**, S. 71, Temmuz-Ağustos 2003, s. 8-11.
- Akbal Süalp, Zeynep T.: “Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III,” **Yeni Film**, S. 22, Şubat-Nisan 2011, s. 63-67.
- Akbulut, Durmuş: **Sinemanın İlkleri: Belgesel ve DeneySEL Sinema**, 1. bs., İstanbul, Etik Yayınları, 2012.
- Akmeşe, Eşref: Politik Söylemin Melankolik Boyutu Bağlamında Sonbahar (2008) Üzerine Sol Melankoli Kavramı Çerçevesinde Bir Analiz, Ed. Cem Yıldırım, **Türk Sinemasında Politik Söylem** (s. 207-228), Konya, Literatürk Akademia, 2023.
- Aksu Can, Gizem: “Sinemada İdeoloji ve Propaganda: ‘Güz Sancısı’ Film Çözümlemesi,” **International Journal of Social and Economic Sciences**, C. 10, S. 2, s. 113-127, 2020.
- Aktaş, Seda: “İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: ‘Top Gun’ Film Anlatısında Egemen İdeolojinin Temsili,” **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 11, S. 2, s. 96-112, 2018.
- Akyıl, Laçın: “Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı: Propaganda Sineması,” **International Journal of**

Interdisciplinary and Intercultural Art, C. 2, S. 2, s. 129-139, 2017.

Altay, Sezen, Uğur, “Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi,” **İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, C. 4, S. 8, s. 13-32, 2018.

Alıcı, Birgül: “Altmışlı Yıllarda Alternatif Bir Örgütlenme: Türk Sinematek Derneği,” **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 9, S. 2, s. 191-214, 2016.

Alper, Özcan: **Sonbahar**, 1. bs., İstanbul, Ve Yayınevi, 2015.

Andrew, James D.: **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2018.

Ankara Sinema “Özcan Alper,” (Çevrimiçi) Derneği: <https://ankarasinemaderneği.org/directors/ozcan-alper-2/>, 8 Ağustos 2023.

Ankara Yazı: Veda (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-246316/>, 10 Haziran 2023.

Anons: (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/ndwlk2y>, 5 Haziran 2023.

Araf: (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-210272/>, 30 Mayıs 2023.

Arda, Özlem: “2000’li Yıllarda Latin Amerika ve Türk Sinemasında Belgesel Sinemanın Üçüncü Sinemada Temsili,”

- [Yayınlanmamış doktora tezi], **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2014.
- Armes, Roy: **Sinema ve Gerçeklik / Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2011.
- Asan, Uygur: “1. Devrim Sineması Şenliği,” **Belgesel Sinema Dergisi**, S. 3, İlkbahar-Yaz 2003, s. 63.
- Aslan, Mustafa: “Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme,” **Selçuk İletişim**, C. 12, S. 1, s. 199-215, 2019.
- Âşıklar Bayramı: (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/y916mwg>, 17 Mayıs 2023.
- Aşk, Büyü Vs.: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/love-spells-and-all-that>, 27 Mayıs 2023.
- Atabek, Nejdett: “Propaganda ve Toplumsal Kontrol,” **Selçuk İletişim Dergisi**, C. 2, S. 4, s. 4-12, 2003.
- Başgüney, Hakkı: **Türk Sinematek Derneği: Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma**, 1. bs., İstanbul, Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2009.
- Behçetoğulları, Pembe: “Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi,” [Yayınlanmamış doktora tezi], **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2002.
- Bektaş, Arsev: **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996.

- Berdel: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/1011-berdel>, 4 Nisan 2023.
- Beyazperde: “Kars Öyküleri,” (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-193242/>, 6 Ağustos 2023.
- Bilgin, Nuri: **Kimlik İnşası**, İzmir, Aşina Kitaplar, 2007.
- Bilmemek: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/not-knowing>, 26 Mayıs 2023.
- Bingöl, Canel: “Toplumsal Bellek, ‘Sürgün’ ve Belgesel Sinema,” **Asya Studies**, S.4, s. 51-57, 2018.
- Bir Küçük Bulut: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/2343-bir-kucuk-bulut>, 21 Nisan 2023.
- Bir Ses Böler Geceyi: (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/bir-ses-boler-geceyi--2011305>, 16 Mayıs 2023.
- Biryıldız, Esra: “Dışavurumcu Alman Sineması,” **Marmara İletişim Dergisi**, S. 1, s. 221-250, 1992.
- Bostan, Mesut: “‘Milli Sinema’ dan ‘Rüya Sineması’ na: 1980-2000 Arası İslamcı Dergilerde Türk Sineması Tartışmaları, Ed. Lütfi Sunar, **“Bir Başka Hayata Karşı”: 1980 Sonrası İslamcı Dergilerde Meseleler, Kavramlar ve İsimler** (s. 83-116), C. 3, Konya, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019.

