



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**‘BAŞKA TÜRLÜ GERÇEĞE’ YOLCULUK: GÜNEŞE  
YOLCULUK, HİÇBİR YERDE, GELECEK UZUN SÜRER  
FİLMLERİ ÜZERİNDEN KÜRTLERİN ve KÜRT  
SORUNUNUN TEMSİLİ**

SARA DURMUŞ YILDIRIM

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, AĞUSTOS, 2020

**'BAŞKA TÜRLÜ GERÇEĞE' YOLCULUK: GÜNEŞE**  
**YOLCULUK, HİÇBİR YERDE, GELECEK UZUN SÜRER**  
**FİLMLERİ ÜZERİNDEN KÜRTLERİN ve KÜRT**  
**SORUNUNUN TEMSİLİ**

SARA DURMUŞ YILDIRIM

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans  
derecesi için gerekli kısmi Őartların yerine getirilmesi amacıyla  
Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü EĞitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, AĞUSTOS, 2020

Ben, SARA DURMUŞ YILDIRIM;

Hazırladığım bu Yůksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalıŐmam olduğunu ve baŐka çalıŐmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

SARA DURMUŞ YILDIRIM

---

31/08/2020

## KABUL VE ONAY

SARA DURMUŞ YILDIRIM tarafından hazırlanan **'BAŞKA TÜRLÜ GERÇEĞE'** YOLCULUK: GÜNEŞE YOLCULUK, HİÇBİR YERDE, GELECEK UZUNSÜRER FİMLERİ ÜZERİNDEN KÜRTLERİN ve KÜRT SORUNUNUN TEMSİLİ başlıklı bu çalışma **31/08/2020** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Bülent Diken (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Melis Behlil

Kadir Has Üniversitesi

Öğr. Üyesi Dr. Ayça Çiftçi

İstanbul Şehir Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Müdür

Prof. Dr. Emine Füsun Alioğlu

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	x
TEŞEKKÜR NOTU .....	xi
GİRİŞ.....	1BÖ
<b>LÜM 1: SİNEMANIN HAYALETİMSİ VARLIKLARI: KÜRTLER</b>	
1.1 Türk Sinemasının Vahşi, Taşralıları: ‘Doğulu Türkler’.....	6
1.2. Türk Sinemasından Türkiye Sinemasına.....	11
<b>BÖLÜM 2: YENİ TÜRKİYE SİNEMASI VE DEĞİŞEN TEMSİL PRATIĞI</b>	
2.1. Bastırılmışın Geri Dönüşü: Yeni Türkiye Sineması.....	16
2.2. Yeni Türkiye Sineması’na Ulusaşırı Çerçveden Bakmak.....	22
<b>BÖLÜM 3: GÜNEŞE YOLCULUK, GELECEK UZUN SÜRER, HİÇBİR YERDE FİLMLERİ ÜZERİNDEN YOLCULUK ANLATILARINDA KARŞILAŞILAN TEKRAR EDEN TEMA VE FİGÜRLER</b>	
3.1. Kaybın İzinde.....	30
3.2.1. Ölüm ile Yaşam Arasında: Eşikte Kalmak.....	36
3.2.2. Kayıplarını Arayan Kadınlar İmgesi.....	39
3.3. Hayaletli Evler ve Hayal-et Evler.....	43
3.4. ‘Başka Türü Gerçekliğe’ Doğru Yola Çıkmak.....	50
3.4.1. Ulusaşırı Yol Filmleriyle Benzerlik.....	56
3.5. Film Karakterlerinin Mekânsal İlişkileri.....	69
3.5.1. İstanbul: İri Bir Taşra Kenti.....	70
3.5.2. Kimliği Olan Şehir: Diyarbakır.....	75
3.5.3. Açık Alanlara Vurgu: Doğu’yu Tasvir Etmek.....	77
3.6. Geçmiş Bugüne Taşımak: Filmlerde Kullanılan ‘Mektup Tarzı Araçlar’.....	84
3.6.1. ‘Yok’luğu Hissetmek: Kayıpların Fotoğrafları.....	87

3.6.2. Sözlü Kültür Öğeleri: Ağıtlar, Masallar.....	91
3.6.3. İdeolojinin Sesi: Televizyon.....	93
3.6.3 Belgesel- Kurmaca Sınında: Gerçek Görüntüler, Gerçek Belgeler, Gerçek Tanıklar.....	94
<b>SONUÇ.....</b>	<b>100</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>107</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>117</b>



## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1 .....	30
------------------	----

Görsel 3.2 .....	32
Görsel 3.3 .....	34
Görsel 3.4 .....	41
Görsel 3.5 .....	42
Görsel 3.6 .....	43
Görsel 3.7 .....	46
Görsel 3.8 .....	47
Görsel 3.9 .....	49
Görsel 3.10.....	50
Görsel 3.11.....	52
Görsel 3.12.....	54
Görsel 3.13.....	59
Görsel 3.14.....	60
Görsel 3.15 .....	63
Görsel 3.16 .....	69
Görsel 3.17 .....	71
Görsel 3.16 .....	72
Görsel 3.19 .....	74
Görsel 3.20 .....	76
Görsel 3.21.....	77
Görsel 3.22 .....	80
Görsel 3.23 .....	81
Görsel 3.24.....	82
Görsel 3.25 .....	85
Görsel 3.26.....	88
Görsel 3.27.....	89
Görsel 3.28.....	90

Görsel 3.29.....	91
Görsel 3.30.....	95
Görsel 3.31 .....	96
Görsel 3.32 .....	99
Görsel 3.33 .....	100



*DURMUŞ YILDIRIM, SARA. 'BAŞKA TÜRLÜ GERÇEĞE' YOLCULUK: GÜNEŞE YOLCULUK, HİÇBİR YERDE, GELECEK UZUN SÜRER FİMLERİ ÜZERİNDEN*



KÜRTLERİN ve KÜRT SORUNUNUN TEMSİLİ, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul,  
2020

## Özet

Bu tezde Kürtlerin ve Kürt sorununun aktarıldığı ve 'yeni politik filmler' içerisinde değerlendirilecek olan *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirseli moğlu, 2001), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011) filmlerinde karşımıza çıkan yolculuk temasının filmlerin anlatılarına nasıl etki ettiği incelenmiştir. Çalışmanın amacı, 'yeni Türkiye sineması' olarak adlandırılan dönemde Kürtlerin ve Kürt sorununun temsiline önceki dönemlerin basmakalıp ve tek perspektiften aktarıldığı anlatım biçimine kıyasla belirgin farklılıklar gösterdiğini ve bu filmler içerisinde karşımıza çıkan yolculuk anlatılarının bu temsil etme biçimini sorgulamak için nasıl etkili bir araç olarak kullanıldığını tartışmaktır. Bu çalışmada öncelikle, değişen temsil pratiği yeni Türkiye sineması ve öncesi olarak ayrı ayrı dönemler içerisinde incelenmiştir ve 'yeni' olarak adlandırılan dönem öncesinde temsil pratiğini etkileyen düşünüş biçimlerinin nereden kaynaklı olduğunu tartışan analizlere yer verilmiştir. Yeni Türkiye sinemasına kadar Kürtlerin ve Kürt sorununun nasıl tek taraflı ve basmakalıp düşünceler ile aktarıla geldiği açıklanmıştır. Ardından, değişen sinema yapma pratiğinin neden 'yeni' olarak adlandırıldığı tartışılmış ve sosyal, kültürel, politik ve sektör içerisinde yaşanan değişim ve dönüşümlerin Kürtlerin sinema perdesindeki temsiline nasıl bu kadar farklı bir perspektiften aktarabilmesine katkı sağladığı açıklanmaya çalışılmıştır. Son bölümde ise, 'yeni politik filmler' içerisinde Kürtlerin ve Kürt sorunun temsili konusunda belirgin örnekler olan *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirseli moğlu, 2001), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011)

filmlerinin ayrıntılı analizi yapılmıştır. Yapılan inceleme sonucu bu filmlerin ele aldıkları konuların, sorgulayıcı üslup ve tutumlarının bu filmleri nasıl önceki dönemlerin sinema yapma pratiğinden ayırdığı açıklanmıştır. Bu filmlerin, yolculuk anlatısını nasıl resmî ideolojinin tek taraflı aktarımlarının sorgulanmasının aracı yaptığı ve bu temanın filmlerinin yapısını nasıl şekillendirdiği irdelenmiştir.

**Anahtar sözcükler: Yeni Türkiye Sineması, Yeni Politik Filmler, Kürtlerin ve Kürt Sorununun Temsili, Yolculuk Teması**



DURMUS YILDIRIM, SARA. JOURNEY TO A ‘DIFFERENT KIND OF TRUTH’: REPRESENTATION OF KURDS AND KURDISH ISSUE THROUGH JOURNEY TO THE SUN, FUTURE LAST FOREVER, IN NOWHERE LAND EXAMPLES, MASTER THESIS, Istanbul, 2020.

### **Abstract**

In this thesis, the impact of journey narrative films which question belonging, identity, and displacement on the representation of Kurds and Kurdish issues in ‘new political films’ were examined. This study aims to claim that representation Kurds and Kurdish conflicts in the films of ‘the new cinema’ significantly differ from the previous periods when the very same topic has been approached via a single perspective based on stereotypes. All in all, in this new period of cinema in Turkey, the journey narrative is a recurring theme being used to question this former one-sided perspective. In this respect, first, the differences between those two periods separately examined and followed up by the analysis to discuss the origin of the way of thinking and it is the effect on the practice of representation. And then, the mode of representation based on the single perspective and stereotype until the new cinema of Turkey is explained. Subsequently, it was discussed that why changing practices of cinematography is called new and how the changes and transformation experienced in the social, political, cultural, economic and sector contributed to the transfer of the Kurdish representation on the screen from such a different perspective. In the last chapter of the thesis, three significant examples of new political films *Journey to the Sun* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Future Last Forever* (Özcan Alper, 2011) and *In Nowhere Land* (Tayfun Pirselimoglu, 2001) were analyzed using the formal analyzed method. As a result of the examination,

it was understood that these films are using the journey narratives as an effective tool to question the official ideology and convey the narrative of their stories from a counter perspective. Consequently, it was explained how is journey narrative shapes the structure of the films. Another important outcome of the analyzes was that they differ from the representation practice of previous periods with their filmmaking practices and critical attitudes.

**Keywords: New Cinema of Turkey, New Political Films, Representation of Kurds and the Kurdish issue, Journey Narrative**

## TEŞEKKÜR NOTU

Öncelikle, bu çalıőmayı gerçekleőtirebilmem adına verdiği emek ve destek için değerli danışman hocam Prof. Dr. Bülent Diken'e teőekkürü borç bilirim.

Ayrıca, tez jürimde olmayı kabul etmelerinden onur duyduğum saygıdeğer hocalarım Doç. Dr. Melis Behlil ve Dr. Ayça iti'ye değerli yorumları ve katkıları için çok teşekkür ederim.

Son olarak, çıktığım her yolculukta tereddüt etmeden yanımda olmayı kabul eden yol arkadaőım Efkan'a sonsuz teşekkür ederim.





# GİRİŞ

Bu tezde, yeni Türkiye sineması dönemi içerisinde sıklıkla karşımıza çıkan Kürtlerin ve Kürt sorununun konu edildiği filmlerin anlatılarında temsil rejiminin sinemanın önceki dönemlerine göre nasıl değişiklik gösterdiği ve bu değişikliğin film biçimini nasıl şekillendirdiği incelenecektir. Bu sinema yapma pratiğinde politik içeriğin biçime etkisinin bir sonucu olarak filmlerin tekrar eden tema, figür ve görsel imgeleri anlatılarında nasıl barındırdıkları açıklanacaktır. Bu çalışma, yeni Türkiye sineması içerisinde en belirgin örnekler olarak kabul gören *Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu, 1999)*, *Hiçbir Yerde (Tayfun Pirselimoglu, 2001)* ve *Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper, 2011)* filmleri üzerinde yapılan inceleme sonucunda ortaya konacaktır.

1990 sonrasında oluşumuna şahitlik edilen ve 2000 sonrasında da etkisini sürdüren bu dönem ‘yeni’ olarak adlandırılmaktadır. Asuman Suner’in tanımlamasıyla ‘popüler kanat’ ve ‘sanatsal kanat’ olarak ikiye ayırdığı bu dönemin ‘ticari filmleri’ ve ‘sanat filmleri’ tür fark etmeksizin geçmiş ve geçmişte yaşanan toplumsal olaylara dönüp bakmak isteme eğilimlerinden dolayı ortak özellikler barındırırlar; ancak ‘sanatsal kanat’ geçmişte yaşananlara politik eleştiri getirmesi ve ‘ulusal aidiyet’ konusundaki sorgulayıcı üslubuyla bu dönemselleştirmenin ana eksenini oluşturur. Bu yüzden sorgulayıcı üslup ve tavırlarıyla ‘yeni politik filmler’ olarak ayrı bir isimlendirmeye incelenirler. Bunun sebebi ise, ‘yeni politik filmlerin’ ‘kültürel azınlıkların’ temsiline ve yakın geçmişte yaşadığı toplumsal olaylara bakarken ‘yeni bir düşünme ve görme biçimini önermeleridir’. Bu anlamda yeni politik filmler ‘sinemayı bir kültürel müdahale platformu’ olarak kullanmaktadırlar. Bu çalışma içerisinde de ele alacağım



filmler Kürtlerin ve Kürt sorununun temsilinde yeni bir bakış açısı önermeleri ve geleneksel temsil rejimindeki tek taraflı bakış açısını yıkmaları sebebiyle Asuman Suner'in önerdiği *yeni politik filmler* terimi ile adlandırılacaktır (Suner, 2006).

Yeni Türkiye sinemasının politik film üreten yönetmenleri Kürtleri ve Kürt sorununu önceki dönemlerden çok farklı bir şekilde, basmakalıp düşünce ve kalıplara dayandırmadan, resmî ideolojinin perspektifinin karşısında konumlanarak temsil etmenin yolunu seçmiştir. Yıllar içerisinde süre gelen politik ve kültürel atmosferdeki değişim ve dönüşümlerin, sinemasal zemine de etki etmesiyle sinemada da temsil çeşitlenmiştir, farklı kesimler kendilerini sinema aracılığıyla temsil edebilmenin imkanını yakalamıştır. Türkiyeli yönetmenler toplumsal meseleleri eleştirel tutumla sinemasal zemine taşıyabilme fırsatına sahip olmuşlardır. Bu imkanlar, yeni Türkiye sinemasını daha önce hiç üretilmediği kadar geçmişle, hafızayla, travmatik deneyimlerin yaşandığı toplumsal olaylara eğilen; bastırılmış, gün yüzüne çıkarılmak istenmeyen 'başka türlü gerçekliklerle' ilgilenen politik içerikli filmlerin üretildiği bir alan haline getirmiştir. Bu yeni sinema yapma pratiği içerisinde Kürtler ve Kürt sorununun temsili de daha önceki dönemlerden çok farklı bir biçimde, 'Doğu-Batı' karşıtlığı üzerinden zihinsel ve fiziki sınırlara hapsedilmeden ve 'eğitimsizlik ve geri kalmışlık' sorununa indirgmeden farklı bir perspektiften aktarılabildiği ve tartışıldığı bir zemin bulmuştur. Doğu- Batı zıtlığı içerisinde sıkıştırılmayan bu filmlerde Kürtler ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafya seyirciye yeniden tanıtılmıştır. Bu sebeple, Kürtlerin konu edildiği filmler içerisinde yolculuk anlatıları karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. Bu filmlerde sıklıkla karakterlerin Batı'dan Doğu'ya yaptığı yolculukları görürüz. Yolculuk anlatılarıyla sadece bir yerden bir yere varmak amaçlanmaz. Seyirci

hakkında az bilinen, daha önce hiç gidilmemiş bir coğrafyaya keşfe çıkarılır. Bu özelliğiyle filmler coğrafyanın ve coğrafyaya dair her şeyin temsilinin sorgulandığı bir türe dönüşür. Bu çalışma içerisinde inceleyeceğim *Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmlerinin seçilme nedeni yolculuk anlatılarını etkili bir sorgulama aracı olarak kullanmalarındır. Yolculuk anlatılarının en önemli özelliği tekrar eden tema ve figürlerin anlatıya eklenmesidir. Özellikle, aidiyet, kimlik, yersiz yurtsuzluk, sürgün, göç, bellek gibi temalar bu tür içerisinde sıkça sorgulanır. Bu temalar Kürt sorununun konu edildiği filmlerin içeriğini en çok oluşturan temalardır. Bunun yanında, geçmiş ve travmatik deneyimlerin yaşandığı toplumsal olayların anlatılmasına bağlı olarak bazı görsel imgeler filmler içerisinde anlatıya kendilerini dayatmaktadır. Bu doğrultuda ele alacağım bu üç filmin bu türden bir yapıya sahip olması ve yukarıda sıraladığım geçmişin sorgulandığı filmlerde kaçınılmaz olarak karşımıza çıkan temaları içlerinde barındırmaları sebebiyle bu türden bir incelemeye müsait olduğunu düşünüyorum. Bu sebep ile, bu çalışmada filmlerin biçimsel ve tematik incelemesi ayrıntılı bir şekilde yapılarak politik içeriğin bu film biçimini nasıl şekillendirdiği tartışılacaktır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Türk sinemasında başlangıcından 1990'lara kadar devam eden Kürtlerin ve Kürt sorununun temsilinin tek taraflı temsilinin kökenlerinde yatan düşünüş biçiminin sebeplerini tartışan çalışmalara yer verilecektir. İlk olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş gayesi olan 'modern ama milli olma' çabasıyla Türkiye'nin kendini Batılı değerlerle tanımlama girişiminin kendi Doğusuna bakma biçimini nasıl etkilediği ve bu düşünüş şeklinin sinemada nasıl bir temsil rejimine dönüştüğü tartışılacaktır. Bu kısımda Umut Tümay Arslan, Nezih Erdoğan, Sebahattin Şen gibi

akademisyenlerin çalışmaları aktarılacaktır. Nezh Erdoğan ve Sebahattin Şen gibi akademisyenler çalışmalarında Türk sinemasının kendi doğusunu temsil etme biçiminin kökenlerinde post kolonyal düşüncenin içselleştirilerek yeniden üretilmesinin etkili olduğunu ileri sürmektedir. Bu çalışmalar bu çalışma içerisinde yer alması, Türkiye'nin kendini Batılı değerler ile tanımlama çabasının köklerinin anlaşılabilmesi, Kürtlerin ve Kürt sorununun temsilinin bu çabanın nasıl gerçekleştirilebilmesinde nasıl bir işlev gördüğünü anlayabilmek açısından önem taşımaktadır. Bu sebeple Kürtlerin yıllarca sinema perdesinde etnik kökenleri isimlendirilmeden "Doğulu Türkler" olarak eğitimsiz olmak, geri kalmış olmak gibi 'batılı olmayan farklarına' işaret edilerek temsil edilmesinin kökenleri burada yatmaktadır. Birinci bölümün devamında ise, bu düşünüş şeklinin nasıl bir temsil etme biçimi ortaya koyduğu örneklerle açıklanacaktır. Tarihsel sıraya göre farklı dönemlerde Kürtlerin temsilinin sinema perdesinde nasıl yer bulduğu aktarılacak, 1990'larda nasıl bir değişimle bu 'adlandırılmadan işaret etme pratiğinin' değiştiğini ve bu değişimin nasıl Türk Sinemasını Türkiye sinemasına dönüştürdüğü incelenecektir.