- Boztepe, Veli: “1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri,” **Galatasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi**, S. 27, s. 153-179, 2017.
- Butler, Andrew M.: **Film Çalışmaları**, Çev. Ali Toprak, 1. bs., İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.
- Cadı Üçlemesi 13+: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/13-2019>, 1 Haziran 2023.
- Cadı Üçlemesi 15+: (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/cadi-uclemesi-15--2016131>, 1 Haziran 2023.
- Canavarlar Sofrası: (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt1877803/>, 6 Haziran 2023.
- Cengiz, Özge: “Bahçeden Temizlenen Ayrık Otları: Politik Sinema Bağlamında “Sonbahar” Filminin Analizi,” **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi**, C. 5, S. 11, s. 108-123, 2018.
- Cıvaş, Gökçen: “Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoğlu Sineması Üzerine Bir İnceleme,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2010.
- Civelek, Semra: “2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: *Gelecek Uzun Sürer* Filmi Örneği,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2015.

- Clark, Toby: **20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, 1. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Comolli, Jean-Luc, Sinema, İdeoloji, Eleştiri, Çev. Mustafa Temiztaş, Derlr. Narboni, Jean: Seçil Bükler, Y. Gürhan Topçu, **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri** (s. 97-115), 1. bs., İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2010.
- Coşkun, Esen E.: **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2009.
- Coşkun, Esen E.: **Dünya Sinemasında Akımlar**, 3. bs., Ankara, Phoenix Yayınevi, 2017.
- Çakı, Caner, Gazi, “Goebbels Liderliğinde Nazi Almanyası’nda Propaganda Mehmet A., Çakı, Gül, Sineması,” **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 19, S. 4, s. 149-164, 2019.
- Çakır Aydın, “1960’lar Türkiye’sinde Sinemadaki Akımlar,” **25. Kare Sinema Dergisi**, S. 21, s. 12-20, 1997.
- Çakmaklı, Yücel: “Milli Sinema İhtiyacı,” **Tohum**, S. 11, Ağustos 1964, s. 3.
- Çatalçam, Eda: “Sinema ve Toplumsal Gerçeklikte 12 Eylül Darbesine Bakış,” **Yeni İnsan Yeni Sinema**, S. 23, s. 45-49, 2009.
- Çebi, Zafer: “1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2006.

- Çekmeceler: (Çevrimiçi)
<https://www.baskasinema.com/filmler/cekmeceler/>, 31 Mayıs 2023.
- Çelebi, Semra: “Altın Koza Ödüllü Özcan Alper’den Bir ‘Sonbahar’ Ağıtı,” 14 Haziran, 2008, (Çevrimiçi)
<https://m.bianet.org/biamag/print/107655-altin-koza-odullu-ozcan-alper-den-bir-sonbahar-agiti>, 7 Ağustos 2023.
- Çelik, Mehmet A.: **Politik Sinema: Türk Kimliğinin İnşasında Türk Sinemasının Rolü-Tarihi Filmler ve Cüneyt Arkın Örneği**, 1. bs., Ankara, Gece Kitaplığı, 2016.
- Çelikcan, Peyami: Yeni Gerçekçilik, Ed. Deniz Derman, **Sinema Akımları** (s. 147-161), Ankara, Med Campus A126 Proje, 1997.
- Çetin Erus, Zeynep: Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği, Ed. Zeynep Özarslan, **Sinema Kuramları- 2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar** (s. 93-130), İstanbul, Su Yayıncılık, 2013.
- Çetin Erus, Zeynep: **Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri**, İstanbul, Es Yayınları, 2015.
- Çetin Erus, Zeynep, Demoğlu, Meliha E.: The Transformation of Political Cinema in Turkey since the 1960s: A Change of Discourse Ed. Güneş Murat Tezcür, **The Oxford Handbook of Turkish Politics** (p. 733-750), New York, Oxford University Press, 2022.
- Çiçek Mızrak, Zeynep M.: “Aidiyet ve Aidiyetsizlik Kavramlarının Mekâna Özgü Sanatta İncelenmesi,” **Journal of Arts**, C. 4, S. 2, s. 119-128, 2021.