Tezin ikinci bölümünde ise toplumsal, siyasal kültürel dönüşümlerin Türkiye'de sinemayı nasıl dönüştürdüğü ve bu dönüşümün temsil etme pratiğini nasıl etkisi altına aldığı aktarılacaktır. Yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan bu dönemin çok sesli ve çok kültürlü yapıya nasıl evrildiği ve bununla birlikte nasıl Türkiye'de tabulaştırılmış ve tartışılmamış konuların güçlü ve eleştirel bir tutumla tartışabilir hale geldiği anlatılacaktır. Türkiye sineması üzerine çalışan akademisyenler Asuman Suner ve Özlem Köksal, bu dönemin filmlerini ulusal çerçeveden incelemek yerine, uluslararası perspektiften okumanın bize bu dönemi anlayabilme konusunda daha çok yardımcı

olacağını düşünür. Özellikle geçmişin, ulusal aidiyetin, kimliğin, sorgulandığı yerinden edilme duygusunun yoğun olarak hissedildiği filmlerin Hamid Naficy'nin 'Aksanlı Sinema' kavramıyla okunmaya müsait olduğunu öne sürerler. Özlem Köksal, bu özelliklerin filmlerde sürekli karşımıza çıkmasının sebebinin filmleri '*yersiz yurtsuzluk estetiğinin*' şekillendirmesinden kaynaklı olduğunu düşünür. Bu bakış açılarından yararlanılarak bu kısımda ise yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan dönem anlaşılmaya çalışılacaktır. Yeni Türkiye sineması içerisinde Kürtlerin ve Kürt sorununun konu edildiği filmlerin bu tartışmalar kullanılarak okunmaya müsait olduğu ileri sürülecektir. Bu kısımda kullanılan kavram, ifade ve öneriler ayrıntılı bir şekilde açıklanarak tezin bu bağlamda tartışılabilmesine zemin hazırlanacaktır.

Tezin son bölümünde ise, incelenecek filmlerin analizine yer verilecektir. Yukarıda verilen kavramlar ve öneriler kullanılarak *Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmleri analiz edilecektir. Filmlerin yolculuk anlatılarını Kürtlerin ve Kürt sorununun bugüne kadar temsil edilme biçimini sorgulamak için bir araç olarak kullandıkları iddia edilecektir. 'Aksanlı Sinema' kavramından yararlanılarak yolculuk anlatılarına eklenen yersiz yurtsuzluk, mekânsal ilişkiler, mektup tarzı araçlar gibi tema ve figürlerin bu filmlerin anlatıları içerisinde de yer aldığı aktarılacaktır. Ayrıca, bu filmlerin sorgulayıcı tutumları nedeniyle Kürt temsilini basmakalıp temsillere dayandırmadan aktarabilme çabaları ve bugüne kadar tek taraflı aktarıla gelmiş olanı sorgulama eğilimleri sebebiyle 'yeni politik filmler' içerisinde ayrı bir eğilime gidilebilecek kadar kendi dil ve anlatılarını oluşturdukları ileri sürülecektir. Kendi dil ve anlatısını dayatan bu eğilim içerisinde Kürt sorununun konu edildiği filmlerin 'yeni

politik filmler’ içerisinde politik içeriğin biçimi en çok etkilediği bir sinema pratiğine sahip olduğu iddia edilecektir.

## BÖLÜM 1

### SİNEMANIN HAYALETİMSİ VARLIKLARI: KÜRTLER

#### 1.1. Türk Sinemasının Vahşi, Taşraları: ‘Doğulu Türkler’

Türkiye kuruluşundan bu yana Batılı ve modern olarak kendini tanımlama çabası içerisine girdi. Bu çaba hem coğrafi konum olarak hem de kültürel alanda Doğulu ve Batılı değerler arasında sıkışmış toplumun temel açmazlarından biri haline geldi. Bu arada kalmışlık içerisinde kendini Batılı olarak tanımlamaya çalışan devlet, bu ikilemin bir sonucu olarak kendi Doğusunu dışlama eğilimine girdi. Batı ile girdiği ilişki biçiminin yön verdiği bu eğilim sinema filmlerine de yansdı. Devletin düşünüş biçiminin bir uzantısı olarak ortaya çıkan bu filmlerde ‘taşra’ modern olmayan olarak konumlandırıldı. Batılı ve modern olmayı ulus devlet oluşturma çabası içerisinde ‘Türklük’ ile eşleştirirken, ‘vahşi Doğululuğu’ Türk olmayana yakıştırdı. Bu düşünüş şekli yıllarca başta sinema olmak üzere kültürel metinlerde basmakalıp düşüncelere yaslanan ve ‘ötekileştiren’ bir temsil etme biçimini doğurdu. Kurulan modern devletin kendisini ‘Batılı’ olarak konumlayıp Batılı olamayacak kadar ‘eğitimsiz ve vahşi’ kültürleri ve etnik grupları kendi ‘Batılılığını’ referans olarak tanımlama eğilimi post kolonyal düşünüş şeklinin bir uzantısı olarak okunabilir.

Türkiye bilinen anlamda kolonyal güç ilişkilerinin içine girmemişse de Batılı düşünce üretiminin anlamlandırma pratiklerini zaman içerisinde içselleştirmesiyle kolonyal beklentilerle uyum sağlar hale gelmiştir. Bunun nedeni kolonyal söylemin sadece üretenler tarafından değil, kolonyal söyleme maruz kalanlar tarafından içselleştirilerek yeniden üretilmesidir (Erdoğan,1995: 180-181). Bu içselleştirmeyi kavrayabilmek için Türk sinemasında ‘Türklüğün’ tanımının nasıl gerçekleştirildiğine yakından bakmak faydalı olacaktır.

‘Modern ama milli’ olabilmek başlangıcından bugüne Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ilkelerinden biriydi. Batılılaşmak, eğitilmiş, kentli ve modern bir nüfus yaratmak ‘ideal Türklüğü’ yakalamak anlamına geliyordu. Bu çaba içerisinde resmî ideoloji yüzünü Batıya yani kendi yarattığı ‘ideal Türk’e’ dönerken, Doğu’yu ve ‘Doğulu’ olanı görmezden geldi. Sadece kültürel olarak değil, coğrafi konum olarak da Doğu-Batı arasında sıkışmış modern devletin arada kalmışlığı edebiyattan, sinemaya kültürel alanı etkisi altına almıştı.

Modern ile geleneksel, Doğu ile Batı arasındaki bu gelgitlerin yarattığı kaygılar Yeşilçam filmlerinde bu ikilemlerin arasında kalmış karakterlerin hikâyeleri üzerinden aktarıldı. Yeşilçam melodramları bu anlamda zengin bir inceleme alanına sahiptir. Yeşilçam sineması sıklıkla Doğu-Batı arasında kalmış, ‘modern ve milli olma çabası’ içerisinde olan; ancak köklerinden kopamayan karakterlerin hikâyelerini anlattı. Basmakalıp hikâyeler ve karşıt karakterler üzerinden hikâyesini kuran bu melodramlarda modern kentli karakterin zıddı ‘modernleştirilememiş vahşi taşralı’ idi (Arslan, 2011:1- 63). Melodramlarda Batılı olabilmek bir ‘arzu nesnesiydi.’

Melodramlar bu arzu nesnesini sınıflar arası (kırsal/kent, üst sınıf/alt sınıf ve orta sınıf) geçiş ihtimalinin olduğu bir formülasyon ile sundu. Arzu nesnesi olarak gösterilen üst sınıf 'Batılı' özellikleriyle kurgulanıyordu. Nezih Erdoğan'a göre, Batı'nın ve Batılılığın arzu nesnesi olarak sunulduğu bu filmlerin kullandığı bu formülasyon ulusun kendi kimliğine bakışını ele veren bir belirti olarak görülebilir. (Erdoğan,1995:188-199).

Nezih Erdoğan, *Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı (1995)* adlı makalesinde yerli melodramlarda karşımıza çıkan bu 'modern kentli ve vahşi taşralı' üzerinden kurulan Doğu-Batı zıtlığını kolonyalist söylemin bir devşirmesi olarak okuyor (1995:180-181). Sebahattin Şen ise, *Gemideki Hayalet: Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu (2019)* adlı kitabında benzer bir bakış açısıyla Türk sinemasında Türkiye'nin kendi doğusuna bakış biçiminin post-kolonyal düşünceyle ilişkilendirilebileceğini söylüyor. Selahattin Şen, Nezih Erdoğan'dan farklı olarak kitabında 'Doğuluların' yani Kürtlerin sinema perdesindeki temsiline bakıyor. Şen, kitabında 'Kentli ve taşralı' ikilemi üzerinden hikayelerini kuran Yeşilçam melodramlarında farklı bir biçimde kurgulandığını düşündüğü 1950'lerden 1990'lara kadar üretilen Doğu'yu merkez almış Kürtlerin konu edildiği filmlere odaklanıyor.

Türklüğün post-kolonyal bağlamda 'beyazlık hallerine' yakın bir şekilde düşünülmesi, yıllarca bu bölgeyle kurulan ilişkilene biçimine bağlı olarak uygulanan asimilasyon politikalarından, ekonomik pratiklere, biyopolitik uygulamalara varan geniş söylemsel ve ideolojik pratiklerin bir sonucudur (Şen, 2019:36). Bu ideolojik ve söylemsel pratiklerle bağlantılı olarak Türk sineması,

‘Doğuluyu’ etnik kimliğinden arındırarak göstermeyi seçmiştir. Türk sineması, Doğuyu ilkel törelerin taşıyıcısı olarak görmüş, terbiye ve tahakküm ilişkisi içerisinde Doğu- Batı ikilemini kurmuştur. Bu ilişki içerisinde Kürtleri beyaz perdede ‘Doğulu Türkler’ olarak göstermiştir. Kürtlerin asla Kürt olarak adlandırılmadığı bu sinema yapma pratiğinde bir anlamda Kürtler, *‘işaretlenen ancak adlandırılmayan hayaletimsi varlıklar’* olmuşlardır. Türkler, kendi doğusuna dair sorunları etnik bir mesele olmaktan uzak görüp geri kalmışlık, irtica, töre, ağalık, gibi sorunlara indirgemiş ve Doğu coğrafyasına dair bütün sorunları geri kalmışlık fikrinin içerisinde eritmiştir (Şen,2019:67-86).

Modern devletin Batılılaşma süreci içerisinde ideali yaratmaya çalışan seçkinler kendisine Batı’nın gözüyle bakarken kendisini engellediğini düşündüğü ‘ötekiyi’ hem tanımlayarak hem de fiziksel ve sembolik şiddet uygulayarak yok etmeye, görünmez kılmaya, kendine benzetmeye çalıştı. Sinemanın Kürtleri kurgulama arzusu ise burada yatmaktadır. Sinema perdesinde yarattığı Kürt imgesiyle Türklük modern ve milli olan ile ilişkilendirilerek ‘modern ve milli olma hayalini’ sinema perdesine taşınarak Batı’nın karşısında hissedilen yetersizlik kurgulanan Kürtlük imgesi ile telafi ediliyordu. Fakat, bu imgeleştirme şekli ‘vahşi taşra’ imgesinden farklı bir işleve sahipti. Doğulu olanın taşralıdan farkı Kürtlerin yaşadığı coğrafyanın ‘halk’ tahayyülü içinde yer almıyor olmasıydı. Kürtler bu ‘halk’ tahayyülüne direnen bir fazlalık olarak görülüyordu. Garbiyatçı fantezilerle sömürgeci fantezilerin iç içe geçerek yürürlüğe girerek Doğu ve Doğuluya bakma biçimini şekillendirmesinin kökenleri burada yatmaktadır (Şen, 2019:48-59).



Bu fantezilerin ve Doğu'yu gösterme arzusunun bir sonucu olarak fazlalık olarak görülen Kürtler, yeni devletini modern ulus devlet yaratabilme ilkesinin önünde büyük bir engeldi. Bu engelin ortadan kaldırılmasının yolu farklı etnik kimliklere sahip grupların reddedilmesi ya da asimilasyonu ile mümkündü.

Resmi söyleme göre Kürtler 'dağ Türkleriydi' ve Kürt dili diye bir şey yoktu. Aksini iddia edenler ise dış güçler tarafından finansa edilen gruplardı ve Türk ulusunu bölmek için kullanılıyorlardı. Bu reddetme ve bastırma politikasının bir parçası olarak Kürtler hakkında konuşmak da yasaklandı. Kürt perspektifi kamusal alandan silindi (Çiftçi, 2016:2). Kürtlerin kamusal alandan silinmeleri ve tek bir perspektiften gösterilmeleri yıllarca egemen anlatılarda ve kültürel metinlerde belli başlı kalıpların içine sığdırılmalarına sebep oldu. Doğu öyküleştirilirken yazarlar, senaristler, yönetmenler bu öyküleştirmeyi hazır imgeler, semboller, tema, prototip ve yargılar kullanarak yaptı (Şen,2019:196). Belli bir perspektiften sunulan bu temsil biçimi medyada ve diğer kültürel alanlarda Kürtlerin kendilerini ifade edebilmelerini neredeyse imkânsız hale getirdi. Kürtlerin bir anlamda ya varlıkları inkâr edildi ya da 'öteki veya düşman olarak işaretlendi.' Her iki durumda da Kürtler üzerinden üretilen bütün anlamlar 'gösterilmeyen şey' yoluyla üretildi (Kayacan,2019:13). Kürtleri 'öteki ya da düşman olarak işaretleme' sinemanın bu temsil etme pratiği içerisinde tercih edilen anlamıydı. Kürtlerin temsilinin tamamen reddedilmesi yerine, tercih edilen anlamıyla gösterilmesi seçildi. Bu "adlandırmadan işaret etme" stratejisi artık işlevini yitirmek zorunda kaldığı ve dönüşmeye başladığı 1990'lı yıllara kadar devam etti.

## 1.2. Türk Sinemasından Türkiye Sinemasına

Sinemanın ilk yıllarından, 1990'ların ortalarında sinema alanında yeni bir yönelimin sinyallerinin verildiği döneme kadar sinema perdesinde Kürtlerin temsili belli basmakalıp fikirlerin dışına çıkamadı. Bu basmakalıp temsil rejimi resmî ideolojinin uzantısı niteliğindedir. Bazı filmlerde bu temsil etme biçiminde ufak da olsa değişiklikler görülse de temelde Kürtler etnik kökenleri görmezden gelinerek 'Doğulu Türkler' olarak sinemada yer buldu. 1950'lerde Kürt sorununu iltica, saltanat özlemi, aşiret direnci gibi meselelerle birlikte anan resmî ideoloji soruna dair çözümü Kürtleri bastırmak ve ortadan kaldırmak olarak gördü. 1960'lardan 1970'lere kadar sorunun kökeninin bölgesel geri kalmışlık, eğitimsizlik olarak görülmeye başlanmasıyla soruna dair çözüm de Kürtlerin eğitilmesinde ve medenileştirmesinde bulundu. Özellikle, 1960'ların köy filmlerinde bu bakış açısı sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Doğu'nun arka plan olarak kullanıldığı bu köy filmlerinde coğrafya bir dekor görevi görmüştür. Kürtler ise etnik kostümleri, yöresel özellikleri, Türk olmadıklarını belli eden aksanlarıyla 'Doğulular' olarak her zaman 'farklarına işaret' edilerek gösterilmiştir (Şen,2019:81-86; Köksal,2016:135-136; Yücel,2008:35-107; Dalli, 2011:87-91).

Bu dönem içerisinde tamamen farklı bir sinema yapma pratiği ortaya koyamaları da, bu temsil rejiminin dışına çıkan Doğu'yu ve Kürtleri daha 'gerçekçi' bir yaklaşımla ele alan istisna örneklerde mevcuttur. Özellikle, 1970'lerde Yılmaz Güney'in öncülük ettiği 'toplumsal gerçekçi akım' ile birlikte Kürtlerin temsili daha önceki örneklerden bir nebze de olsa farklılaşmıştır. Yılmaz Güney, Erden Kıral, Şerif Gören gibi

yönetmenler filmlerinde Türkiye'deki toplumsal meseleleri ele alış biçimleri ve üsluplarıyla Türkiye'de 'politik sinemanın' öncülüğünü etmişlerdir. Özellikle, burada Yılmaz Güney hem sineması hem de politik kimliğiyle ön plana çıkmaktadır. Kendisi de bir Kürt olan Yılmaz Güney, Kürt meselesindeki politik tavrı ve devrimci duruşuyla uzun yıllar resmî ideolojiyle düşünceleri ters düşmüş, tutuklanmış, yaşamının bir kısmını sürgünde geçirmiş bir isimdir. Bu yüzden yıllarca filmleri sansür ve yasaklanmaya maruz kalmıştır. Güney, sadece toplumsal meselelere olan bakışıyla değil, film diline olan katkısıyla da öncü bir isimdir. *Umut (Yılmaz Güney, Şerif Gören, 1970)*, *Sürü (Zeki Ökten, 1979)* ve *Yol (Yılmaz Güney, Şerif Gören, 1981)* filmleriyle hem yurt içinde hem de yurt dışında dikkat çekmeyi başarmıştır. Güney'in cezaevinde iken yazdığı *Yol (Yılmaz Güney, Şerif Gören, 1981)* filmi Cannes Film Festivali'nde ödüle layık görülmüş önemli bir yapımdır. Yılmaz Güney, özellikle bu filmi ile Kürt kültürüne ve Kürt sorununa klişelere yaslanmadan bakabilme konusunda daha önceki dönemlerde yapılmış 'köy filmlerinden' farklı bakabilmeye cesaret etmişse de yasak ve sansürler sebebiyle Kürtleri farklı bir dil konuşan, farklı bir kültüre mensup insanlar olarak göstermeye cesaret edememiştir. Bu yüzden 'adlandırmadan işaret etme stratejisi' devam ettirilmiştir (Köksal,2016: 135-138; Dallı,2011: 88-92; Yücel, 2008: 127-178; Dönmez Colin, 2008:116-141).

1990'lar sinemada temsil anlamında çeşitliliğin daha önceki dönemlerde hiç görülmemiş bir şekilde var olduğu bir dönemdir. Sinema dilindeki bu değişimin üzerinde 1990'larda yükselen farklı kimlik ve yaşam pratiklerinin, hak ve görünürlük taleplerinin yükselişe geçmesi etkilidir. Toplumsal ve politik uzamdaki bu hareketlenmeler ve farklı kesimlerin kamusal alandaki görünürlükleri sinemanın

diline de etki etmiştir. 1990’lardan itibaren derinleşen Kürt sorununun ve devletin artan şiddetinin karşısında Kürtlerin daha da yükselen sesi Kürt sorununu görünmez bir mesele olmaktan çıkarmıştır. Hem sinema alanında hem de toplumsal, siyasal alanda meydana gelen bütün bu dönüşüm ve değişimler ‘adlandırılmadan işaret etme stratejisini’ imkânsız hale getirmiştir (Şen, 2019: 271-272).