- Çiftçi, Mesut: “1990’lar Sonrası Türk Siyasal Sineması,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2010.
- Çilingir, Ayşegül: “Türkiye’de Ulusal Bir Sinema Hareketi Oluşturma Çabaları ve Halit Refiğ,” **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi**, C. 4, S. 12, s. 232-240, 2017.
- Daldal, Aslı: “Türk Sinemasında Dönemler / Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi,” **Birikim Dergisi**, S. 172, Ağustos 2003, s. 104-112.
- Daldal, Aslı: **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, 1. bs., İstanbul, Homer Kitabevi, 2005.
- Daldal, Aslı: Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni “Türk Sineması” Üzerine, Yay. Haz. Deniz Bayrakdar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11: Sinema ve Yeni** (s. 13-29), İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2015.
- Dedemin İnsanları: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/44659-dedemin-insanlari>, 10 Haziran 2023.
- Deli Kan: (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-280288/>, 3 Nisan 2023.
- Demir, Ümit: “2000 Sonrası Türk Belgesel Sinemasında İdeoloji ve Gerçeklik,” [Yayınlanmamış doktora tezi], **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2015.
- Diken Yücel, Dilar: “Toplumsal Gerçekçilikten Toplumsal Kaderciliğe 1960’lar Türk Sineması,” [Yayınlanmamış doktora tezi],

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021.

Dikbıyık, Coşkun: Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi ve Değişen Din Adamı İmajı, Ed. Ensar Yılmaz, **Türk Sinemasında Sosyal Meseleler** (s. 79-103), 1. bs., İstanbul, Başka Yerler Yayınları, 2012.

Diriklik, Ahmet S.: **Fleşbek: Türk Sinema-TV'sinde İslâmi Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar (Cilt 1)**, İstanbul, Söğüt Ofset, 1995.

Domenach, Jean-Marie: **Politika ve Propaganda**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Varlık Yayınları, 1969.

Dorsay, Atilla: **Sinema ve Çağımız 1**, İstanbul, Hil Yayınları, 1984.

Dorsay, Atilla: **Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, 1. bs., İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1989.

Dorsay, Atilla: **12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, 1. bs., İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1995.

Döngel Kârhanesi: (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/dongel-karhanesi--2005180>, 4 Haziran 2023.

Duruel Erkıılıç, Senem: **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**, 1. bs., Ankara, De Ki Basım Yayım, 2014.

- Ekici, Aslı: “2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2014.
- Ekşi Elmalar: (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt5985288/>, 25 Mayıs 2023.
- Entelköy Efeköy’e Karşı: (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-195892/>, 20 Nisan 2024.
- Erdal, Pelin: “Türk Sinemasında Etnik Kimlikler: 1990’lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Etnik Kimlikler,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2008.
- Erksan, Metin: “Şimdi Bir De, ‘Biz Yeni Sinema Kuracağız Diye’ Ortaya Atılanlar Var. Olmaz. Yeni Bir Sinema Kuramazsın...” **Argos**, S. 12, Ağustos 1989, s. 142-145.
- Evlioğlu Gezer, Eda: “Queer Kuram, Queer Öznellikler: Hamam ve Cahil Periler,” **Sosyal Mucit Academic Review**, C. 3, S. 2, s. 263-283, 2022.
- Fener, Hasan S.: “Özcan Alper Sineması ve Toplumsal Hafıza,” **The Journal of Academic Social Science Studies**, S. 69, s. 489-500, 2018.
- Ferro, Marc: **Sinema ve Tarih**, Çevlr. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995.
- Genç Sinema Dergisi: “Bildiri,” **Genç Sinema Dergisi**, S. 1, Ekim 1968, s. 2-3.

- Gévaudan, Frantz: “Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya,” Çev. Engin Özden, **Gerçek Sinema**, S. 2, Kasım 1973, s. 21-26.
- Giannetti, Louis D.: **Understanding Movies**, 13. Edition, United States, Pearson Education, 2014.
- Gider Işıkman, Nihan: Dziga Vertov, Ed. Zeynep Özarslan, **Sinema Kuramları-1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar** (s. 133-149), 2. bs., İstanbul, Su Yayıncılık, 2015.
- Göker, Göksel, Göker, Neslihan: Politik Üçüncü Sinema ve Bir Siyasal Kampanyanın Anatomisi, Edlr. Enderhan Karakoç, Onur Taydaş, **Siyasal İletişim Uygulamalı Tartışmalar: Analizler, İncelemeler ve Örnek Çalışmalar** (s. 341-379), 1. bs., Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık, 2021.
- Gönülşen, Burak: “Örtük Propaganda Aracı Olarak Egemen Sinema: İrlanda Örneği,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2017.
- Güçhan, Gülseren: **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Kitabevi, 1992.
- Gülen Adam: (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt0252486/>, 21 Nisan 2023.
- Gümüş, Müzeyyen: “Politik Sinemada İşçi Sınıfı Temalarının İşlenişi: Ken Loach Sineması,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2019.