1990’lardan itibaren gerçekleşen hem sektördeki değişim ve dönüşümler hem de genç yönetmenlerin sinemayı kendilerini ifade etmenin bir aracı olarak görüp basmakalıp fikirlere dayanmadan hikayelerini anlatmaya başlamalarıyla 2000’lerde artık yeni bir sinema yapma pratiğinin varlığı kendini görünür kıldı. Hem ticari filmler hem de politik içerikli bağımsız yapımlar bu büyüme ve gelişmenin sonuçlarından yararlandı. Film finansmanı konusundaki yerli ve yabancı mecralarda doğan fırsatlar, bağımsız film yapımcılığının bu fırsatlardan yararlanması, yerli filmlere seyircinin ve yerel medyanın ilgisinin artması bu dönüşüm ve değişimin tetikleyicisi oldu. Türkiye’deki ‘yeni Türkiye sineması’ olarak adlandırılan bu dönem içerisinde Kürt filmlerinde de artış görülmesi sektörde yaşanan genel canlanmanın bir sonucuydu. (Çiftçi, 2016: 89-90).

1990’larda bu temsil etme biçimini kırabilecek filmlerin varlığı yavaş yavaş görülmeye başlandı. *Eşkîya (Yavuz Turgul, 1996)* filmi bu konudaki sessizliği bozan önemli bir popüler sinema örneğidir. Her ne kadar temsil etme pratiğinde zayıf kalsa da bu konuda sinematik alanda sonraki yıllarda gerçekleşecek olan değişimin öncüsü oldu. Aynı dönemde Kürtlerin temsil etme pratiğindeki asıl değişimin öncülüğünü yapan, yeni Türkiye sinemasının kurucu yönetmenlerinden biri olarak adlandırılan

Yeşim Ustaoglu tarafından çekilen *Güneşe Yolculuk* filmi, sinemada Kürtlerin ve Kürt sorununun temsil edilmesindeki sessizliği kırdı. Bu çalışma içerisinde ayrıntılı olarak incelenecek bu film, ardından gelecek yeni nesil sinemacıları bu konuda film yapmaya cesaretlendirdiği gibi Türkiye Sineması içerisinde ‘Kürt filmleri’ olarak adlandırılabilir ayrı bir yönelimin ortaya çıkmasına da öncülük etmiştir (Çiftçi, 2015: 122-125).

Aynı dönemde, 1990’ların başlarında gençlerin Kürtçe kültür-sanat faaliyetleri yürütmesine imkân tanımak için açılmış bir kurum olan Mezopotamya Kültür Merkezi bünyesinde yer alan Mezopotamya Sinema Kolektifi daha sonra adlarından sıkça söz ettirecek ve bu konuda öncü yönetmenler olarak anılacak bir grup gencin ilk amatör sinema deneyimlerini gerçekleştirdikleri yer oldu. Mezopotamya Sinema Kolektifinde çeşitli çalışmalar gerçekleştiren Kazım Öz, Hüseyin Karabey, Özkan Küçük gibi genç yönetmenler sinemayı kendi kültürlerinin ve mücadelelerinin aktarılabilir bir alan olarak gördüler ve kendilerini doğrudan sinemayla temsil etme yoluna seçtiler. 1990’larda amatör çalışmalarına gerçekleştiren bu genç yönetmenler, 2000’lerin başında artık yaptıkları işlerle ‘Kürt filmlerinin’ önemli yönetmenleri haline geleceklerdi (Çiftçi,2015; 128-130).

2000’ler artık Dünya’da ve Türkiye’de Kürt filmlerinin varlığının görülmeye başlandığı ve film sayısında önceki dönemlere kıyasla büyük bir artışın gözlemlendiği bir dönemdir. 2000’lerin başlarında Türkiye’de yaşanmaya başlayan politik atmosferdeki değişimin de bunun üzerinde önemli bir payı vardır. 2000’lerin başında seçim kazanan AKP hükümetinin 2009 yılında başlattığı ‘Kürt Açılımı’, hem kamusal

alandan hem de politik alanda Kürt meselesinin farklı boyutlarıyla konuşulabilmesini sağladı. Bu dönemde Kürt sorununun hegemonik çerçevenin dışından dile getirildiği, yakın geçmişte yaşanmış önemli olayların aktarıldığı *Ben Gördüm* (Miraz Bezar,2009), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy, Özgür Doğan,2009), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan,2012), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2012) gibi filmlerin sayısında artış görüldü. Bu dönemde gerçekleştirilen filmler, Kürt sorununa eğilmiş daha önceki dönemlerde üretilmiş filmlere göre daha çok seyirci sayısına ulaşabildiler. Hem film festivallerinin hem de çeşitli yayın organlarının Kürt meselesine olan ilgisi Kürt meselesinin daha önce hiç olmadığı kadar farklı bakış açılarıyla konuşulabilmesini mümkün kıldı. 2009-2015 yılları arasında kapsayan ve başarısızlıkla sonuçlanan bu süreç sonrası şiddet dili tekrar geri geldi; ancak bu kısacık süreç içerisinde Kürt filmlerinin sayısında bir patlama yaşandı. Bu patlama sadece sinema dilinin değişmesine değil, Kürt meselesinin farklı mecralar aracılığıyla kamusal alanda tartışılmasına imkân sağladı. Egemen söylemi eleştiren, geçmiş Kürtlerin bakış açısından anlatmanın yolunu sağlayan bu filmler, resmi tarihin anlattığı geçmişin dışında da bir geçmiş olduğunu kamuoyuna gösterebilmenin imkânını yakaladı (Çiftçi,2016; 89-92).

1990'ların ortaları Türkiye'de 'yeni' bir sinema yapma pratiğinin oluşumuna sahne olmuştur. 1990'ların ortalarına doğru örnekleri görülmeye başlayan, 2000 sonrasında kendini daha önceki dönemlerin film yapma pratiğinden belirgin bir şekilde ayıran bu sinema 'yeni Türkiye sineması' olarak isimlendirilmiştir. Özellikle film dili ve siyasal konumlanışlarıyla bir önceki kuşaklardan ayrılan 'yeni politik filmlerin' bu sinema yapma pratiğinin 'yeni' olarak adlandırılmasında katkısı büyüktür. 1960'lardan

1990'lara farklı sinemacılar tarafından politik film yapma girişimleri artık tohumlarını vermiştir. Daha önceki dönemlerde hiç görülmemiş bir şekilde Kürtler, Rumlar, Ermeniler, Kadınlar daha önceki basmakalıp temsillere dayandırılmadan temsil edilmiş, kendilerini temsil etme imkânı yakalamışlardır. Çok sesliliğin ve farklı kimliklerin ilk kez daha önceki dönemlerden farklı olarak var olabildiği bu sinema pratiği 'Türk sinemasını' 'Türkiye sinemasına' dönüştürmüştür.

## BÖLÜM 2

### YENİ TÜRKİYE SİNEMASI VE DEĞİŞEN TEMSİL PRATIĞI

#### 2.1. Bastırılmışın Geri Dönüşü: Yeni Türkiye Sineması

Türkiye'de filmlerin en yüksek seyirci sayısına ulaştığı ve üretimin en yüksek olduğu dönem '*Yeşilçam Dönemi*' idi. Bu yüzden bu dönem 'altın dönem' olarak da adlandırılır. 1970'ler ile birlikte Türkiye'de sinemanın en parlak zamanlarını yaşadığı bu dönem hızlı bir çöküşe geçti. Televizyon teknolojileriyle birlikte değişen eğlence anlayışı, sol ve sağ arasındaki çatışmaların sokağa taşmasıyla yaşanan güvenlik sorunu sinema salonlarına giden seyirci sayısını azaltmıştı. Sinema salonlarını dolduran kadın izleyicinin salonlardan çekilmesiyle filmler seyirci bulamaz hale gelmişti. Bu boşluk göçmen, erkek işçilere hitap etmek için üretilen seks filmleriyle doldurulmaya çalışılsa da başarılı olunamamıştı. Bir yandan da sektör üzerindeki baskı ve sansürün giderek artmasıyla Türkiye'de sinemacılar film üretmez hale

gelmişti. Bu sürecin ardından gelen 12 Eylül 1980 Darbesi'yle baskı ve şiddet ortamı daha da artmıştı. Sinema üretimi neredeyse durmuştu. Lokal üreticinin üretmez halde olmasını fırsat bilen yabancı sermaye Türkiye pazarına hâkim olmuştu. 2000'lere kadar tek tük de olsa üretilen yerli filmler ancak gişe beklentisi varsa sınırlı gün sayısıyla salonlarda tutulabiliyordu. (Atakav, 2013:44-48; Arslan, 2011: 201-204; Behlil, 2010:1-4; Çetin, 2007:7-13) '*2000'lerin başına kadar Türk sineması kendi ülkesinde yabancıydı.*' (Çetin, 2007:13).

1980'lerde sadece sinema sektöründe değil, sosyokültürel alanda da önemli bir kırılma yaşandı. 12 Eylül 1980 Darbesi'nin baskı ortamı politik eleştirinin önünü tıkamıştı. Politik eleştirinin imkânsızlaştığı bu dönemde entelektüel gruplar bireysel ve kültürel alanda ifade özgürlüğüne yönelik arayışlar içerisindeydi.

Turgut Özal yönetiminin liberal ve Kemalist eğilimleri bir araya getiren tavrı, neo liberal politikalar, ekonominin küreselleşmesi için atılan adımlar, dindar kesimlerin politik alanda varlık göstermeye başlaması gelmekte olan 'çok sesliliğin' alt yapısını oluşturmuştu. 1990'lar ve sonrasında da etkileyecek bu atmosfer değişikliği sadece ekonomik ve politik değişimi değil, derin kültürel anlamları da içinde barındırıyordu. Bu dönemde Turgut Özal'ın daha çoğul bir kültürel kimliği hedefleyerek Kürt sözcüğünü sarf etmesi yıllardır süregelen bir tabunun yıkılmasını sağlamıştı (Yaşartürk, 2012:1-10).

Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi (2016)* adlı kitabında 1980'lerin bu karşıtıyla var olma durumunu '*bastırılmışın geri dönüşü*' olarak



tanımlar. 1980'ler bir yandan toplumda yaşanmış en sert baskı dönemiymişken, bir yandan da kültürel çoğullaşmayı, o güne kadar ideolojilerin içerisinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirir. Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi popüler dillerini aramaları, kendi söylemlerini oluşturmaları ancak bu dönemde mümkün olabilir (2016: 102). Gürbilek, bu durumu '*Aşağı kültür patlaması*' olarak tarif eder. Bu '*aşağı kültür patlaması*' 1960'larda başlayıp 1980'lere kadar devam eden iç göçün ivme kazandığı dönemde değil, azalmaya başladığı ve göç edenlerin artık kente karıştığı dönemde gelir. Bu daha çok 'taşra' olarak adlandırılan yaşantının o güne kadar modern kültürel kimlikler içerisinde bastırılarak var olabilmiş, kendini modern olana tabi kılmış yaşantıların geri dönüşüdür (2016:103). Gürbilek, yaşanan bu kültürel iklimdeki dönüşüm için '*Türkiye bu dönemde öncelikle kendi periferisini, kendi 'üçüncü dünyası' nı, 'kendi yerliler' ini, merkezin dışına ittiği, taşralaştırdığı dünyayı —Kürtleri— keşfetmek zorunda kaldı.*' İfadelerini kullanır (2016:106).

1980'lerin bu politik ve kültürel iklimi içerisinde sinema sektöründe üretmeye çalışan, darbe döneminin sansür ve baskısından kaçan yönetmenler 'bireysel konulu filmlere' ve kadınların kimlik ve bağımsızlık taleplerini dile getiren filmler yapmaya yöneldiler. Atıf Yılmaz, Şerif Gören gibi yönetmenlerin öncülüğünü yaptığı bu kadın konulu filmler sinemadaki tek tip kadın karakter temsilini değiştirmeye çalışıyordu. Kadın karakterleri iyi-kötü karşıtlığı üzerinden değil, '*insan kadın*' olarak temsil etmek isteyen bu filmler dominant sinema dilini kırdı (Atakav, 2013:48-51). Bir yandan da küreselleşmenin yoğun yaşandığı, seyircinin sadece yabancı filmlere rağbet gösterdiği bu dönemde uluslararası pazara uyum sağlamaya çalışan

yönetmenler Yeşilçam'ın geleneksel anlatı dilinin artık seyircide karşılık bulmadığının farkındaydı. Sektörün içine girdiği ekonomik koşullar ve değişen seyirci taleplerine yanıt verememenin yaşattığı krizle kendi üzerine düşünen, ülkedeki sinema sektörünün yapısını ve anlatı dilini eleştiren '*self-reflektif filmler*' yapmaya başladılar (Arslan: 2011: 204-209).

Sinema dilini ve anlatısını sorgulayan ve yeni bir dil arayışı içerisinde olan yönetmenlerin bu adımları bir sonraki genç kuşağın daha sorgulayıcı ve kalıpları kıran, cesur filmler yapabilmesinin önünü açtı.

1990'ların ortasında gösterime giren *Eşkya* (Yavuz Turgul, 1996) filmi gişede elde ettiği başarıyla yabancı sermayenin egemenliğini yerel pazarda kırmıştır. Filmin yabancı filmlerin kullandığı film teknolojilerini yakalamaya çalışması, üslup ve konu seçimindeki değişimiyle genç izleyiciye yerli film izletmeyi tekrar başarabilmiştir. Böylece Türkiye'de sinema sektörünün tekrar canlanmasını sağlamıştır. Ardından gelecek birçok filmin de çekilebilmesine cesaret vermiştir. *Eşkya* filminin yarattığı bu çarpıcı etki sinemada 'yeni bir başlangıcın işareti' olmuştur. Aynı dönemde katıldığı her festivalden ödüllerle dönen bir başka başarılı film ise *Tabutta Röveşata'dır* (Derviş Zaim,1996). Türkiye'de o güne kadar hiçbir filmde görülmemiş anlatım dili, çarpıcı üslubu ve uluslararası platformlarda kazandığı itibar ile sessiz sakinde olsa aynı döneme damgasını vurabilmiştir. Yerel pazarda gişe başarısı elde edemese de Türkiye'de de sanat sinemasının varlığından söz ettirmesi ve ardından gelecek yönetmenleri cesaretlendirmesiyle bir başka kulvarda 'yeni bir başlangıcın' öncüsü niteliğindedir (Suner,2006:34-38).

Türkiye’de sinema sektöründe 1990’ların ortalarında baş gösteren bu değişim dünyada değişen ekonomik, estetik, tematik modellere uyum sağlama çabasının bir geri dönüşüydü. Bu filmler, ister ‘sanat filmi’ olsun ister ‘gişe filmi’ Türkiye’de 1980’lerden itibaren yaşanan toplumsal/sosyal dönüşümlerinde bir cevabı niteliğindedir. Hitap ettikleri kitle ve sanat yapma pratikleri fark etmeksizin bu yeni nesil yönetmenlerin filmleri işsizlik, şehirde hayatta kalabilme, değişen toplum içerisinde yaşanan aidiyet krizi, kimlik bunalımları ve kimlik arayışı gibi temaların etrafında dönüp duruyordu (Colin:208:180).

“Yeni Türkiye sineması, gerek ‘popüler’, gerekse ‘sanatsal’ kanadında, sürekli ‘aidiyet’ temasına geri dönüp, Türkiye’de ‘aidiyet’ etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatmaktadır bize.” (Suner,2006:15).

Asuman Suner, bu sözler ile 1990’larda oluşumuna tanık olduğumuz ‘yeni Türkiye sineması’ olarak adlandırılan dönemi tarif eder bize. 1990’larda derinleşen ‘ait hissetmeme duygusu’, o güne kadar geçmişte yaşanmış ancak söze dökülmemiş, bastırılmış sorunlar yumağının giderek büyümesinin bir sonucudur. Bu durum, bir anlamda 1980’lerde ‘karşıtıyla var olma hali’nin giderek daha da derinleşmesidir. O dönemde Türkiye, ekonomide gerçekleşen atılımlarla dünyaya uyum sağlamaya çalışırken giderek kapitalistleşen ve dışarıya açılmaya çalışan bir devlet politikasına sahipti. Bu atılımlarla bir kesim giderek zenginleşirken bir kesim için giderek yoksullaşyordu. Bu farklı iki kesim arasında artarak derinleşen bir maddi uçurumda söz konusuydu. Bu dönemde birbirinden çok farklı ‘hayat standartlarına’ sahip üst-sınıf ve alt-sınıf ayrışması gerçekleşiyordu. Birbirinden çok farklı bu iki sınıf

kendilerini ifade edecek farklı kültür ve yaşam pratikleri seçmişlerdi. Üst-sınıf neo-liberal politikaların imkânlarıyla kendini daha da Batı'ya yaklaştırmaya çabası içerisindeydi. Bu 'modern, Batılı, kalkınmış, kentli kesim' diğer kesimleri daha da fazla dışlama ve bastırma yolunu seçti. Kentin 'yeni' imkânlarından dışlanan bu kesim ise 'kent yoksulluğunun' içine gömüldü. 'Alt ve üst sınıfın' derinleşen ekonomik ve sosyal uçurumu içerisinde sorunları sahip oldukları sınıfsal farklılıklardan ziyade kimlik sorunsalına eklenerek konuşuldu (Suner,2006:20-22).

Öte yandan 'kültürel bellek' alanında da bir karşıt eğilim söz konusuydu. Bu dönemde nostalji kültürü hızla yükselirken ve geçmişe yönelik ilgi kültürel hayatın her alanında görülürken, bir yandan da Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşanan siyasi olaylara büyük bir ilgisizlik hali mevcuttu. 1980 darbesiyle yaşanan demokrasi ve insan hakları ihlalleri yasal zeminde hiçbir zaman tartışılmamış ve adalet önüne çıkarılmamıştı. Aynı dönemde Güneydoğu'da yaşanan çatışmalar binlerce kişinin ölümüne sebep olmuştu. Bölgede Kürtlere yönelik gerçekleştirilen şiddet ve baskı politikası bölge halkında derin yaralar açarken, şiddet görülmek ve tartışılmak istenmiyordu. Benzer bir bastırma, yok sayma, tarihe tam olarak kaydetmeme bu dönemde Güneydoğu'da yaşananlar için de geçerliliğini koruyordu (Suner, 2006:25-27).

Asuman Suner, Sürekli birbirine karşı tavır alan bu zıt tutumların yarattığı bu müzakere ve çatışma ortamını '*evin içeriden patlaması*' olarak tarif eder. İçeriden çökmeye başlayan bu ev içerisinde yaşayan farklı gruplar için ev, 'aidiyet'

duygusuyla ilişkilendirilemeyen bir ortamdır. Yeni Türkiye sineması tam da bu atmosfer içerisinde varlık göstermeye başlar (Suner,2006:27-28).

1990'larda bu gerilimlere ve gelgitlere tanıklık eden yeni Türkiye sineması, sadece o güne kadar söze dökülmemiş endişe ve fantezilerin aktarıldığı bir kültürel zemin değildir. Aynı zamanda 'aidiyet' kavramı karşısında benimsenmiş yaklaşımın karşısında konumlanan, bu yaklaşıma eleştiri getirerek yeni bir düşünme ve görme biçimi öneren bir kültürel müdahale platformudur. Bu sinemanın 'yeni' olarak adlandırılmasının arkasında da bu tutum yatmaktadır (Suner,2006:16).

## **2.2. Yeni Türkiye Sineması'na Ulusaşırı Çerçeveden Bakmak**

1990'larda karşıtıyla var olma durumuyla bağlantılı olarak 'kültürel bellek' alanında karşımıza çıkan unutma ve hatırlama arasındaki iki paradoksal eğilim 'yeni Türkiye sinemasında' da iki farklı eğilimden beslenen film yapma pratiğini karşımıza çıkarmıştır. Bir yandan popüler filmler nostalji kültürünün bir devamı gibi geçmiş sadece mutlu taraflarıyla, nostaljikleştirerek hatırlamaya çalışırken, eleştirel tutum içerisindeki 'bağımsız filmler' bunun tam tersi bir tavırla bastırma eğiliminin karşısında konumlanmıştır.

Asuman Suner'in *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (2006) kitabında geçmişle yoğun bir şekilde ilgilenen bu dönemin filmlerini geçmiş ele alış şekillerindeki farklılıktan dolayı 'sanatsal kanat' ve 'popüler kanat' olarak kategorileştir. Suner'in 'popüler kanat' içerisinde tuttuğu *Eşkiya* (Yavuz Turgul,1996)

filminin öncülüğünü ettiği ardından gelen *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar,2000), *Şellale* (Semir Aslanyürek,2001), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak,2001) gibi ana akım sinema örnekleri geçmişe çocukluğun geçtiği dönem, ‘masumiyet çağı’ olarak bakıp bir anlamda geçmişini masalsılaştırırlar. Bu filmlerin bazıları geçmişte yaşanmış siyasi olaylara odaklansalar da tavırları toplumsal eleştiri getirmekten uzaktır. Daha çok geçmişte yaşanan çocukluk evine, çocukluğun geçtiği masum döneme duyulan özlemi anlatırlar. Bu yüzden Suner, bu kategori içerisinde değerlendirdiği filmleri ‘*nostaljik filmler*’ olarak da adlandırır. (Suner,2006:49-50).

Asuman Suner’in ‘sanatsal kanat’ olarak tabir ettiği Derviş Zaim’in *Tabutta Röveşata* (1996) filminin öncülüğünü yaptığı ve ardından gelen *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz,1997), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu,1999) filmleriyle Türkiye’de sanat sinemasının varlığından söz ettiren filmler geçmişini ele alış şekilleriyle ‘nostaljik filmlerden’ belirgin bir şekilde ayrılırlar. Bu filmler, geçmişini sadece aktarmazlar, aynı zamanda yaşananları öznel bir çerçeveden eleştirirler. Ele aldıkları olayları resmî ideolojinin perspektifinin dışından göstererek kendilerini hegemonik ideolojinin ve hegemonik ideoloji ile paralel bir tavır içinde olan film yapma pratiğinin karşısında konumlandırılırlar. Asuman Suner, bu filmleri yönetmenlerinin ideoloji karşısındaki politik tavırları nedeniyle ‘*yeni politik filmler*’ olarak isimlendirir. Bu adlandırmanın sebebi Türkiye’de sinema tarihi boyunca önceki dönemlerin politik film yapma geleneğine kıyasla bu filmlerin çeşitliliği temsil etme biçiminde ve üslup konusunda net bir tutum sergileyerek temsil etme pratiğini kökünden değiştirmeleridir. Özellikle ‘ulusal aidiyet’ konusunda

takındıkları eleştirel tavırla da yeni bir politik film yapma pratiğini ortaya koymalarıdır. Bu belirgin tavır alış biçimsel ve tematik yaklaşımı da belirgin bir şekilde değiştirmiştir (Suner, 2006: 253-257).

Yeni politik filmlerin üslup ve tavır alışlarındaki bu belirgin değişiklik, ekonomik anlamda da geleneksel film yapma pratiğini reddedip uluslararası ve ulusal fonlardan ve festivallerden bütçe bulmaya çalışarak kendi bağımsızlıklarını ilan edebilmelerinde yatmaktadır. Bu filmlerin düşük bütçelerine rağmen uluslararası mecralarda ve film festivallerinde popüler sinema örneklerinden daha fazla görünürlük kazanmalarının altında ‘ulusal sinema’ anlayışının geleneksel, estetik, ideolojik, ekonomik film yapma pratiklerine karşı tavır alarak film üretmeleri yatmaktadır (Colin,2008:221; Arslan,2018:22-23).

Önceki kuşakların ulusal pazara uyum sağlama çabalarını, ‘yeni nesil sinemacılar’ Türk sinemasının geleneksel, estetik, ideolojik, ekonomik film yapma pratiklerinden bağımsızlaşarak gerçekleştirmişlerdir. Ulusal sinemanın geleneksel film yapma pratiklerini reddederek Türkiye’de de farkındalık kazanılmaya başlayan küresel tema ve konulara yönelmişlerdir.

Bu yüzden Asuman Suner, yeni politik filmlerin akrabalıklarının ‘ulusaşırı bağımsız filmlerde’ aranmasını önerir. Bu akrabalığı Hamid Naficy’nin geliştirdiği ‘Aksanlı Sinema’ kavramından yararlanarak açıklar. Suner, bu film üretim biçiminin, yeni politik filmlerle gösterdiği benzerliğin altını çizerek yeni politik filmlerin yönetmenlerinin etnik kökenlerine bakmaksızın filmlerinde ele aldıkları tema ve

işleyiş biçimlerini, sinema yapma pratiklerini anlayabilmek için bu kavrama başvurmanın gerekli olduğunu düşünür (Suner, 2006:256-263).

Naficy'nin *Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Üretimi (2001)* kitabında “Aksanlı Sinema” kavramını, özellikle çeşitli toplumsal siyasal nedenlerle yurtlarını terk etmek zorunda kalmış yönetmenlerin sinemalarını tanımlamak için kullanır. Bu türün filmlerini sadece ele aldıkları tema açısından değil, biçimsel özellikleri ve üretim, tüketim koşullarındaki benzerlik nedeniyle de bu kavram altında inceler. Özellikle, Aksanlı Sinema kavramını Avrupa’da metropollerde yaşayan sürgün, diasporik, potkolonyal veya etnik kimlikli sinemacıların 1960’lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanır. Bu yüzden filmlerin yönetmenleri filmlerinde yerinden edilme, anavatanlarından zorla koparılma deneyimlerini anlatırlar ya da buna benzer deneyimleri sorgularlar. (Naficy, 2001; 10-11).

Hamid Naficy'nin Aksanlı Sinema kavramını kullanmasının sebebi; sürgün ve diasporik yönetmenlerin filmlerinin ‘aksanlı’ olduğunu düşünmesidir (2001:4). Bu isimlendirme, filmlerin öykü dünyalarındaki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların dünyaya bakışlarını, dünyayı algılayışlarını, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren ‘yerinden edilmişlik deneyimine’ dayanır (Suner,2006:259).

Yerinden edilme, sürgün, göç gibi deneyimlerin sorgulandığı tür içerisinde özlemi duyulan ana vatana dönme hayali filmlerin yapısını şekillendirir. Bu yüzden bu türün en belirgin özelliği anahtar temasının yolculuk olmasıdır. Bu tür içerisinde yolculuk anlatıları oldukça sık karşımıza çıkar. Bir yerden bir yere varılan fiziki bir yolculuk



hikâyesini içinde barındırmayan filmlerde ise yolculuk etme fikri filmlerin anlatısına hâkim olur. Buna bağlı olarak bu filmler belli tekrar eden imge ve metaforlar içerirler. Yolculuk temasına bağlı olarak mekân ve coğrafyanın sorgulanması filmlerde önem kazanır. Dağlar, açık alanlar, geride bırakılan memlekete duyulan özlemi ifade etmek için kullanılır. Öte yandan, telefon, video kaydı, kaset, mektup gibi iletişim araçları geride bırakılan vatan ile bağı kuran, hafıza süreçlerini tetikleyen araçlar olarak sıkça karşımıza çıkar. Bu iletişim araçları çoğunlukla yönetmenlerin kişisel arşivlerinin bir parçasıdır. Bu sebeple belge görüntüleri ve kurmaca görüntülerin bir arada kullanılması bu türün yolculuk anlatılarının tekrar eden özelliğidir. Bu özellikle bu tür film formunun da sorgulandığı bir tür haline gelir. Bu anlamlandırma modeli içerisinde filmlerin tekrar eden tema, imge, metaforlar içermesi bu kavramın tek bir anlamlandırma modelinden oluştuğu anlamına gelmez. İçerik, biçim açısından farklı özelliklere sahip bu türün filmlerinin her biri ayrı ayrı kategoriler altında incelenebilir ya da zengin içerikleriyle farklı kategoriler arasında gezinebilir. Bu yüzden ‘Aksanlı Sinema’ kavramı belli özellikleri olan tek bir anlamlandırma modeli değildir (Naficy, 2001:1-40).

Asuman Suner’in bu önerisine benzer bir yaklaşıma Özlem Köksal’da sahiptir. Özlem Köksal, *Aesthetics of Displacement: Turkey and its Minorities on Screen (2016)* kitabında yeni olarak adlandırılan film yapma pratiğini ‘ulusal sinema’ çerçevesinden okumanın kısıtlılığına vurgu yapar. Asuman Suner ‘den farklı olarak sadece Türkiye’de doğmuş büyümüş yönetmenlerin filmlerine değil, Atom Egoyan, Tassos Boulmetis gibi başka ülkelerde doğmuş ancak kökleri buralı yönetmenlerin filmlerini de incelemeye alır. Bunun sebebi, Türkiye’nin yakın geçmişinde yaşanmış Ermeni

olayları, Kürt sorunu, Türkiye-Yunanistan nüfus mübadelesi gibi olayların etki alanının sadece Türkiye ile sınırlı kalmamasıdır. Yakın geçmişte yaşanmış, bastırılmış, resmî ideoloji tarafından kaydı tutulmamış ya da tek bir perspektiften aktarılmış bu olaylar memleketlerini terk etmek zorunda kalmış, ülke sınırları içerisine farklı bir yere ya da ülke sınırları dışına göç etmiş kişilerin belleklerinde hala yer edinmektedir. Bu deneyimler çeşitli kültürel metinler ile aktarılmaya çalışılmaktadır. Sinema filmleri de travmatik deneyimlerin aktarılmasına yardımcı olan araçlardan biridir. Özellikle yerinden edilmeye, zorunlu göç ile sonuçlanan yakın geçmişte yaşanmış bu olayları aktaran yönetmenlerin filmlerinde göç, sürgün, yerinden edilme gibi meseleler kaçınılmaz olarak filmlerin hikâyelerini şekillendirir.

Bu sebeple filmlere '*yersiz yurtsuzluk duygusu*' hâkimdir. Yönetmenlerin etnik kökenleri ne olursa olsun filmler yapısı gereği çok uluslu ve çok dilli yapımlardır. Bu yüzden Özlem Köksal, filmlerin ele aldıkları konulara odaklanarak yerinden edilme deneyimi üzerinden filmlerin hafızayla olan ilişkilerine ve bu ilişkinin filmlerin sadece duygu yapısını değil, anlatı ve görsel stratejisini nasıl etkilediğine odaklanır. Yaptığı çalışmada filmlerin ortak özellikleri '*yersiz yurtsuzluk estetiğine*' sahip olmalarıdır. Bu ortaklık sebebiyle incelediği filmlerin tekrar eden tema ve figürlere sahip olduğunu söyler. Bu tema ve figürleri Hamid Naficy'nin Aksanlı filmleri anlamlandırmak için kullandığı modellendirmeden yararlanarak beşe ayırır; ancak birebir aynı modeli sunmaz. Filmlerde ele alınan konu ve sinema pratiğine bağlı olarak bu beş tekrar eden figürün filmlerin anlatılarına kendini dayattığını söyler. Sessizlik, dil politikası, mekânsal ilişki, hayaletli anlatı, mektupsallık (epistolarity) filmlerin sahip olduğu temel modellerdir (Köksal,2016: xvi-60).

Asuman Suner'in ve Özlem Köksal'ın 'Aksanlı Sinema' kavramından yardım alarak Türkiye'nin yakın geçmişine bakan 'yeni politik filmlere' odaklanırken ortaya koydukları bakış açısının bu çalışmada ele alınacak filmleri anlamlandırmak için de yol gösterici olacağını düşünüyorum. Bu çalışmanın odak noktası olan *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu,1999), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoglu,2001) ve *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper,2011) filmleri Kürtlerin Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşamış olduğu zorunlu göç, faili meçhul, köy boşaltmalar gibi meselelere odaklanır. Bu üç filmde ana karakterlerinin Batı'dan Doğu'ya yaptıkları yolculuklara odaklanır. Bu anlamda Aksanlı Sinemanın anahtar teması olan yolculuk bu filmlerin de ana temasıdır. Filmlerin yönetmenlerinin hiçbiri diasporik, göçmen ya da sürgün değildir. Yönetmenlerin hiçbiri Kürt kimlikli de değildir. Filmlerin içerisinde hikâyelerini anlattıkları ana karakterlerin kimlikleri de Kürt değildir. Bu karakterlerin yolculuğa çıkmalarının ana sebebi ana vatanlarını terk etmek zorunda olmaları değildir; ancak filmlerin bu özellikleri filmlerin yerinden edilme deneyimlerini daha güçlü bir şekilde sorgulamalarının birer aracıdır. Filmler, Kürtlerin yakın geçmişte yaşadıkları deneyimleri son derece vurucu bir üslup ile sorgulamaktadırlar. Bu özellikleriyle 'yeni politik filmlerin' ulusal aidiyet ve kimlik üzerine takındıkları eleştirel tutumlarını içinde barındırırlar. Bu yüzden, bu filmlerin kimlik üzerine takındıkları sorgulayıcı tavırlarıyla 'ulusal sinema' kavramı altında değerlendirilmesinin sorunlu olacağını düşünüyorum. Filmlerin tema, anlatı ve üslupları nedeniyle ulusaşırı çerçeveden okunmaya müsait özellikler barındırdığını düşünüyorum. Özellikle, 'yeni politik filmler' içerisinde Kürt meselesini aktarmaya çalışan filmlerin kendi içerisinde belirgin tema ve tekrar eden figürler

barındırmaktadır. Bu yönelim içerisinde belirginlik kazanan özelliklerin bir sonraki bölümde incelemesini yapacağım filmler içerisinde de karşımıza çıkmaktadır. Bazı öne çıkan tema, imge ya da figürler Kürt meselesinin konuşulmaya çalışıldığı filmlerde kendini anlatı içerisinde dayatmaktadır. Buradan yola çıkarak bir sonraki bölümde ele alacağım filmlerin kendi içerisinde ayrı bir eğilimin varlığından söz ettirebilecek kadar belirgin özelliklere sahip olan Kürt meselesinin aktarıldığı filmlerle görsel ve estetik açıdan nasıl ortak özellikler barındırdığını anlamaya çalışacağım ve bu ortaklığın nasıl bir zorunluluktan doğduğunu anlamaya çalışacağım. Bu üç filmi Asuman Suner ve Özlem Köksal'ın yeni politik filmleri ulusaşırı perspektiften okuma önerilerinden de yararlanarak ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğim.

## BÖLÜM 3

### *GÜNEŞE YOLCULUK, GELECEK UZUN SÜRER, HIÇBİR YERDE FİLMLERİ ÜZERİNDEN YOLCULUK ANLATILARINDA KARŞILAŞILAN TEKRAR EDEN TEMA VE FİMLER*

#### 3.1. Kaybın İzinde



Görsel 3.1

*Güneşe Yolculuk* filmi, suyun üzerine düşmüş, ters yüz olmuş bir görüntünün ekranda görülmesiyle başlar. Bu görüntüde daha sonra filmin ana karakterlerinden biri olacağını öğreneceğimiz Mehmet (Nevruz Baz), sırtladığı bir tabutu taşımaktadır. Mehmet, evden çıkardığı tabutu bir araca yerleştirir. Filmin hikâyesine dair önemli bir ipucu veren bu sahne daha sonra filmin ortalarında tekrar karşımıza çıkacaktır. Tekrar aynı sahneyi ekranda görene kadar hikâyenin içinde bir parantez açılır. Film geçmişe döner ve bu sahneden önce ne olduğunu anlatır bize.

Film, adının da belirttiği gibi bir yolculuk hikâyesi anlatır bize. İstanbul'a farklı sebeplerle göç etmek zorunda kalmış iki arkadaşın, Berzan'ın (Nazmi Kırık) ve Mehmet'in (Nevruz Baz) 1990'larda İstanbul'da kesişen yollarının hikâyesini anlatır. Biri Türkiye'nin doğusunda diğeri batısında doğup büyümüş bu iki karakterin hayatları İstanbul'da aynı 'gerçekliğe' açılır. Bu iki karakterin tek farkı bu gerçekliğe Berzan'ın geldiği yerden aşına olmasıdır. Zorluç adında bir sınır köyünde yaşayan Berzan, bölgede yaşanan baskı ve şiddetten kaçıp İstanbul'a gelmiştir. Babası askerler tarafından bir gece evden alınıp bir daha getirilmemiştir. İstanbul'a kaçmış olsa da günün birinde köyüne geri döneceğinden emindir. Bu geri dönme hayali onun en büyük motivasyonu olmuştur hayatta; ancak politik olarak aktif olan, sokak eylemlerinde sıklıkla gördüğümüz Berzan, bir gün eylem sırasında öldürülür. Mehmet ise İzmir'den İstanbul'a devlet memuru olmak için gelmiştir. Sular İdaresi'nde çalışan Mehmet, Berzan'ın aksine apolitik biridir. Filmde Mehmet'e dair en dikkat çeken şey ise dış görünüşüdür. İzmirli olduğu halde kavruk teniyle İzmirli olduğuna inanılmayan ve 'Doğulu' zannedilen Mehmet'in dış görünüşü ona daha önce hiç içine girmediği bir dünyanın kapılarını aralatacaktır.

Bir milli maç sonrası yapılan kutlamalara korna çalarak eşlik etmediği için 'Kürt olmakla itham edilerek' tartaklanan bir genci korumaya çalışırken tanışan bu iki karakterin dostlukları böyle bir kesişme ile başlar. Daha sonra sık sık görüşen iki arkadaşın başı polislerle derde girecektir. Eminönü'nde bir seyyar tezgâhta kaset satan Berzan, bir gün bir Kürtçe kaset Mehmet'e hediye eder. Mehmet, bir gece polis araması sırasında bindiği minibüste yanına bırakılıp kaçılan bir silah ve cebindeki Kürtçe kasetle 'terörist' olduğundan şüphelenilerek tutuklanır. Suçsuz olduğunu

ispatlayamayan Mehmet, karakolda işkence görür. İzmirli olduğuna ve silahın onunla alakası olmadığına kimseyi inandıramaz. Karakolda gördüğü işkencelerden sonra serbest bırakılır; ancak hayat artık onun için eskisi gibi değildir. Önce işini kaybeder, sonra da bir tek göz odada yaşadığı evinin kapısına çizilen işaretten tedirgin olan arkadaşları tarafından evden gönderilir. Berzan ile yakın ilişki kurması ve Berzan'ın politik geçmişi polisleri şüphelendirir ve polisler her ikisinin de peşini bırakmazlar. İki arkadaş polis baskısından kaçmaya çalışsalar da başaramazlar. Mehmet'in her saklandığı ev kapısına çarpı işareti konularak mimlenir. Bir süre sonra Berzan polisler tarafından öldürülür. Cenazesi ortada kalan Berzan'ın kimsesizler mezarlığına gömülmesine razı olmayan Mehmet, kız arkadaşı Arzu'nun (Mizgin Kapazan) yardımıyla adli tıptan aldığı tabutu Berzan'ın bir gün geri döneceğine inandığı Zorluç'a götürmek üzere yola düşer.