- Güneş, İsmail: Çağın Abide Sanatı: Sinema, Ed. Abdurrahman Şen, **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar** (s. 61-70), 1. bs., Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 2010.
- Güney, Yılmaz: **Siyasal Yazılar**, 2. bs., İstanbul, Güney Yayınları, 2003.
- Gürata, Ahmet: Özgür Sinema, Ed. Deniz Derman, **Sinema Akımları** (s. 177-191), Ankara, Med Campus A126 Proje, 1997.
- Gürgen, Haluk: “Propaganda,” **Kurgu Dergisi**, C. 8, S. 2, s. 135-157, 1990.
- Güven, Yusuf: “Pantelis Voulgaris: İnsan Merkezli Bir Sinema,” **Yeni Film**, S. 1, Nisan-Haziran 2003, s. 74-79.
- Hayaletler: (Çevrimiçi)
<https://www.sinemalar.com/film/269481/hayaletler>, 9 Haziran 2023.
- Hızlı, Gamze, Ertürk, Şengül, Mater, Çiğdem: Yeni Türkiye Sineması: Hüseyin Karabey, Özcan Alper, İnan Temelkuran, Söy. Çiğdem Mater, Yay. Hazır. Gamze Hızlı, Şengül Ertürk, Çiğdem Mater, **Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, 2009** (s. 157-188), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.
- Hilal, Feza ve Diğer Gezegenler: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/hilal-feza-and-other-planets>, 27 Mayıs 2023.
- İmıl, Muhittin: Gölgelelerin Gücü: Sinema ve Propaganda, Ed. Muhittin İmıl, **Propaganda ve Algı Yönetimi** (s. 151-196), Ankara, Orion Kitabevi, 2019.

- İki Şafak Arasında: (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/gj0273y>, 9 Haziran 2023.
- İnce, Gül: “Örnek Çözümlemelerle Türkiye ve İtalya’da Politik Sinema,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2009.
- İnce, Meliha: “Sinemada 12 Eylül Askeri Darbesi,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2010.
- İnci, Fuat: “Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 1996.
- İnsanları Seveceksin: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/3978-insanlari-seveceksin>, 24 Şubat 2023.
- İpek, Özgür: “Muhallif Sinema ve 2000’li Yıllar Türkiye Sinemasından Muhallif Görünümler,” [Yayınlanmamış doktora tezi], **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2016.
- Jin (Kadın): (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/jin--2011685>, 29 Mayıs 2023.
- Kaes, Anton: Yeni Alman Sineması, Çev. Ahmet Fethi, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi** (s. 692-706), 1. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Kamera Arkası: “Özcan Alper,” (Çevrimiçi) <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/ozcanalper.html>, 8 Ağustos 2023.

- Kan: (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/ky6m5rg>, 10 Nisan 2023.
- Kanat, Fatin: “Fatin Kanat’la 12 Eylül ve Direnmenin Görsel Estetiği,” Söy. Sinan Yusufoglu, **Altyazı**, S. 98, Eylül 2010, s. 64-66.
- Kaplan, Mert: “Üçüncü Sinemada Devrimci Kimliğin Sunumu: Türk Sinemasından Örnekler,” **İstanbul Journal of Social Sciences**, S. 20, s. 30-53, 2018.
- Kaplan, Neşe: **Aile Sineması Yılları 1960’lar**, İstanbul, Es Yayınları, 2004.
- Kara, Mesut: **Sinema ve 12 Eylül**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012.
- Kara, Mesut: “Türkiye’de Üçüncü Sinema (3) Yeni Sinemacılar ve Bireysel Üretimler,” 13 Kasım, 2021, (Çevrimiçi) <https://www.evrensel.net/yazi/89822/turkiyede-ucuncu-sinema-3-yeni-sinemacilar-ve-bireysel-uretimler>, 16 Mart 2023.
- Karadoğan, Ali: **Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)**, 1. bs., Ankara, De Ki Basım Yayım, 2018.
- Karanlık Gece: (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/nzjlmwg>, 6 Mayıs 2023.
- Kara Vagon: 38 Dersim Sürgünleri: (Çevrimiçi) <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/karavagon.html>, 15 Mayıs 2023.