Görsel.3.2

*Hiçbir Yerde*, uzun ve karanlık bir koridorda yürüyen bir kadının ayaklarının yakın planda takip edildiği bir sahne ile açılır. Kadının yürümeye devam etmesiyle onun yanında yürüyen iki erkeğin de ayaklarını görmeye başlarız. Uzun ve karanlık

koridorda bir kapıya varırlar. Kapının önünde derin derin nefes almaya başlayan kadının kapı açılırken değişen plan ile birlikte yüzünü görürüz. Filmin ilk sahnesinde kaybettiği ve nerede olduğunu bilmediği oğlunu arayan Şükran (Zuhal Olcay) isimli ana karakterin morga ceset tespit etmeye getirildiğini anlarız. Şükran, cesedi gördükten sonra polis memurunun “*O mu?*” sorusuna cevap veremeden düşer bayılır.

Filmin ana karakteri Şükran, Haydarpaşa Garı’nda çalışan bir gişe memurudur. Bir süredir ortalarda görünmeyen oğlu Veysel’i (Miraz Bezar) aramaktadır. Eşi geçmişte öldürülmüş bir siyastir. Şükran oğlunu ‘iyi’ yetiştirdiğini düşündüğü için onun ortadan yok oluşunun arkasında siyasi bir neden olmadığından emindir. Bu yüzden morgda gösterilen cesedin oğlunun bedeni olmadığına emindir. Polislerin, iş arkadaşlarının, oğlu Veysel’in kız arkadaşı Şule’nin (Devin Özgür Çınar) onu ısrarla Veysel’in öldürülmüş olabileceğine ikna etmeleri boşunadır. Şükran, güçlü bir reddediş içerisinde. Veysel’in bir gün geri döneceğine emindir. Bir gün garda çalışırken hayal meyal gördüğü ve Veysel’e benzettiği siluet onu Veysel’in geri döneceği fikrine daha da ikna etmiştir. Şükran, ısrarla oğlunu bulabilmenin yolunu aramaktadır. Bir arkadaşı aracılığıyla iletişim kurduğu Cezmi (Şehsuvar Aktaş) isimli bir polis memurundan Veysel’in bir polis aracından kaçmayı başardığını ve Mardin’de görüldüğünü öğrenir. Mardin, Veysel’in babasının memleketidir. Bu



yüzden bu bilgi Şükran için anlamlıdır. Daha önce Ankara'nın ötesini görmemiş olan Şükran oğlunu bulmak için Mardin'e doğru yola çıkar.



Görsel 3.3

*Gelecek Uzun Sürecek* filmi ise etnomüzikolog olan ana karakter Sumru'nun Diyarbakır'a ağıt derlemesi için yaptığı yolculuğun hikâyesini anlatır. Ağıtlara yapılan bu yolculuk içinde Sumru'nun kendi hikâyesini de gizler. Sumru'nun yolculuğu, ona bir not bırakıp gittikten sonra bir daha görmediği sevgilisi Harun'un izini aradığı bir yolculuğa dönüşür. Sumru, Diyarbakır'da bir yandan kendi tezi için ağıt derlemeleri yaparken bir yandan da Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği aracılığıyla yakınlarını kaybetmiş kadınlarla görüşür. Yaptığı görüşmeleri de kayıt altına alır. Bu dernek aracılığıyla bağlantı kurduğu Ahmet ile tanışır. Ahmet'in yakınlarını kaybedenler ile ilgili yaptığı amatör video kayıtlarına ulaşmak istemektedir. Kayıtlarını hafıza merkezine devrettiğini söyleyen Ahmet ile bir gün bu hafıza merkezini ziyaret ederler. Dağınık bir kaset yığını merkezi olarak buldukları bu hafıza merkezini iki arkadaş düzenlemeye koyulur. Sumru'nun bu kadar çok

kayıpların izini sürmesi tesadüfi değildir. Sumru, gerilla hareketine katılan ve başına ne geldiğini bilmediği sevgilisi Harun hakkında ufakık bir bilgiye ulaşabilmenin umudu içindedir bunca kaydın, röportajın ve belgenin arasında. Sumru, bir gün hafıza merkezinde bulduğu bir ses kaydı ile Harun'un bir çatışmada öldürüldüğünü öğrenir. Aynı hafıza merkezinde Ahmet de babası ile ilgili belgelere rastlar. Ahmet'in de babası bir cinayete kurban gitmiştir. Elde ettiği bu bilgiyle Hakkâri'ye doğru Harun'un mezarını bulmak için yolculuğa çıkar. Ona bu yolculukta eşlik eden Ahmet içinde bu yolculuk kendi geçmişiyle yüzleştiği, kendi içine döndüğü bir yolculuğa dönüşür.

Başta Anadolu olmak üzere Kürtlerin yaşadığı coğrafyalarda yıllardır süre gelen bölgesel 'savaşın' sonucu olarak binlerce kayıp, ölüm yaşanmıştır. Kürtlerin kültürel belleğinde yer eden bu durum Kürtler için küçük çaplı bir 'holokost' deneyimine dönüşmüştür (Şen, 2019:282). Kültürel bellekte iz bırakan bu travmatik deneyim Türkiye'de üretilen, Kürtlerin ve Kürt coğrafyasının konu edildiği filmlerde '*imgeler rejimine*' dönüşmüştür. Bir anlamda bu filmler değindikleri meselelere bağlı olarak 'kendi imgelerini' üretmek zorunda kalmışlardır. Bu durum Doğu'yu göç, asimilasyon, faili meçhul cinayetler, işkence, baskı ve yasaklar gibi Kürt sinemasının en karakteristik temalarının işlendiği görsel bir coğrafya haline gelmiştir (İpek, 313-316).

Bölgeye içkin olan bu sorunlar ile beraber ölüm, cenaze, bir tabutun bir yerden bir yere taşınması Kürtlerin ve Kürt coğrafyasının konu edildiği filmlerde sıkça karşımıza çıkan bir imge haline gelmiştir.

Bu yönüyle *Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmleri bu travmatik deneyimlerin aktarıldığı filmler olarak bu karakteristik temaları içlerinde barındırmaktadırlar. Ölümü ve kaybı, faili meçhul cinayetleri odağına alan bu filmlerde ana karakterler, gömülemeyen bir naaşın defin edilebilmesi için (*Güneşe Yolculuk*), kaybolan bir oğlun bulunması için (*Hiçbir Yerde*), yitirilen bir sevgilinin mezarını bulmak için (*Gelecek Uzun Sürer*) kaybın izini sürerek yolculuğa çıkıyorlar. Yitirilenin usulünce gömülemediği, yas tutmanın tamamlanmadığı bu filmlerde karakterlerin yolculuğa çıkmasındaki amaç ölüm ile yaşam arasındaki sınırı çizip yasin tamamlanmasını sağlamaktır.

### 3.2.1. Ölüm ile Yaşam Arasında: Eşikte Kalmak

*“Demek istediğim, bu çok farklı bir şey. Cesedi tutabilirsin. Ona sarılabilirsin. Bir mezara kavuşmak belki duygusal bir sondur, ama bilmiyorum, benim duygularım bu. (...) Bilirsin orada yatıyor. Gidersin başına, ağlarsın. Yani, rahatlamış hissedersin mezarının başında saatlerce ağladıktan sonra. Biz bunu tecrübe edemedik. (...) Bazen insanlar tartışıyorlar kayıplar hakkında. Ölüm sonuçta nerede olduğunun, nerede yattığının bir önemi yok. Bilirsin, bir mezarın olması önemlidir. Öldü mü kaldı mı bilirsin. Birçok duyguyla kaldık böyle arkada.”<sup>1</sup>*

Bu cümleler Türkiye’de 1990’larda yürütülen şiddet politikaları sonucu yakını ortadan kaybolmuş bir kadının kendi cümleleridir. Kadının yakınının başına gelenler

---

<sup>1</sup> Röportaj, Zeynep, İstanbul, 2013

Hatice Bozkurt & Özlem Kaya (2014) *“Holding Up the Photograph” Experiences of the Women Whose Husbands were Forcibly Disappeared*. Hakikat, Adalet ve Hafıza Çalışmaları Derneği Yayınları. Available at: [https://dealingwiththepast.org/wp-content/uploads/2015/03/Holding\\_Up\\_the\\_Photo-graph-Hafiza\\_Merkezi\\_2014.pdf](https://dealingwiththepast.org/wp-content/uploads/2015/03/Holding_Up_the_Photo-graph-Hafiza_Merkezi_2014.pdf).

konusunda en ufak bir bilgisi yoktur. Kendi içindeki hesaplaşmayı kapatabilmek için özlemini duyduğu kişinin ölü bedeninin dahi varlığına nasıl razı olduğunu kendi duygularıyla ifade etmektedir.

Bir mezara sahip olmak ve o mezarın başında yas tutabilmek savaş, soykırım gibi toplu ölümlerin gerçekleştiği büyük tarihsel olaylarda geride kalanların en büyük isteklerinden birini oluşturmaktadır. 1990'larda Türkiye'de yaşanan faili meçhul cinayetler, zorla kaybetmeler bu anlamda toplumda ve yakınları kaybolan insanlarda derin travmalara sebep olmuştur. En yakınlarının akıbetinin ne olduğu yıllardır cevabını bulamadıkları bir soru haline gelmiştir.

Cenaze törenleri pagan geleneğine kadar dayanan ritüellerdir. Ölüm ile yaşam arasındaki sınırı belirleyen bu törenler gerçekleştikten sonra ölen kişi için tutulan yasin sona erdirilmesini sağlarlar. Roma İmparatorluğu'nda ölen kişinin cesedinin bulunmadığı durumlarda ölü bedeninin bir ikamesi olarak bir bal mumu heykelinin gömülmesiyle bu tören gerçekleştirilirdi. Canlılar dünyasına ait olmadığı düşünülen bu bedeninin gömülmesi canlılar dünyası ile ölümler dünyası arasında doğru/uygun ilişkilerin yeniden tesisi için önemliydi. Sembolik de olsa bir törenin gerçekleştirilemediği zamanlar ne canlılar dünyasına ait ne de ölümler dünyasına ait ruhun (hayalet) ölen insanın eskiden yaşadığı yerlere bu insanın dış görünüşüyle yeniden döndüğü düşünülürdü. Cenaze töreninin tam amacı bu huzursuz edici varlığı ölümler dünyasına ait kılmaktır. Cenaze töreni gerçekleşmediğinde bu varlık iki dünya arasında kalarak yaşamını 'eşikte' sürdürür (Agamben, 1995:113-122).

Kürt meselesinin konu edildiği filmlerde karşımıza çıkan ve filmlerin anlatısını etkileyen önemli elementlerden bir tanesi de olmayan bir karakterin (absent character) varlığıdır. Ekrandaki ana karakterlerin hayatında olmayan, bu yüzden de ekranda da olmayan karakterler bir anlamda gizli karakterlerdir (hidden character). Bu karakterleri ekranda göremeyişimiz onların filmin anlatısı içerisinde önemsiz olduğunu göstermez. Tam tersi bu olmayan karakterler filmlerin anlatısının odak noktasıdır (Çiftçi,2015:166-169).

*Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmlerinin hikâyeleri olmayan karakterler üzerinden kurulur. *Hiçbir Yerde* filminde Şükran karakterinin oğlu Veysel kayıptır. Şükran'ın öldü mü kaldı mı bilmediği oğlunun bir faili meçhul cinayet kurbanı olma olasılığı vardır. Film tam da dönemin en önemli politik meselelerinden biri olan bu soruna dokunur. Film, yakınlarının başına ne geldiği soru işareti olarak kalan ve yıllarca bir cevap arayan kayıp yakınlarının neler yaşayabiliyor olabileceğini anlatmaktadır. Filmin ana karakteri Şükran, bu sorunun cevabını bulmak için yollara düşer.

*Gelecek Uzun Sürer*, filminin ana karakteri Sumru ise aynı sorunun cevabını sevgilisi Harun için aramaktadır. Filmin başlarında bu amaç belli olmasa da filmin ilerleyen dakikalarında Sumru yolculuğunu içinde sakladığı bu soruya cevap bulmak için gerçekleştirdiğini fark edecektir. Sumru'nun sevgilisi Harun, Sumru'ya bir tren yolculuğu sırasında bir mektup verip kayıplara karışmıştır. Daha sonra gerilla hareketine katıldığı anlaşılan Harun'un başına ne gelmiş olabileceği Sumru'nun

kafasını film boyunca kurcalamaktadır. Sumru, film boyunca yaptığı her röportajda, dinlediği her hikâyede bu sorunun cevabını arayacaktır.

Filmlerde gizli karakterlerin ölüm ile yaşam arasındaki bu ‘belirsiz hali’ ana karakterlerin de film içindeki konumunu belirlemektedir. Bu cevapsızlığın bir sonucu olarak tıpkı aradıkları insanlar gibi ana karakterler de arada kalmış, arayış içinde olan karakterlerdir. Aslında bu karakterler yaşıyor olsalar da tıpkı peşlerine düştükleri karakterler gibi yaşam ve ölüm arasında bir gelgitin içindedir. Yolculuklarının temel motivasyonu ise hem kendileri için hem de kaybettikleri yakınları için bu arada kalmışlığı sonlandırmaktır.

### **3.2.2. Kayıplarını Arayan Kadınlar İmgesi**

1980 darbesi sonrası etno-politik bir mesele olarak oluşmaya başlayan Kürt sorunu, 1984 yılında kurulan PKK ve asker arasındaki çatışmalarla başladı. 1990'lara gelindiğinde devletin politikalarını ve bu mesele üzerindeki tutumunu eleştiren Kürt hareketi de politik alanda varlık göstermeye başladı. Kürt hareketi içerisinde oluşum gösteren bu sosyal tabandan sonra keyfi infazlar, zorla kaybetmeler, zorunlu göçler Kürtlerin hayatlarının bir parçası haline geldi. Türkiye’de zorla kaybedilen, keyfi infaza maruz kalanların %97’si erkekler oldu. Geride kalanlar ise kadınlar oldu. Geride kalan kadınlar, yakınlarının akıbetinin hesabını sormak, failerin cezalandırılması için ve yaşananların unutulmaması için mücadele verdiler (Bozkurt& Kaya, 2014: 15-18). 1995’te hakikatleri ve adaleti talep eden ve kayıplarının akıbetini soran, yakınlarını kaybetmiş bir grup kadının ‘Cumartesi

Anneleri/Dayikên Şemiyê' olarak Galatasaray Lisesi önünde başlattıkları eylem yıllar içerisinde mücadelenin bir sembolü haline dönüştü (Bozkurt&Kaya,2014: 58-61).

Kürtlerin kültürel belleğindeki bu travmatik deneyimlerin aktarıldığı filmlerde ölümün, kaybın yasını tutan, gidenin ardında kalan kadın karakterler karşımıza sıkça çıkmaktadır. *Gelecek Uzun Sürer* ve *Hiçbir Yerde* filmlerinde kaybın peşinden giden ana karakterlerin kadın olması tesadüfi değildir. Bu kadın karakterler eşi, oğlu ya da kardeşi ölmüş kadınların deneyimlerinin aktarılmasının birer aracısındırlar. Özcan Alper, bir röportajında *Gelecek Uzun Sürer* filmi hakkında konuşurken “*Bu filmi en çok anneler seyretsın isterim.*” Der (Alper, 2011). Özcan Alper, bu mücadele içerisinde kadınların travma ile başa çıkarken ve adaletin peşine düşerken gösterdikleri çabanın Kürt mücadelesi içerisindeki önemini farkındadır. Bu filmlerdeki kadın karakterler sadece geride kalan ve kaybın acısını yaşayan kadınlar olarak çizilmez. Bu karakterler, yaşananlar karşısında soru soran, gerçeklerin peşinden giden ve unutmaya karşı direnen kadınlardır. Bir anlamda filmlerdeki bu karakterler “Cumartesi Anneleri'nin” temsili olarak düşünülebilir.

Sumru, tez çalışması için ağıt derlemeleri yapar. Bununla bağlantılı olarak kayıp yakınlarıyla görüşmeler yapar ve yaptığı görüşmeleri kaydeder. Sadece kendi gerçeğini bulmaya çalışmaz. Bütün bu yaptığı sözlü tarih çalışmalarıyla unutmaya hem kendisi adına hem de diğer kayıp yakınları için direnir. Filmde Sumru'nun görüşme yaptığı kadınlar kaybettikleri yakınlarının arkada asılı durduğu büyük bir fotoğrafın önünde oturmaktadırlar. Sumru video kayıtlarını bu fotoğrafların önünde alır. Bu imge kayıp yakınlarıyla özdeşleşmiş bir imgedir. 1990'ların ortalarından

itibaren verdikleri röportajlarda veya eylemlerinde, ellerine aldıkları ya da arkalarında duran fotoğrafla kendi kayıplarının hikâyelerini aktaran kadınlara görsel mecralarda sıkça rastlanmaktadır. Kayıp yakınlarının deneyimleri ve tanıklıkları üzerinden geçmişe bakmaya çalışan bu filmlerde bu imgeye sıkça rastlarız. Sadece tanıkları değil, hikâyenin kahramanlarını da bu imgeleştirme içerisinde görürüz filmlerde.

Bir görüşme sırasında bir kayıp yakını kendi hikâyesini anlattıktan sonra Sumru'ya “*Sen kimi arıyorsun?*” diye sorar. Kayıp yakınının sorusundan sonra Sumru ağlamaya başlar. Bir sonraki sahnede Sumru'yu kayıpların fotoğraflarının asılı olduğu duvarın önünde tek başına otururken görürüz. Bu sahne filmin en önemli sahnelerinden biridir. Film boyunca Sumru'nun sevgilisi Harun'un izini sürdüğü bilgisi net bir şekilde verilmez. Bu Sumru'nun kendine de itiraf edemediği bir gerçekliktir. Kayıp yakınının bu sorusu Sumru'nun kendi içine bakmasına yardımcı olacaktır. Bu sahneden sonra seyirciye Sumru'nun sadece olaylara dışardan bakan bir göz değil; konunun içinde, kendi kaybının izini süren bir kayıp yakını olduğu bilgisi verilmiştir.