Kasım, Metin, “1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Atayeter, Hatice D.: Gerçekçilik,” **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, C. 1, S. 4, s. 23-37, 2012.

Kavil (Yıkıntılar (Çevrimiçi) Arasında): <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/yikintilararasinda.html>, 10 Mayıs 2023.

Kayalı, Kurtuluş: **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, Ayyıldız Yayınevi, 1994.

Kaygı: (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/kaygi--2013630>, 16 Mayıs 2023.

Kaymal, Cansu: “Türk Sinemasında Solun Soluğu,” **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 21, S. 2, s. 383-395, 2020.

Kerr: (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt15168234/>, 7 Haziran 2023.

Keskin Yılmaz, Yasemin: “Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2007.

Kılıçatan, Engin: Sinemanın Kaçınılmaz Gerçeği: Politika, Ed. Barış Kılınç, **Sinema ve Politika** (s. 51-67), 1. bs., Konya, Literatürk Academia, 2015.

Kılınç, Barış: Sinema ve Politika, Ed. Barış Kılınç, **Sinema ve Politika** (s. 1-12), 1. bs., Konya, Literatürk Academia, 2015.

- Kıraç, Rıza: “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış,” **25. Kare**, S. 30, s. 12-17, 2000.
- Kıraç, Rıza: **Film İcabi: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2008.
- Kirel, Serpil: İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme, Derlr. Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması** (s. 355-417), İstanbul, Es Yayınları, 2007.
- Koca Dünya: (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/koca-dunya--2013564>, 29 Mayıs 2023.
- Kolker, Robert P.: **Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2010.
- Koltuk Belası: (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-274485/>, 21 Nisan 2023.
- Koncavar, Ayşe: **Türk Siyasal Sineması: 1960-1990**, İstanbul, Urzeni Yayınevi, 2020.
- Kosmos: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/24841-kosmos>, 5 Haziran 2023.
- Koyuncu, Muzaffer: “Yılmaz Güney’in Politik Sineması ve Duvar Filmi Üzerine Bir İnceleme,” **Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 5, S. 1, s. 196-215, 2017.

- Kracauer, Siegfried: **Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu**, Çev. Özge Çelik, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- Kuma: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/46527-kuma>, 26 Mayıs 2023.
- Kurak Günler: (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/kurak-gunler/>, 27 Mayıs 2023.
- Kurtuluş Son Durak: (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt2142801/>, 30 Mayıs 2023.
- Kuru Otlar Üstüne: (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt13231544/>, 1 Şubat 2024.
- Kuyucak Esen, Şükran: **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, 2. bs., İstanbul, Beta Basım Yayım, 2000.
- Kuyucak Esen, Şükran: Türkiye'de Üçüncü Sinema, Edlr. Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması** (s. 310-354), İstanbul, Es Yayınları, 2007.
- Kuyucak Esen, Şükran: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2. bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- Küf: (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/214940/kuf>, 6 Haziran 2023.
- Lüleci, Yalçın: Milli Sinemacıların İkinci Döneminde Sinema ve Din, Edlr. Mete Çamdereli, Betül Onay Doğan, Nihal Kocabay Şener, **Medya ve Din** (s. 33-72), 1. bs., İstanbul, Köprü Kitapları, 2014.

- Lüleci, Yalçın: “1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri,” **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, C. 18, S. 36, s. 495-528, 2020.
- Makal, Oğuz: “Yapı, Kültür ve Siyasal Sinema,” **Gerçek Sinema**, S. 4, Ocak 1974, s. 4-8.
- Maktav, Hilmi: “Türk Sinemasında 12 Eylül,” **Birikim Dergisi**, S. 138, s. 79-84, 2000.
- Mandıra Filozofu: (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/mandira-filozofu--2012159>, 25 Nisan 2024.
- Martin, Marcel: “Devrimci Sinema Grupları 2: Dziga Vertov Grubu,” Çev. Engin Özden, **Gerçek Sinema**, S. 5-6, s. 25-33, 5 Şubat-6 Mart 1974, s. 25-33.
- Memlekette Demokrasi (Çevrimiçi)
Var: <https://www.sinemalar.com/film/97458/memlekette-demokrasi-var>, 3 Haziran 2023.
- Menekşe, Ömer: Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı, Ed. y., **II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi** (s. 45-66), Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2005.
- Mirahmetoğlu, Yasemin: “Siyasal Sinema 1,” **Antrakt**, S. 44, s. 59-62, 1995.
- Momi: (Çevrimiçi)
<https://www.sinemalar.com/film/216676/momi>, 10 Mayıs 2023.

- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası**, Çev. Ertan Yılmaz, 1. bs., İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2002.
- Monaco, James: **Yeni Dalga**, Çev. Ertan Yılmaz, 1. ve 2. bs., İstanbul, + 1 Kitap, 2006.
- Nasipse Adayız: (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-280549/>, 8 Haziran 2023.
- Neandria: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/neandria>, 30 Mart 2024.
- Nezir, Muslu C.: “Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Bağlılık Aslı Filmleri Üzerine Toplumsal Cinsiyet ve Orta Sınıflar Bağlamında Bir Değerlendirme,” **Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, C. 14, S. 1, s. 111-150, 2023.
- Omar ve Biz: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/72645-omar-ve-biz>, 8 Haziran 2023.
- Onaran, Âlim Ş.: **Sessiz Sinema Tarihi**, 1. bs., Ankara, Kitle Yayınları, 1994a.
- Onaran, Âlim Ş.: **Türk Sineması (I. Cilt)**, 1. bs., Ankara, Kitle Yayıncılık, 1994b.
- Onaran, Âlim Ş.: **Türk Sineması (II. Cilt)**, 1. bs., Ankara, Kitle Yayıncılık, 1995.
- Odabaş, Battal: **Fransız Siyasal Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2013a.

- Odabaş, Battal: **Üçüncü Sinema**, 1. bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2013b.
- O Da Beni Seviyor: (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt0297316/>, 16 Mayıs 2023.
- Olağan Haller: (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/225866/olagan-haller>, 15 Mayıs 2023.
- Oylum, Rıza: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Devrimcilik Olgusu, Ed. Ensar Yılmaz, **Türk Sinemasında Sosyal Meseleler** (s. 117-134), 1. bs., İstanbul, Başka Yerler Yayınları, 2012.
- Özarslan, Zeynep: “Toplumsal İletişim Sürecinde Sinemanın Toplumsal Süreç Açısından İşlevi,” [Yayınlanmamış doktora tezi], **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2006.
- Özdemir, Eylem: Kimlik, Hazır. Gökhan Atılğan, E. Attila Aytekin, **Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler** (s. 201-213), 4. bs., İstanbul, Yordam Kitap, 2014.
- Özgüç, Ağâh: **Türlerle Türk Sineması: Dönemler / Modalar / Tipler**, 1. bs., İstanbul, Dünya Kitapları, 2005.
- Özön, Nijat: **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1981.
- Özön, Nijat: **Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayınları, 1985.

- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları (I. Cilt)**, 1. bs., Ankara, Kitle Yayıncılık, 1995.
- Özsoy, Osman: **Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma**, 1. bs., İstanbul, Alfa Yayınları, 1998.
- Öztürk, Serkan, Altay, “Propagandanın Filmi: Yeşil Bereliler,” **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 19, S. 2, s. 497-516, 2019.
- Parlaktaş, Özcan: “Özcan Alper’in *Sonbahar* ve *Gelecek Uzun Sürer* Filmlerinde Müzik, Kimlik ve Kültürel Bellek İlişkisi,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2016.
- Petek, Gaye: “Devrim ve Sinema,” **Genç Sinema Dergisi**, S. 1, Ekim 1968, s. 6-7.
- Pösteği, Nigar: **1990 Sonrası Türk Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2005.
- Put Şeylere: (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/put-seylere/>, 26 Mayıs 2023.
- Recep İvedik 7: (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/recep-ivedik-7--2016327>, 10 Haziran 2023.
- Refiğ, Halit: **Ulusal Sinema Kavgası**, 1. bs., İstanbul, Hareket Yayınları, 1971.

- Refiğ, Halit: “Ne Yazık Ki, Türkiye’de Herkesten Önce Devlet Milli Kültür Siyasetine İhanet Etti.,” **Argos**, S. 12, Ağustos 1989, s. 139-141.
- Refiğ, Halit: **Gerçeğin Değişkenliği: Kemal Tahir**, İstanbul, Ufuk Kitapları, 2000.
- Rotha, Paul: **Sinemanın Öyküsü**, Çev. İbrahim Şener, 1. bs., İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Rüzgârın Hatıraları: (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/wp-content/uploads/2017/11/ruzgarin-hatiralari-bulten-273.pdf>, 6 Mayıs 2023.
- Ryan, Michael, Kellner, Douglas: **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev. Elif Özsayar, 1. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Sarı Sıcak: (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/sari-sicak/>, 7 Haziran 2023.
- Sayıcı, Fırat: “Çoğunluk,” 26 Kasım, 2010, (Çevrimiçi) <http://www.cinedergi.com/2010/11/26/cogunluk/>, 15 Mart 2023.
- Sayıcı, Fırat: **Son Dönem Türk Sinemasında Gerçekçilik -1990 Sonrası Sinemamızda Gerçekçi İzler, Filmler ve Yönetmenler-**, Konya, Literatürk Academia, 2016.
- Sayın Başkan: (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/8634/sayin-baskan>, 20 Nisan 2023.

- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi: İkinci Cilt, 1960-1986**, İstanbul, Metis Yayınları, 1988.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Sengul, Ali F.: “Cinema, Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey,” [Yayınlanmamış doktora tezi], **The University of Texas at Austin**, 2012.
- Sen Hiç Ateşböceği Gördün Mü?: (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/g32jwmy>, 11 Haziran 2023.
- Serdar, Meryem: “Türkiye’de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı (1989-1994),” [Yayınlanmamış doktora tezi], **Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2017.
- Sevimli, Mehmet, A.: “Üçüncü Sinema’ya Erden Kıral Filmleri Üzerinden Bir Bakış: Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde,” **Konya Sanat Dergisi**, S. 2, s. 15-32, 2019.
- Sim, Şükrü: **Türk Sinemasında Öncüler**, 1. bs., İstanbul, Kriter Yayınevi, 2020.
- Solano, Fernando, Getino, Octavio: Üçüncü Bir Sinemaya Doğru, Çev. Ertan Yılmaz, Derlir. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, **Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1** (s. 167-193), Ankara, Orient Yayıncılık, 2008.

- Sönmez, Sevcan: “Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller,” [Yayınlanmamış doktora tezi], **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2012.
- Sönmez, Gurur: “Gerilla Tarzında Çekilen Bir Film; Escape From Tomorrow,” **İletişim Çalışmaları Dergisi**, S. 3, s. 61-78, 2017.
- Stam, Robert: **Sinema Teorisine Giriş**, Çevlr. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, 1. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Suner, Asuman: **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Şalvar Davası: (Çevrimiçi)
<https://www.sinemalar.com/film/2829/salvar-davasi>, 4 Nisan 2023.
- Şarkı Söyleyen Kadınlar: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/46865-sarki-soeyleyen-kadinlar>, 29 Mayıs 2023.
- Şellale: (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-121923/>, 3 Haziran 2023.
- Şen, Sebahattin: **Gemideki Hayalet: Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
- Taşdan, Murat: “Türk Politik Sinemasında “Öteki”nin İdeolojik Anlatım ve Eleştirisi,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Yalova Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**, 2022.

- Taşı Toprağı Altın (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt0280416/>, 13 Şehir: Mart 2023.
- TDK: **Türkçe Sözlük**, 11. bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Tekerek, Meltem: “Bir Propaganda Aracı Olarak Türkiye’de Sinema: Atatürk Dönemi,” **Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları**, S. 37, s. 181-204, 2020.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**, 2. bs., İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2007.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi: Cilt 1**, 3. bs., İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2009.
- Tereddüt: (Çevrimiçi) <https://www.baskasinema.com/filmler/tereddut/>, 30 Mayıs 2023.
- Tereddüt Çizgisi: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/hesitation-wound>, 16 Mayıs 2024.
- Tırpan, Murat: “Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler,” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2004.
- Topal Şükran’ın Maceraları: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/the-adventures-of-sukran-the-lame>, 26 Mayıs 2023.
- Toprağın Çocukları: (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/nkvmx3g>, 7 Haziran 2023.