Görsel 3.4



Benzer bir dönüşüm *Hiçbir Yerde* filmi içerisinde de yaşanmaktadır. Filmde Şükran karakteri güçlü bir reddedişin içindedir. Onu ikna etmeye çalışan yakınlarının çabaları boşunadır. Oğlunun yaşadığına inanan Şükran kapı kapı dolaşarak oğlunu aramaya devam eder. Polis karakoluna, Kayıplar Derneği'ne, Veysel'in eski çalıştığı atölyeye iz süreceği en ufak bir bilgi bulabilmek için her gün gider. Veysel'in kız arkadaşı Şule oğlunun öldüğüne onu inandırmak ister. Kendisi de morga gitmiş ve morgda Şükran'a gösterilen cesedi görmüştür. Şule, gördüğü cesedin Veysel olduğuna emindir. Cesedi ortada bırakmamak için Şükran'ı ikna etme çabası içerisine girer. Onu oğlunu aynı şekilde kaybetmiş ve günlerce aramış bir annenin yanına götürür. Gittikleri evde kayıp yakını kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Oğlunu nasıl günlerce aradığını ve tıpkı Şükran gibi kapı kapı dolaştığını anlatır. Şükran onu anlamayan gözlerle izler. Bir kadına bir duvardaki öldürülen gencin resimlerine bakar durur. Şükran hikâyenin tamamını dinlemeden kendini dışarı atar. Şule'nin bu çabası sonuç vermez. Şükran güçlü bir inkârın içindedir. Arayışına Mardin'de devam edecek olacak Şükran yolculuk sonunda kendi gerçekliğini keşfetmeye başlayacaktır. Filmin sonunda Şükran'ı dinlemek istemeyip yanından uzaklaştığı kadına benzer bir görüntü içerisinde göreceğiz. Bir koltukta oturmuş Şükran, arkasında Veysel'in fotoğrafı bu sefer kendi hikâyesini anlatacaktır.



Görsel 3.5

*Güneşe Yolculuk* filminde ise ana karakter Mehmet, kayıp olanı arayan kişi değil, kaybolandır. Minibüste bulunan silahın onun sanılmasıyla tutuklanan Mehmet bir süre karakolda tutulur ve içeride işkence görür. Bunlar tutukluluğu sırasında yaşanırken arkadaşı Berzan'ın ve sevgilisi Arzu'nun Mehmet'in başına gelenlerden haberi yoktur. Mehmet'in nerede olduğunu bilmeyen arkadaşları onu aramaya koyulurlar. Kız arkadaşı Arzu polis karakoluna Mehmet'in akıbetini sormak için gider. Polis memurlarından Mehmet'in silahla yakalandığı bilgisine ulaşır. Orada kendisi gibi yakını kaybolmuş ve haftalardır onu arayan bir kayıp yakınıyla karşılaşır.



Görsel 3.6

Bu filmler, Türkiye'nin yakın geçmişinde yer edinen 'Kürt sorunu' olarak adlandırılan ve bu sorunun bir sonucu olarak Türkiye'de yaşanmış toplumsal meselelere dönüp bakmaktadırlar. Bölgede yaşanmış travmatik deneyimlerden biri olan ölümlere odaklanırken beraberinde bölgenin diğer sorunlarına da kaçınılmaz olarak değinirler. Geçmişe dönüp bakan, çekildikleri dönemden bugüne güncelliğini koruyan bir soruna odaklanırken 'geçmişin hayaletlerini' bugüne çağırırlar. Filmlerde hayaletler bazen

gömülemeyen bir cenaze, unutulamayan bir sevgili, bulunamayan bir oğul olup anlatıya ‘musallat’ olurlar.

### 3.3. Hayaletli Evler ve Hayal-et Evler

Asuman Suner, “*Yeni Türkiye sinemasının merkezinde ‘hayalet ev’ figürü vardır.*” Der. Bu hayalet “*unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişi bugüne taşıyan, silinmeye direnen ‘iz’dir, ya da ‘bastırılanın geri dönüşü’dür.*” (Suner,2006:15-16). Filmlerde hayaletler ve hayaletlerin musallat olması korku türünde görülen bir özelliktir. Buna rağmen korku türü içerisinde görülemeyecek, geçmişle ilgilenen birçok filmde ‘hayalet’ geçmişteki hesabı görülmemiş, bastırılmış olayların bir metaforu olarak kullanılır. Bu metaforu kullanan filmler, resmi anlatının dışına taşarak geçmişin anlatılmamış kısımlarına odaklanırlar. Bir anlamda ‘geçmişin hayaletlerini’ bugüne çağırırlar (Köksal,2016,50- 52).

Asuman Suner’in kastettiği ise bu tür bir ‘hayalet’ figürüdür. Yeni Türkiye Sinemasında Kürtlerin ve Kürt sorununun konu edildiği filmler bu türden bir sinema örneği sunar bize. Resmî ideolojinin görmezden geldiği, bastırıldığı, dile getirilmemiş, bugüne kadar hiç anlatılmamış geçmişin hikayelerini aktarır.

Suner, bu ‘*hayalet ev*’ figürünü iki anlamda ve birbirine eklemlenebilen şekilde kullanır. Birincisi ölmüş birinin dünyaya geri döndüğünü varsayan görüntüyü ifade etmek için kullandığı ‘hayalet’ figürüdür. Suner’in ikinci anlamda kullandığı ise kelimenin Arapça kökenine giderek hayal edilen, tasavvur edilen, düşlenen ‘hayal-et’

anlamında kullanır. Bu da geçmişte kalmış, özlenen, nostaljik bir duyguyla birlikte evin tasavvur edilmesi anlamındadır (Suner,2006:15-16).

‘Aidiyet’ duygusunun yoğun olarak sorgulandığı filmlerde sıkça karşımıza çıkan ‘hayalet ev’ figürünü anlayabilmek için önce evin insanın hayatında nasıl bir anlam ifade ettiğine bakmanın faydalı olacağını düşünüyorum. Bachelard, ‘*Ev, insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi.*’ Der (aktaran Duruel, 2014:191). Evi sadece fiziksel bir yapı olarak değil, simgesel bir çağrışımla düşündüğümüzde evin aynı zamanda yurt, ülke memleket, vatan anlamına geldiğini görebiliriz. Evi sadece fiziki bir mekân değil, sosyal ilişkilerimizin kurulduğu, özel anlam ve değerler yüklediğimiz, duygusal bağımızın olduğu bir mekân olarak görmeyi onu kaybetme riskiyle karşı karşıya geldiğimizde anlarız (Naficy,2001:152).

Güneydoğu’da yaşanan çatışmalar ve şiddet ortamı içerisinde bölgeyi kontrol altına alma düşüncesiyle köyler boşaltılmış, binlerce insan evlerini bırakıp göç etmeye zorlanmıştır. Çatışma ve şiddet ortamı içerisinde köyleri yaşanmaz hale gelen birçok insan da yaşadıkları bölgeyi terk etmeye mecbur edilmişlerdir. Sosyal ilişkilerin kurulduğu, değer atfedilen bu mekânın artık olmayışı göçe zorlanmış insanların ‘aidiyet’ duygularında yarılma yaşatmıştır. Yaşanan travmatik deneyimlerin filmlerin sinema yapma pratiğini şekillendirdiği bu tür içerisinde ev figürü sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu ev figürü terkedilen, geriye dönmek istenen yer olarak tasavvur edildiği gibi; yaşanan deneyimin bir sonucu olarak boşaltılmış, terk edilmiş, harabe

olmuş ‘hayalet şehir’ imgesi olarak da karşımıza çıkar. Bu kısımda önce ‘hayal edilen ev’ imgesine odaklanacağım.

*Güneşe Yolculuk* filminin Berzan’ı Güneydoğu’da yaşanan çatışma ortamından kaçmak için memleketi Zorduç’u terk etmek zorunda kalmıştır. Babasının da polisler tarafından götürülüp bir daha geri getirilmemesi sebebiyle artık memleketinde yaşamak onun için çok zor hale gelmiştir. Zaman zaman eylemler içerisinde gördüğümüz, polislerin peşinde olduğu Berzan, yaşadığı şehirde geçici olarak kalmak zorunda olduğunu her fırsatta dile getirmektedir. Mehmet’in başına gelenlerden sonra onu saklamak için götürdüğü gecekondu mahallesindeki evinin duvarları memleketinin ve kendi anılarının olduğu fotoğraflarıyla doludur. Aynı akşam Mehmet’e köyünü nasıl özlediğini ve oraya dönmek konusunda nasıl özlem dolu olduğunu anlatır. Zorduç’ta yaşayan sevgilisi Şirvan’la da kavuşma hayali vardır. Oraya döndüğünde onunla evlenecektir. Memleketine dair kurduğu bütün hayaller Berzan’ın tasavvur ettiği evin bir parçasıdır. Cebinde hep Şirvan’ın fotoğrafını taşır. Evinin duvarında da Şirvan’a ait büyük bir fotoğraf bulunmaktadır. Kaset tezgâhına her sabah astığı Şirvan yazılı bir tabelası vardır. Bütün bunlar Berzan’ın eve dönüş hayalinin birer sembolüdür.



Görsel 3.7

Filmde yersiz yurtsuzlaşan ve evsiz bırakılan bir başka karakterde Mehmet'tir. Berzan gibi göç etmek zorunda kalmamış, geri dönecek bir memleket hayaliyle yaşamak zorunda bırakılmamış olsa da o dönemde Güneydoğu coğrafyasında Kürtlere yaşatılanlar Mehmet'in başına tesadüfen de olsa gelmiştir. Karakolda gördüğü işkencelerden günler sonra serbest bırakılan Mehmet, işini ve evini kaybetmiştir. Kaldığı bir göz odanın kapısının işaretlenmesi yüzünden korku yaşayan aynı odayı paylaştığı arkadaşları onun odadan gitmesini istemiştir. Polislerin peşini bırakmaması, gittiği her yerde onu takibe almaları sığındığı her göz odayı işaretlemeleri yüzünde Mehmet kaçamaz hale gelmiştir. Başına gelenler ile girdiği başka dünyanın içerisinde yalnızlaşmış, yersiz yurtsuzlaşmış, Berzan ile aynı kaderi paylaşır hale gelmiştir.



Görsel. 3.8

*“Şimdi güneşli ve güzel günlere olan inancımızla sözleşelim. O günler geldiğinde seninle hep gitmek istediğimiz, çocukluğumuzun geçtiği Siyastümbül Gölü'nün kıyısında birlikte geleceğe yürüyeceğiz. Hakkında pek bir şey bilmediğimiz bir gelecekte değil, Çoktan başlamış bir gelecekte.”*

Bu sözleri Harun, Sumru'ya giderken bıraktığı mektupta yazmıştır. Harun'un gidişi Sumru için belirsiz bir gidiş olmuştur. Ardında birçok soruyu bırakmıştır. Harun'un bir daha görür mü bilmediği sevgilisine yazdığı bu sözler onun gelecek güzel günler konusundaki özlemini dile getirmektedir. Bu sözler sadece hayal ettiği geleceği değil, çocukluğunun geçtiği yere tekrar gidebilme hayalini de içinde barındırmaktadır. Harun'un gelecek olarak tasavvur ettiği yer güven ve umut veren, ait hissedilen bir memleket hayalidir. Beklediği günler geldiğinde 'kendini ait hissettiği' eve dönme hayalidir.

*‘Evler sadece durağan birer temsil değillerdir. Evler bellek mahalleleridir. Yalnızca şimdiki zamana değil, geçmişi şimdiki zamana bağlayan bir zaman dilimine aittirler.’* (Conerton'dan aktaran Duruel,2014:190).

Filmlerde karşımıza sık çıkan bir başka ev imgesi ise boşaltılmış, sular altında kalmış, harabeye dönmüş evlerdir. 'hayalet şehirlere' dönmüş bu köyler yıllarca süren savaşın bilançosudur diyebiliriz.

Mehmet, Berzan'ın ölümünden sonra arkadaşının cenazesini geri dönme hayalleri kurduğu memleketine taşınmak üzere yollara düşer. Çıktığı yolda daha önce hiç şahit olmadığı bir gerçekliğin kapılarını aralar. Bunlardan biri de boşaltılmış köylerdir. Yol üstünde gördüğü bir köy Mehmet'in dikkatini çeker ve arabasını durdurur. Daha önce kendi kapısının önüne çizilen çarpı işaretlerini bu evlerin duvarlarında da görür. Yıkılmış duvarları, ıssızlığıyla bu 'hayalet şehir' Mehmet'i kendi içine çeker. Evlerin içine giren, köyün etrafında dolaşan Mehmet bir süre vakit geçirdikten sonra yoluna devam eder. Mehmet, benzer bir tablo ile Zorduç'a vardığında karşılaşır. Berzan'ın

geri dönme hayali ile tutuştuğu o köy sular altında kalmıştır. İnsanların yaşayabilmesinin imkânsız hale geldiği, ürkütücü bir şehre dönüşmüştür.



Görsel 3.9

Benzer bir sahneyi *Hiçbir Yerde* filminde de görürüz. Mardin'e vardığında bir süre şehirde oğlunu arayan, sokak sokak dolanan Şükran'a bir akşam oğluyla buluşturulacağına dair bir haber gelir. Ertesi gün buluştuğu adamların onu oğluyla görüştürmek için seçtiği yer şehirden uzakta boşaltılmış harabe bir köydür. Oğlunun onu içinde beklediğini söyledikleri yeşil kapılı ev karanlık, ıssız bir evdir. Şükran gittiği bu ıssız evde oğlunu bulamaz. Şükran, sadece isimleri benzediği için oğlu zannedilen bir kişiyle görüştürülmüştür. Bu durum Şükran için yıkıcı olur. Önce ağlayıp durumu kabullenmese de daha sonra kendine gelir. Veysel zannettiği genç



adamlarla biraz başlarına gelenler hakkında sohbet ettikten sonra şehir merkezine geri döner.



Görsel 3.10

Asuman Suner'e göre bu boşaltılmış evler '*son on yıllar boyunca Kürtlerin Güneydoğu'da tanık oldukları savaşın ve şiddetin şahitleridirler.*' (Suner,2010:59). Bu filmlerde ev figürü 'hayal edilen' ve 'hayalet şehir' olarak ayrı ayrı karşımıza çıkarlar. Filmler her iki durumu da barındıran evleri bize gösterirler. Bu evler, geçmişini şimdiki zamana taşıyarak geçmişte yaşananları tekrar hatırlamanın ve unutturmanın aracı olurlar.

### 3.4. 'Başka Türü Gerçekliğe' Doğru Yola Çıkmak

Son dönemde sinemada 'yeni politik filmler' içerisinde Kürtlerin konu edildiği filmlerde yolculuk temasının sıklıkla karşımıza çıkması tesadüfi değildir. Filmlerin

karakterlerinin yolculuklarının Batı'dan Doğu'ya gerçekleşmesi ise anlamlıdır (Ergenç,118-119).

2000'li yılların başına kadar Doğu, Türkiye'nin Batı metropollerinden bakıldığında “*korkunun, terörün kol gezdiği, yoz, geri kalmış, gidilmesi mümkün olmayan, yaşanılmaz yer*” olarak algılanan bir imgeye sahipti (Gürkaş,2014: 222). Yeni politik filmler içerisinde Kürtlerin konu edildiği filmler bu imgeyi yıkmayı başardı ve dominant anlatının o güne kadar gösterdiklerine alternatif bir ‘Doğu ve Doğulu’ imgesi sundu. Bu filmler sayesinde Kürt ve Kürt bölgeleri imgesi revize edildi. Bir anlamda bu filmler aracılığıyla Doğu seyirciye yeniden tanıtıldı (Çiftçi,2015:156-157).

Filmlerde, yaratılan ‘Doğu’ imgesiyle, zihinsel sınırlarla ayrılmış bu iki ayrı coğrafya arasında sınırlar aşarak yapılan yolculuklar, seyirciye bu filmler aracılığıyla dominant anlatının sundukları imgelerin arkasına saklanmış ‘*başka türlü gerçekliğe*’ çıkma imkânı sunar. Filmler anlattıkları hikâyelerle ideolojik sınırların, öğrenilmiş resmi bilgilerin ve bunlardan beslenen ötekileştirici mekanizmaların bir süreliğine çökmesini sağlar (Ergenç, 2016: 118-120).

*Güneşe Yolculuk*, *Gelecek Uzun Sürer* ve *Hiçbir Yerde* filmleri anlatılarını yolculuk teması etrafında kurar. Bu filmlerin ana karakterleri Batı'dan Doğu'ya çıkararak yaptıkları yolculuklarla hem coğrafyaya dair başka türlü gerçekliklerin farkına varırken, hem de kendi içlerinde karşılaşmayı istemedikleri gerçekliklerle de yüzleşme imkânı bulurlar.

*Gelecek Uzun Süre* 'in Sumru'su trenle yaptığı yolculuğun ardından Diyarbakır'a varır varmaz annesiyle telefonda bir görüşme yapar. Telefonun diğer ucundaki annesi şehrin güvenli olmadığını düşündüğü için kızının güvenliğinden endişelidir. Sumru annesinin endişesini gidermeye çalışır ve şu sözleri söylerle yanıt verir; *“Merak etmeni gerektirecek bir şey yok. İstanbul buradan daha tehlikeli. Televizyonda söylenenleri unut! Bombaların her yerde falan patladığı yok.”* Sumru'nun annesinin endişesi üzerine Sumru'nun sarf ettiği bu sözler geçmişte medyada yaratılan Doğu algısını ve bu algının insanlar üzerinde yarattığı etkiyi göstermeye çalışıyor diyebiliriz. Ayça Çiftçi' ye göre filmin bu sahneyle açılması seyircinin bölgeye dair korkularını adres göstererek, seyirciyi bu korkuyla yüzleşmeye ve bölgeyi kendi gözleriyle görmeye (kameranın merceği aracılığıyla) davet ediyor (2015:160).



Görsel.3.11

*Güneşe Yolculuk* filminde ise, bir akşam sahil kenarında vakit geçiren Berzan ile Mehmet arasında şu diyalog gerçekleşir;

Mehmet: *Niye geldin İstanbul'a?*

Berzan: (Söylemek istemeyerek.) *Martıları saymaya geldim?*

Mehmet: *Nereden geldin peki?*

Berzan: *Eminim hayatında hiç duymamışsındır.*

Mehmet: *Nereden biliyorsun? Belki de duymuşumdur.*

Berzan: *Zorduç'tan geldim.*

Mehmet: *Zorduç mu?*

Berzan: *Gördün mü?*

Mehmet: *Peki nerede bu Zorduç denen yer?*

Berzan: *Irak sınırına yakın bir yerde.*

Mehmet: *Hala bana niye İstanbul'a geldiğini söylemedin?*

Berzan: *Babamı vurdular Mehmet.*

Mehmet: *Kim vurdu babanı?*

Berzan: *Bir gece eve baskın yapıldı. Alıp onu götürdüler ve bir daha da geri getirmediler.*

Mehmet: *Peki geri gelmediyse vurulduğunu nereden biliyorsun?*

Berzan: *Biliyorum Mehmet biliyorum! Çünkü bizim oralarda bir sürü insan böyle gitti. Alıp götürüyorlar ve bir daha da geri getirmiyorlar. Kesin vurulmuştur yoksa bugüne kadar neden gelmesin.*

*Güneşe Yolculuk*, filminin karakterleri Mehmet ve Berzan'ın arasında geçen diyalog sadece farklı bir coğrafya imgesinin değil, Doğu'da yaşananların Batı'da saklandığı, sınırların iki taraf için farklı 'gerçekliklerin' yaşandığı, 'iki farklı ülke algısının' varlığının da hatırlatıcısıdır.



Görsel.3.12

*Hiçbir Yerde* filminde ise, Şükran'ın Mardin'e oğlunu bulmak için çıktığı tren yolculuğu sırasında onun sesinden şu cümleleri duyarız;

*“O güne kadar mesafeler hakkında hiç düşünmemiştim. Uzak neresiydi hiç aklıma gelmemişti. O gün oğlumun yaşadığını öğrendiğimde yaşadığına olan inancım kadar mesafelerin ne ölçüde sıkıntı verici olduğunu anladım... Hayatımdaki ilk gerçek yolculuğumdu. En uzun, en umutlu yolculuk... Ankara'nın ötesini hiç görmemişim. Ötesinde neler var hiç bilmiyordum. Bildiğim tek şey Veysel'in orada bir yerde beni beklediğiydi.”*

Filmlerin bu sahneleri dominant anlatılardaki 'Doğu' ve 'Doğulu' imgesinin nasıl çizildiğinin anlaşılmasına yardımcı olabilir. Doğu Ankara'nın ötesinde, adının bile bilinmediği, hiç gidilmemiş, görülmemiş, bombaların patladığı bir yerdir. O güne kadar yaratılmış Doğu algısını kıran bu filmlerin, karakterlerin çıktığı bu yolculuklarla Doğu hakkında sadece kendi düşüncelerinin değil, seyircinin de algısının değişmesine yardımcı olduğu söylenebilir. Karakterler yaptıkları

yolculuklarla o güne kadar hiç bilmedikleri bir yeri keşfe çıkarlar. Bir anlamda bu filmlerin seyirciyi ‘başka türlü bir Doğu’ya’ götürdüğünü söyleyebiliriz.

*Güneşe Yolculuk, Hiçbir Yerde ve Gelecek Uzun Sürer* filmlerinin üçünde de Batı’dan Doğu’ya yolculuğa çıkan karakterler Kürt kimlikli değildir. Bu sebeple, daha önce hakkında pek de bir şey öğrenemedikleri coğrafyada yaşanan sorunlara ‘dışardan’ bakıyorlar denilebilir.

Yönetmenlerin filmlerin ana karakterlerini yaratırken kimliklerini Kürt olarak seçmemesinde Türk izleyicinin konuyla özdeşleşmesini kolaylaştırmak ve bu konu üzerindeki bakış açısını değiştirmeye çalışmak olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda filmlerin yönetmenleri de Kürt değildir. Filmleri bir anlamda yönetmenlerin meseleye ‘dışardan’ bakışı olarak düşünebiliriz. Bir röportajında Özcan Alper filmin çekimlerine başlamadan önce ziyaret ettiği Diyarbakır’da geçirdiği zamandan ve kayıp yakınları ile yaptığı görüşmelerden bahseder. Bu görüşmelerde bölgede yaşananlara tanık olanların anlattıklarının ona nasıl ağır geldiğinden bahseder ve her ne kadar Kürt meselesine resmi anlatı perspektifinden bakmasa da yaşananlara mesafeli olduğunu keşfettiğini söyler. Bu aşamada filmdeki Sumru karakterinin aslında kendisi olduğunu belirtir (Alper, 2011).

‘Yeni politik filmler’ içerisinde Kürt meselesinin aktarıldığı filmlerde yolculuk anlatılarının daha sık kullanılması, yönetmenlerin bölgeyi, coğrafyası ve kültürüyle Türk kamuoyuna tanıtmak için uygun bir araç işlevi gördüğünü düşünmesi olarak görebiliriz (Çiftçi, 2015:161).

### 3.4.1. Ulusaşırı Yol Filmleriyle Benzerlik

Filmlerin karakterleri her ne kadar çıktıkları yolculuklarla bir coğrafyanın keşfini sürüyor olsalar da bu filmler içlerinde izini sürdükleri kayıp karakterlerin de hayallerindeki yolculukları barındırıyor. Özellikle zorunlu göç, sürgün gibi deneyimlerin aktarıldığı filmlerde geride kalan evin hayal edilişi ve o eve kavuşma özlemi yolculuk anlatılarını beraberinde getirir. Yolculuk fikri filmlerde karşımıza sadece fiili olarak bir yerden bir yere gitmek olarak değil, yolculuk hayali olarak da çıkabilir. Bu anlamda *Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmleri ana karakterlerin yolculuklarının arkasında ‘görülme yen karakterlerinin’ de yolculuklarını barındırır. Ana karakterler kayıplarının izini sürdükleri bu karakterlerin ‘eve dönüş ya da evi bulma’ hayallerini de gerçekleştirmek için yola koyuluyorlar.

Evin ve eve geri dönüşün fetişleştirildiği filmlerde anavatan ve geçmiş imgesi filmlerin en önemli bileşeni haline gelir. Anavatana kavuşma arzusu filmlerin anlatımlarını şekillendirir (Scognamillo’dan aktaran Kültür, 2017: 6).

Hamid Naficy, Aksanlı Sinema’yı anlamlandırırken bu kavramı yönetmenlerin yerinden edilme deneyimlerine göre sürgün, diaspora, etnik diye üç farklı başlığa ayırarak tarif etmenin yardımcı olacağını söyler. Ancak bu üç ana başlığın mutlak özelliklere sahip olmak yerine kendi içerisinde farklı özellikler taşıdığını, türler içerisinde alt türleri olduğunu ve kategorilerin iç içe geçtiğini belirtir. Bu yüzden, yolculuğun anahtar özellik olduğu bu türde yönetmenler kariyerleri boyunca bir ülkeden bir ülkeye yolculuk etmekle kalmayıp, film türleri ve kategoriler arasında da

yolculuk ederler. Buna paralel olarak anlattıkları hikâyelerde kendi kimlik arayışlarının yolculuğunu yaparlar. Sınırlar arasında gezinmek (crossing borders) filmlerde sadece karakterlerin yaptığı bir eylem olmaktan çıkıp filmin anlatımını da şekillendirir. Yolculuk anlatıları içerisinde hikâyenin içeriğine bağlı olarak farklı türler arasında gezinen (hybrid genre) melez anlatılarda ortaya çıkabilir (Naficy, 2001: 11-22). Yolculuk filmlerinin sadece yapısı ya da anlatımı değişken değildir.

Aksanlı filmler içerisinde üç farklı yolculuk türü olduğunu belirten Hamid Naficy, bu üç farklı türü '*yeni bir ev bulma yolculuğu*' (*home-seeking journey*), '*evi arayış yolculuğu*' (*journey of homelessness*) ve '*eve dönüş yolculuğu*' (*homecoming journey*) olarak isimlendirir. Bunlardan ilki sığınacak bir yer, bir liman bulmak için yapılan yolculuklardır. İkincisi evsizliği, yersiz yurtsuzluğu, sığınacak bir yerin olmadığını fark etmeyi anlatır ve ait hissedilecek bir ev bulmayı amaçlar. Sonuncusu ise geride bırakılmış eve, memlekete dönüş yolculuklarını anlatır (2001:222-237).

*Güneşe Yolculuk* filmi, adının da işaret ettiği gibi yolculuk teması etrafında şekillenir. Mehmet'in başına gelenlerden sonra farkına vardığı 'başka dünya' ile birlikte içine dönmesinin ve dönüşümünün hikâyesi yolculuk temasıyla kurulur. Film içerisinde yolculuk filmin ikinci yarısından itibaren başlar. Filmin başlangıcından Mehmet'in yolculuk yaptığı zamana kadar ana mekân olarak İstanbul merkeze alınır. İstanbul o güne kadar beyaz perdede gösterildiğinden farklıdır. İstanbul, zorunlu göçlerin, kendini ait hissetmeyenlerin, geri dönme hayali kuranların iç içe, üst üste yaşadığı kaotik bir kenttir. Göç ve yerinden edilme hikâyelerinin arka planda işlendiği filmde, başına gelenlerle büyük sarsıntı yaşayan, evinden ve işinden olan Mehmet yersiz



yurtsuzlaşır. Arkadaşı Berzan'ın ölümüyle de bu duygunun içine daha da gömülür. Arkadaşının cenazesini ortada bırakmak istemeyen Mehmet, Berzan'ın tabutunu morgdan alarak onu Zorduç'a götürmek üzere yola çıkar. Mehmet, bir anlamda arkadaşının köyüne dönme hayalini gerçekleştirmek üzere yola koyulur. Yaptığı fiziki yolculuk onun içinde dönüm noktası olacaktır. Başına gelenlerden sonra yersiz yurtsuzlaşan, aidiyet duygusunu yitiren Mehmet bu yolculukta kendi evini aramaktadır. Mehmet, tek bir rotada birden fazla yolculuğa çıkıyor gibidir.



Görsel.3.13

Mehmet'in dış görünüşü yüzünden yaşadıkları onu büyük bir aidiyet krizine iter. Bir akşam Arzu ile aralarında geçen bir diyalog, onun nasıl bir yola çıkacağını habercisi gibidir.

Mehmet: *Tireli olduğuma da inanmadılar.*

Arzu: *Tireli Misin sen?*

Mehmet: *Niye herkes bana bu soruyu soruyor?*

Arzu: *Bilmem Tireli olmak için biraz fazla karasın sanki.*

Mehmet: *Esmer olmak suç mu?*

Arzu: *Evdekiler niye kovdu seni?*

Mehmet: *Anlaşılan onlar için de fazlasıyla karayım.*

Mehmet'in içine düştüğü durumdan yaşadığı huzursuzluğu anlayan Arzu, esprili bir dille Mehmet'e dış görünüşünü değiştirmesini tavsiye eder. İki sevgili arasında esprili bir dille konuşulan bu öneri Berzan'ın ölümünden sonra Mehmet'in iyice iç dünyasına gömülmesiyle gerçeğe dönüşür. Berzan'ın öldüğü gece evde yalnız kalan Mehmet saçını bir spreyle sarıya boyar. Bu değişim Mehmet'in esmerliğini daha da çok meydana çıkarır. Bunu bir 'kimlik performansı' olarak okuyan Özlem Köksal, bu tutumun başlarda Mehmet'in görünür olmayı istememe eğiliminin tam tersi olduğunu söyler. Mehmet onu zorluğa düşüren 'farklılığını' daha fazla belirginleştirmek istemektedir (Köksal, 2016:146). Yaşadıklarıyla alt üst olan Mehmet, dış görünüşünü dış görünüşüyle birlikte kimliğini alt üst etmek istiyor gibidir.



Görsel 3.14

Mehmet'i asıl büyük değişime yaptığı yolculuk götürür. Arkadaşının cenazesini memleketi Zorlu'ya götürmeye kararlı olan Mehmet, eski çalıştığı otoparktan çaldığı araçla yola çıkar.

Yolculuğun anahtar tema olduğu filmlerde yolculuğun motivasyonuna bağlı olarak farklı yolculuk türleri filmlerde birlikte ya da ayrı ayrı bulunabilirler (Naficy, 2001, 223). Buna göre, Berzan'ın ve Mehmet'in 'evi hayal ediş' şekilleri üzerinden filmin farklı yolculuk motifleri taşıdığını söyleyebiliriz. Berzan filmde memleketine dönme hayalleri kuran bir karakterdir. Öldürülmesinden bir gün önce arkadaşı Mehmet'e, Zorduç'a dönme hayalini anlatmıştır. Zorduç'a dönüp orada yaşayan kız arkadaşı ile evlenip mutlu mesut yaşamak istemektedir. Bir anlamda, Berzan'ın ölümüyle bu hayal yarıda kalmıştır. Mehmet, Berzan'ın cenazesini memleketine taşımaya karar vererek Berzan'ın eve dönüş yolculuğunu gerçekleştirmeye çalışır. Bu yolculuk içinde aynı zamanda Mehmet'in kendi iç yolculuğunu gizler. Değişen hayatıyla birlikte hem gerçek hem de mecazi anlamda yersiz yurtsuzlaşan Mehmet, kim olduğunu bulmak için bir arayış içine girmiştir. Onun yola çıkışı bir yandan da kendini bulmaya çalışmanın çabasıdır. Bu yolculuğun Mehmet için de 'evi arayış yolculuğu' olduğunu düşünebiliriz.

Yolculuklarda sadece fiili sınırlar aşılmaz, yolculuk filmleri içinde kimlik arayışını, kimliğin sınırlarını aşmayı da barındırır (Naficy, 2001,223). Dış görünüşü sebebiyle Tireli olduğuna inanılmayan, başka birisiymiş gibi görülen, ait olmadığı bir dünyanın içine itilen, aidiyet duygusu sarsılan Mehmet'in bedeni, nereye ait olduğunu bulduğunda yolculuğu tamamlanacaktır.

Burada Stuart Hall'un kimliğin gerçekleşmesi üzerine söyledikleri önemli olabilir. Hall, kimliği tamamlanmış bir öz olarak değil, sürekli dönüşüm içerisinde olan bir

üretim süreci olarak tanımlar (Hall, 1999:222). Mehmet'in film içerisindeki dönüşümüne bu açıdan yaklaşılabılır.

Mehmet, Zorduç'a ulaştığında sular altında kalmış bir şehirle karşılaşır. Köyün girişinde köyün adının yazıldığı biri kırılmış, diğeri yeni gibi duran iki işaret tabelası vardır. Birinde Kürtçe Zorduç, diğerin de ise Türkçe Susuz yazar. Berzan'ın geri dönme hayalini kurduğu memleketi, 1990'larda birçok köyün başına geldiği gibi köy boşaltmalarıyla hayalet bir şehre dönüşmüştür. Kırık dökük asılı kalan Zorduç tabelası ise başına gelenlere direnir gibi asılı durmaktadır.

Berzan'ın tabutunu arabadan indiren Mehmet, tabutu suya bırakarak yavaş yavaş sürükler. Berzan'ın tabutu yavaş yavaş suda süzülürken fonda Berzan'ın İstanbul'da martıları sayarken işittiğimiz sesi duyulur. Ardından martı sesleri karışır bu sese. Mehmet arkadaşının arkasından bakabilir. Bu bir anlamda sessiz bir cenaze törenidir. Berzan ve Mehmet yolculuklarını tamamlamıştır. Berzan dönmeyi hayal ettiği evine dönmüştür. Mehmet ise yaptığı yolculukla sadece coğrafi sınırları aşmamış, o coğrafya üzerinde gördükleri, karşılaştıkları ve yaşadıkları ile mutlak sandığı her şeyin sınırlarını aşmıştır. Sadece başka gerçekliğin değil, yeni bir kimliğin de kapılarını aralamıştır.

*Hiçbir Yerde* filminde ise, kaybolan oğlu Veysel'i arayan Şükran'ın onu bulabilmek için çıktığı yolculuğu izleriz. Şükran, kendi eşinin geçmişte politik sebeplerle öldürülmüş olmasına rağmen oğlunun ortadan yok oluşunun arkasında benzer sebeplerin olduğunu düşünmez. Kendi deyimiyle oğlunun 'iyi yetiştirilmiş' olması

sebebiyle böyle bir ihtimal onun için uzaktır. Oğlunun ölümünü kabullenemeyen Şükran, bir anlamda kendi geçmişiyile de yüzleşemez. Şükran'ın bu inkârı dönemin bakış açısını yansıtır gibidir. Bu reddediş Şükran'ın bastırıldığı, hesaplaşmayı bekleyen bir gerçek gibidir. Şükran, bu gerçekliğe 'dışardan' bakar. Bizzat benzer şeyleri yaşamış insanların hikâyelerini dinlese de inkâra devam eder. Bu dışarıdan bakış sadece dinlediği insanların anlattıklarının kendi başına gelmiş olabileceğine ihtimal vermemesi değildir. İstanbullu olan, Ankara'dan ileriye hiç gitmemiş olan Şükran, karşılaştığı insanların artık olağan bir şey gibi anlattığı hikâyelerinin ne anlama geldiğinin farkında değil gibidir.

Şükran edindiği bilgilerle oğlunu bulabilmek için Mardin'e yola çıkar. Mardin eski eşinin doğup büyüdüğü yerdir. Bu yüzden, oğlunun da memleketi sayılabilir. Bu yolculu. Şükran'ın o güne kadar bastırduklarının ve inkâr ettiklerinin gün yüzüne çıkmasına yardımcı olur. Yaşadıklarıyla nasıl yüzleşeceğini bilmeyen Şükran kaybolmuştur. Çıktığı bu yolculuk onun için bu gerçeklikle yüzleşmenin yollunu bulmanın da bir aracıdır. Bu yüzden, Şükran'ın yolculuğu bir 'arayış yolculuğudur.'



Görsel.3.15

Kaybolma olgusu filmde Şükran'ın yolculuğu boyunca sık sık karşımıza çıkan bir ögedir. Şükran, tren yolculuğu boyunca gördüğü her şeye yabancıdır. Aynı vagona yolculuk yaptığı tutuklu ve askerler, trenin camından gördüğü harabe olmuş bomboş köyler, yol üstünde araç durdurup kimlik sorgulaması yapan askerler... Biletçinin gideceği şehrin hava durumu hakkında yaptığı yorum bile yabancıdır ona.

Şükran, şehre vardığında konaklamak için bir oda bulur. Oğlunu bulabilmek için yardım alabileceğini düşündüğü herkese gider. Valilik, karakollar, köyün ileri gelenleri, birtakım bağlantıları olduğunu söyleyen adamlar... Denediği her bir yol oğlu Veysel'e çıkarmaz onu. Şükran adeta giderek içine gömülür ve kaybolur. Bir gün Mardin'in tarihi sokaklarında kaldığı otelin yolunu ararken bir adama rast gelir. "Yolunu mu kaybettin?" diye sorar adam. Şükran "Evet, sokaklar çok birbirine benziyor." Der. Adam ise "Buralar öyledir. Çabuk kaybolursun." Diye cevap verir ve yolu tarif eder. Bu bir anlamda Şükran'ın hem fiziki hem de içsel yolculuğunun bir özeti gibidir. Tren yolculuğu sırasından Şükran'dan yaptığı yolculuğa dair duyduğumuz şu sözler onun kendi iç yolculuğunun bir tarifi gibidir;

*"Arkada kalanlara baktıkça, bir yerden uzaklaşmaktan çok bir yere yakınlaştıyormuş duygusuna kapılıyorum. Daha önce hiç görmediğim bir toprağa, hiç görmediğim gökyüzüne, hiç tanımadığım bir diyara. Onun beni orda beklediğimden öylesine eminim ki. O şehre gittiğimde onu beni bekler bulacaktım. Ama içimde bir zaman önce açılmış bir uçurum vardı. Sanki giderek daha derinleşiyordu."*

Şükran tamamen içine gömüldüğü, umudunu kaybettiği, aramaktan yorulduğu sırada Veysel'den bir haber gelir. Bir gece kaldığı otele gelen iki adam onu ertesi gün

Veysel'e götüreceklerini, onlardan haber gelene kadar otelde beklemesi gerektiğini söylerler. Ertesi gün bu iki adam otele gelerek Şükran'ı terkedilmiş, bomboş bir köye götürürler. Veysel'in onu bu köydeki yeşil kapılı evde beklediğini söylerler. Evin içinde onu bekleyen biri vardır; ancak o oğlu Veysel değildir. İsmi ve soy ismi benzeyen bu genç (Ruhi Sarı) ve Şükran birbirlerini gördüklerinde şaşırırlar. Çaresizce ağlamaya başlayan Şükran gördüğü adama kızgındır. Bir süre sonra durumu kabullenen Şükran ve Veysel (Ruhi Sarı) oraya nasıl geldiklerini, gelene kadar ne aşamalardan geçtiklerini birbirlerine anlatırlar. Genç "*Bir gün bulursun oğlunu ya da o seni bulur.*" der Şükran'a. Şükran'ın cevabı "*Bilmiyorum.*" olur. Sanki artık her şeyin farkına varmıştır. İçinde bulunduğu gerçeklik ile yüzleşmeye başlamıştır.