- Tosun, Necip: **Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri**, İstanbul, Nehir Yayınları, 1992.
- Tunç, Ertan: “100. Yılında Ekim Devrimi ve Devrim Sinemasının Altın Çağı,” 13 Kasım, 2007, (Çevrimiçi) <https://www.otekisinema.com/100-yilinda-ekim-devrimi-devrim-sinemasinin-altin-cagi/>, 5 Şubat 2023.
- Tügen, Bahar: “1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri,” **21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 3, S. 7, s. 159-175, 2014.
- Türk, İbrahim: **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, 1. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2001.
- Uçakan, Mesut: **Türk Sinemasında İdeoloji**, 1. bs., İstanbul, Düşünce Yayınları, 1977.
- Uzaklarda Arama: (Çevrimiçi) <https://www.sinefil.com/title/gle4x8y>, 31 Mayıs 2023.
- Uzak Ülke: (Çevrimiçi) <https://www.beyazperde.com/filmler/film-285298/>, 25 Mayıs 2023.
- Ülkücüler: (Çevrimiçi) <https://www.sinematurk.com/film/46308-uelkuecueler>, 2 Haziran 2023.
- Wayne, Mike: **Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği**, Çev. Ertan Yılmaz, 2. bs., İstanbul, Yordam Kitap, 2017.

- Valantin, Jean-Michel: **Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington**, Çev. Ömer Faruk Turan, İstanbul, Bab-ı Ali Yayıncılık, 2006.
- Vardar, Bülent: “Türkiye’de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları,” **Öneri Dergisi**, C. 6, S. 23, s. 305-316, 2005.
- Vautier, René: “Devrimci Sinema Grupları 1,” Çev. Ercüment Gürkut, **Gerçek Sinema**, S. 4, Ocak 1974, s. 27-35.
- Vertov, Dziga: **Sine-Göz**, Çev. Ahmet Ergenç, 1. bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.
- Yalçın, Abdurrahim: “Türkiye’de Politik Sinemanın Gelişimi ve 2000’li Yıllar,” [Yayınlanmamış doktora tezi], **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2022.
- Yalın, Oktay, Güngör, Aslı: Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması ya da Sinemanın Hakikati, Ed. Zeynep Özarslan, **Sinema Kuramları- 2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar** (s. 77-92), İstanbul, Su Yayıncılık, 2013.
- Yamen, Engin: “Susuz Mu Cilavuz Mu?,” 17 Ağustos, 2012, (Çevrimiçi) <https://www.gazetekars.com/susuz-mu-cilavuz-mu-9337h.htm>, 20 Nisan 2024.
- Yayla, Duygu: “Türk Sinemasında LGBT Kimliklerin Farklı Temsilleri (1960-2017),” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2019.

- Yaylagül, Levent: **Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar**, 1. bs., Ankara, Dipnot Yayınları, 2006.
- Yaylagül, Levent: **Sinema Toplum Siyaset**, 1. bs., Ankara, Dipnot Yayınları, 2018.
- Yenen, İbrahim: “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği,” **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 3, s. 240-271, 2012.
- Yetişkin, Ebru: “Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek,” **Akademik İncelemeler Dergisi**, C. 5, S. 2, s. 95-116, 2010.
- Yıldıran Önk, Ürün: “Türk Sineması’nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980),” **Journal of Yaşar University**, C. 6, S. 23, s. 3866-3877, 2011.
- Yıldırım, Cemal: **Eğitimde Araştırma Metotları**, Ankara, Akyıldız Matbaası, 1966.
- Yıldırım, Ali, Şimşek, Hasan: **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 11. bs., Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2018.
- Yıldırım, Erhan: “Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu ile Politik Sinema,” [Yayınlanmış doktora tezi], **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2018.
- Yıldız, Engin: “Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Ekseninde Yılmaz Güney Sineması,” [Yayınlanmamış

yüksek lisans tezi], **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2019.

Yılmaz, Ertan: **1968 ve Sinema**, 1. bs., Ankara, Kitle Yayıncılık, 1997.

Yılmaz, Sümeyye: “Yeni Dönem Türk Sinemasında Din (2015 Yılı Sonrasında Çekilen Filmlerde Dini Sinema Örneklerinin İncelenmesi),” [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], **Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2018.

Yol Kenarı: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/sideway>, 7 Haziran 2023.

Yutkeviç, Sergey Y.: Devrimin Delikanlı Savaşçıları, Çev. Osman Akınhay, Derlr. Luda Jean Schnitzer, Marcel Martin, **Devrim Sineması** (s. 13-55), Ankara, Öteki Yayınevi, 1993.

7. Koğuştaki Mucize: (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/263412/7-kogustaki-mucize>, 11 Haziran 2023.

9 Kere Leyla: (Çevrimiçi) <https://www.sinemalar.com/film/266513/dokuz-kere-leyla>, 1 Haziran 2023.