Bir sonraki sahnede Şükran yine iki görevli tarafından bulunan bir bedenın tespiti için morga götürülür. Şükran, görevlilerin gösterdikleri cesedin Veysel'in olup olmadığı sorusuna "*Evet o.*" diye cevap verir. Önünde ölü uzanan beden terk edilmiş köyde gördüğü gencin bedenidir. Bir sonraki sahnede bir cenaze töreni görürüz. Şükran, gömülen tabutun başında tek başına beklemektedir. Artık oğlunun ölümünü kabullenmiştir. Bir anlamda bu cenaze töreni sembolik bir hesaplaşmadır onun için. Çıktığı yolculukta aradığını bulmuştur. İç hesaplaşmasını tamamlamıştır.

*Gelecek Uzun Sürer* filminde ise, Sumru'yu ilk gördüğümüz sahne bir tren yolculuğu sırasında. Sumru, coşkuyla devrimci bir marş söyleyen bir grup gencin arasından yavaşça belirmeye başlar. Keyifli ve sakin bir şekilde şarkıya eşlik ederek diğer kompartımana doğru yürür. Sevgilisi Harun'un yanına yaklaşır ve onun oturduğu

masaya oturur. Sumru ve Harun sohbet ederken tren yol almaktadır. Harun cebinden bir zarf çıkarır ve Sumru'ya verir. Sumru'yu zarfı daha sonra açması için tembihler. Art arda Sumru ve Harun'un yakın plan çekimlerini görürüz. Ekran yavaşça kararmaya başlar. Trenin hareket ediş sesini duymaya devam ederiz. Ekranda yavaş yavaş Sumru'nun görüntüsü belirmeye başlar. Bu sefer Sumru tek başına oturmuştur. Harun'un mektubunu Harun'un sesinden duymaya başlarız. Film ilk dakikalarından itibaren bir yol filmi olduğunu bize gösterir. Sumru'nun İstanbul'dan Diyarbakır'a oradan da Hakkâri'ye uzanan yolculuğu geçmişiyle girdiği hesaplaşma ile birlikte kendi içine baktığı bir içsel yolculuğa dönüşür.

Sumru'ya Harun tarafından verilen zarfın içinde bir veda mektubu vardır. Mektubunda gitmek zorunda olduğunu söyleyen Harun, gelecekte onunla yeniden karşılaşma umuduyla yaşayacağını anlatmıştır Sumru'ya. Mektup Harun'un sesinden şunları söylemektedir;

*“Şimdi güneşli ve güzel günlere olan inancımızla sözleşelim. O günler geldiğinde seninle hep gitmek istediğimiz, çocukluğumuzun geçtiği Siyasümbül Gölü'nün kıyısında birlikte geleceğe yürüyeceğiz. Hakkında pek bir şey bilmediğimiz bir gelecekte değil, çoktan başlamış bir gelecekte.”*

Harun'un güzel ve güneşli bir geleceğe olan inancı onun hayalindeki ülkenin de tasviri gibidir. Gelecekte yine güneşli ve güzel bir günde 'ait hissettiği' Siyasümbül Gölü'nün yakınlarındaki çocukluğunun geçtiği köyde Sumru ile tekrar karşılaşma ihtimalinin hayalidir. Harun için tasvir ettikleri onun özlemine kurduğu evidir ve o ait hissettiği eve dönmeyi Sumru ile gerçekleştirecektir. Sumru bütün yolculuğu boyunca



bu ihtimalin izini sürmektedir. Sumru için bu yolculuk bir ‘evi arayış yolculuğudur.’ Sumru, Diyarbakır’da hafıza merkezinde dinlediği bir ses kaydıyla Harun’a dair bir iz bulmuştur. Harun bir çatışmada öldürülmüştür. Sumru bu bilgi üzerine Hakkârî’ye doğru yola çıkmaya hazırlanır. Ahmet’i bu yolculuğa beraber çıkmaya davet etse de Ahmet Sumru’ya katılmak istemez. Ancak sonra fikrini değiştirir. Bu yolculuk iki karakteri de kendi geçmişleriyle hesaplaşmaya sürükler. Bastırdıkları geçmişleri yavaş yavaş su yüzüne çıkmaya başlar. Ahmet ilk defa bu yolculukta Sumru’ya



babasının ölümünden bahseder. Ahmet’in kendisi de bir faili meçhul yakınıdır. Ancak bunu daha önce Sumru’ya hiç söylememiştir. Ahmet, Sumru’ya geçmişte babasının şoförlük yaptığını anlatır, çocukluğunda babasına çıktığı yollarda eşlik etme hayalini de... Ahmet’in Sumru’nun birlikte yola çıkma teklifini önce reddedip sonra kabul etmesinin arkasında bu hikâye vardır. Aslında Ahmet, bastırdığı geçmişleriyle hesaplaşmayı kabul etmiştir bu yolculukta. Mola vermek için durdukları göl kenarında ‘‘Yol hiç bitmesin, keşke hep yollarda olsak.’’ Der. Bu söz bir yandan da hesaplaşmanın, kendi içine dönmenin uzun ve zorlu bir yolculuk olduğunu da belirtmek için söylenmiş gibidir.

Sumru ve Ahmet köye vardıklarında köylülerden Harun ile ilgili bilgi alırlar. Harun'un mezarının nerede olduğunu öğrenirler. Bir gece köylülerin evinde konakladıktan sonra ertesi gün Sumru Harun'un mezarının bulunduğu yere gider. Mezarı bulur ve başında ağlamaya başlar. Harun'a trende hediye ettiği eşarbi mezarına bağlayarak veda eder. Ardından Sumru'yu Siyasümbül Gölü'nün kıyısında yürürken görürüz. Film bu sahneyle belirsizlik hissiyle kapanır. Sumru uzaklaştıkça görüntünün içerisinde kaybolur.

Filmde iki karakter içinde bir iç hesaplaşma, ölümü kabul etme yaşansa da karakterlerin geleceğe dair hayalleri cevap bulmaz. Filmde geçmişe yapılan vurgu sadece karakterlerin bireysel hikâyelerini değil, yıllardır çözülememiş bir meselenin toplumsal bellekte yarattığı travmayı da vurgular. Bu yüzden karakterler kendi geçmişleriyle yüzleşmeyi seçmiş, kendi hesaplaşmalarını yapabilmeye cesaret edebilmiş olsalar da yaşananların kendi hikayelerinden öte olduğunun ve yaşananların toplumsal boyutunun farkındadırlar. Yüklü bir mesele olan ve geçerliliğini hala koruyan, çözülmesi güç bir sorun içerisinde gelecekte belirsizdir. Film adının da imlediği gibi bu geleceğin uzun süreceğine vurgu yapar.



Görsel 3.16

Sumru ile Ahmet'in dilinde yolculuk boyunca hep gelecek vardır. Harun'un mezarını ziyaret etmeden önceki gece konakladıkları köy evinin karanlık odasında uykuları kaçtıktan sonra oturup sohbet ederler. Sumru gelecek yirmi beş yılda bu ülkede neler olacağını merak ettiğini söyler. Ahmet; *“Söyleyeyim. Olacak olanları mı? Olmasını istediklerini mi?”* diye cevap verir. Sumru ise *“O hangi filmden?”* diye sorar. Ahmet'in yanıtı ise *“O henüz çekilmedi.”* olur. Sonra Ahmet kendi ütopyasını anlatır Sumru'ya. Varna'dan Batum'a, Batum'dan Yalta'ya sürekli seyahat ettikleri bir hayali anlatır. Gelecekte kurulacak hakikat komisyonlarından, siyasete atılıp ulaştırma bakanı olup şehrin dört bir yanını raylarla döşeme hayalinden bahseder. Ahmet'in ütopyası kişisel değildir, coğrafyaya dair umudunu barındırır. Ahmet ve Sumru kendi yolculuklarını tamamlamış olsalar da toplumsal bellekte derin travmalar yaratmış bir yaranın kapanması için daha gidilecek çok yol vardır.

Filmlerde, karakterlerin mekân ile kurduğu ilişki ve coğrafyaya vurgu dikkat çekici unsurlardan bir tanesidir. Yolculuk filmlerinde mekân yolculukla birlikte değişir ve karakterlerin yolculuk sırasında değişen duygu durumunun da bir yansıması haline gelir. Öte yandan coğrafyaya yapılan vurgu geride bırakılan ev ve vatanın da temsili ile ilişkilidir. Bu anlamda, yolculuk anlatılarında mekân ve karakterlerin mekân ile kurduğu ilişki önem taşır. Bir sonraki bölümde mekânın filmler içindeki önemi ve karakterlerin film içinde mekânsal ilişkilerinin nasıl karşımıza çıktığı tartışılacaktır.

### 3.5. Film Karakterlerinin Mekânsal İlişkileri

*Güneşe Yolculuk* ve *Hiçbir Yerde* filmlerinin ilk yarısı İstanbul'da geçer. Bu filmler, İstanbul'un beyaz perdede aşına olunan büyüleyici İstanbul imgesini çizmez seyirciye. Bu filmlerin İstanbul'u kaotik, yaşaması zor, sosyal çatışmanın ve ekonomik problemlerin yoğun yaşandığı bir kenttir. Karakterler ise bu problemlerin içerisinde bocalamaktadırlar. Bu filmlerde gördüğümüz bu 'farklı imge' yeni Türkiye sinemasının farklı örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu kısımda, bu filmler ile birlikte değişen İstanbul imgesinin nedenlerine ve karakterlerin değişen İstanbul ile kurduğu mekânsal ilişkilere yakından bakılacaktır.

#### 3.5.1 İstanbul: İri Bir Taşra Kenti

Yeni Türkiye sinemasının en önemli özelliklerinden biri de beyaz perdede mekânsal çerçevenin değişmesidir. İstanbul, 1990'lara kadar sinema perdesinde daima biricikti. İstanbul, sadece hikâyenin geçtiği mekân değildi, aynı zamanda metnin kurucusuydu. 1990'larda sinemada yeni bir eğilimin baş göstermesiyle İstanbul'a sinema perdesinde gösterilen ilgi azaldı ve sinemanın ilgisi taşraya kaydı. Bu bilinçli bir şekilde İstanbul'da film çekmenin reddedilmesi olarak okunmamalıdır. Film mekânları daha çok Anadolu köyleri, küçük kasabalar olmuştur. İstanbul'da geçen filmlerin sayısı azalmıştır. Çekilen filmler de ise İstanbul 'iri bir taşra kenti' olarak sunulmuştur (Suner,2006:217-224).

'Yeşilçam Dönemi'nde' İstanbul romantikleştirilerek kentin güzelliklerine ve zenginliklerine odaklanılarak sunulmuş bir şehirdi. Bu filmlerde sunulan kent ve

kentte yaşıyan insanların kent ile kurdukları ilişki turistik ve kente uzak bir bakıştı. İstanbul bir ‘fırsatlar ülkesiydi’ ve bu şehre gelenler onun bu avantajlarından yararlanmaya gelmişti. Sinema perdesinde İstanbul 1990’ların başına kadar bir vitrindi (Doğan &Doğan, 2018:115-120). 1990’lar ile birlikte filmlerin hikâyelerinin geçtiği bu turistik, büyüleyici mekânlar yerini klostrofobik iç mekânlara, taşra estetiğiyle döşenmiş apartman dairelerine, iş yerleri ve devlet dairelerine bırakmıştı. Filmlerde İstanbul şehri artık kalabalıkların doldurduğu, kimliksiz, boğucu, yakınlık ilişkisi kurulamayan bir yerdir (Suner, 2006: 223-224).

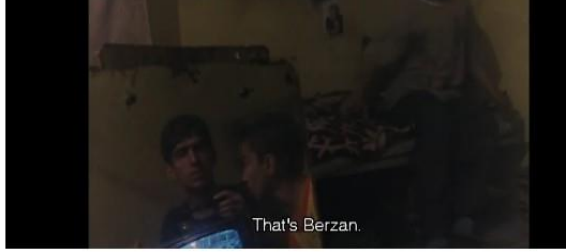
*Güneşe Yolculuk* filminin ilk sahnesi Berzan’ın kaset tezgâhını İstanbul’un en turistik mekanlarından biri olan Eminönü Meydanı’na taşınmasıyla başlar. Berzan, taşıdığı Kürtçe kasetlerden birini alıp teybe koyup şarkıyı çalmaya başladıktan sonra şehir canlanır. Meydanda işe giden, alışveriş yapan insanları ve seyyar satıcıları görürüz. Filmin İstanbul’da geçeceği bilgisini veren bu sahne Eminönü Meydanı’nı bize büyüleyici bir imgeyle göstermez. Filmde Eminönü, kaotik, tekinsiz, polislerin kol gezdiği bir yerdir. Filmde çizilen İstanbul ekonomik, toplumsal sorunlarla baş edilemeyen, karakterlerin içine hapsediği, mecburi olarak geldiği ve bir gün terk etmeyi arzuladığı bir göçmen şehridir.



Görsel.3.17

Karakterlerin yaşadığı, vakitlerinin çoğunu geçirdiği yerler Asuman Suner'in belirttiği gibi kimliksiz, boğucu, klostrufobik mekânlardır. Berzan, şehrin çok uzağında derme çatma bir gecekondu kentinde yaşamaktadır. Suyun bile dışardan araçlarla taşındığı bu kent taşradan farksızdır. Mehmet ise tek göz bir han odasında kendisi gibi İstanbul'a çeşitli sebeplerle göç etmiş bir grup genç erkekle yaşamaktadır. Mehmet'in kız arkadaşı bir çamaşırhanede çalışmaktadır. Arzu'yu içinde gördüğümüz sahnelerin çoğu bu çamaşırhanedir. Devlet daireleri, morglar ve polis karakolları da film boyunca gördüğümüz mekânlardır. Filmde zaman zaman Arzu'yu, Mehmet'i ve Berzan'ı İstanbul'un en turistik mekânlarında bira içerken, sohbet ederken, martıları izlerken görürüz. Bu sahnelerde İstanbul'un en merkezi, en 'baş döndürücü' mekânları çekim için seçilmiş olsa da bize o büyüleyici İstanbul hissini

vermez. Filmde İstanbul, karakterlerini içine hapseden ve şehrin bir parçası olmalarına izin vermeyen klostrofobik bir kenttir.



Görsel.3.18

*Hiçbir Yerde* filminde de benzer bir İstanbul temsili söz konusu olsa da ana karakter Şükran göçmen değildir. Şükran, şehrin imkânlarına sahip İstanbullu bir karakterdir. Şükran, devlet memurudur. İyi giyimli, iyi bir dairede yaşayan, oğlunu ‘iyi yetiştirmiş’ bir kadındır. Şükran karakterinin sahip olduğu bu imkânların şehrin vitrinini temsil ettiğini düşünebiliriz. Şükran, şehrin vitrininde yaşarken oğlunun kaybolmasıyla birlikte şehrin içerisinde ‘başka bir şehrin’ varlığını keşfetmiştir. Gittiği devlet daireleri, polis karakolları, kayıp yakınları derneği, iş atölyeleri onun için yabancıdır. Şükran’ın sahip olduğu imkânlar yine de onu boğucu, kimliksiz, klostrofobik kentin içine hapsolmaktan kurtaramaz.

Şükran, Haydarpaşa Garı'nda bilet satan bir gişe memurudur. Bu yüzden Haydarpaşa Garı filmin en önemli mekânlardan birini oluşturur. Haydarpaşa Garı, Yeşilçam filmleri içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Gar ülkenin doğusundan gelenler için İstanbul'a açılan ilk kapıdır. Yeşilçam filmlerinde Haydarpaşa Garı ve Haydarpaşa Garı'ndan görülen İstanbul manzarası karakterleri cezbeden, şehrin fırsatlarına çağıran bir mekândır (Özgüç: 2010: 137-146). Filmde ise Haydarpaşa Garı bir devlet dairesidir. Artık Doğu'dan gelen göçmenler için fırsatlar dünyasına açılan bir kapı değil; ekonomik, kültürel sorunlarla şehre gelmiş göçmenleri yutmaya hazır büyük, ürkütücü bir meydandır (Doğan&Doğan:2018:120).



Görsel 3.19

Yolculuk filmlerinde mekân önemli bir anlam oluşturucu öğedir. Karakterlerin mekân ile kurduğu ilişki onların aidiyet ve kimlik bağlamında deneyimlediklerinin gösterilmesi için önemli bir araçtır. Hamid Naficy'nin Mihail Bahtin'in '*kronotop kavramını*' kullanarak geliştirdiği '*zaman-mekân eklemlmesi*' Aksanlı yolculuk filmlerinde karakterlerin buldukları mekânlar ile kurduğu ilişkilerin çözümlemesini yaparken yararlanılabilecek önemli bir çalışmadır.



Hamid Naficy, Aksanlı filmlerde sinemasal mekânı çözümlendiği üç farklı zaman-mekân modeli şekli sunar. 'Açık zaman-mekân eklememesi', 'kapalı zaman-mekân eklememesi' ve 'geçişsel zaman-mekân eklememesi' olarak üçe ayırdığı modeller filmlerde anlatıyı örgütler. Filmlerde yalnızca bir model anlatıyı şekillendireceği gibi üç modelinde bir ara bulunduğu filmler vardır (2001:152-155).

'Kapalı zaman-mekân eklememesi' modelinde hapisane ya da dar yaşam alanları gibi kapalılık, kısıtlılık, klostrofobi hissi veren mekânlar karşımıza çıkar. Bu model daha çok negatif bir anlam içermek için kullanılır. Bu model ile aşına olunmayana ve mesafeye vurgu yapılır (2001:153-154).

*Güneşe Yolculuk* ve *Hiçbir Yerde* filmlerinde çizilen İstanbul imgesi ve kullanılan klostrofobik kent mekânları karakterlerin şehir ile kuramadıkları ilişkiyi vurgulamak için kullanılır. *Güneşe Yolculuk* filminin karakterleri için şehir aşına olunamayan, ait hissedilen yerin uzağındadır. *Hiçbir Yerde* filminde ise Şükran'ın sonradan tanıştığı kent, bir türlü aşına olamadığı, içinde ama uzağında hissettiği bir yerdir. Bu anlamda filmlerin yarattıkları İstanbul atmosferi ile 'kapalı zaman-mekân eklememesi' kullanarak karakterlerin şehir ile kurdukları bağı seyirciye aktarmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

### **3.5.2. Kimliği Olan Şehir: Diyarbakır**

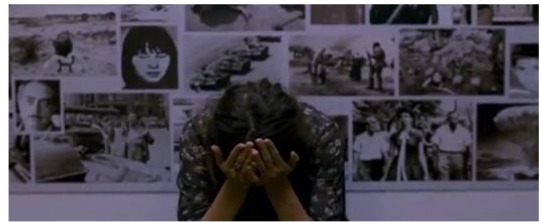
*Gelecek Uzun Sürer* filmi bu noktada diğer filmlerden ayrılır. Her ne kadar ana karakter Sumru önce İstanbul'dan Diyarbakır'a, oradan Hakkâri'ye yolculuk yapıyor olsa da filmin ana mekânı Diyarbakır'dır. Film Asuman Suner'in işaret ettiği gibi mekânsal çerçevesini İstanbul'un dışına kaydırmıştır. Ancak burada Diyarbakır

küçük ve sıradan bir Anadolu şehri olarak çizilmemiştir. Şehir imgesi klostrofobik, boğucu ya da kimliksiz değildir. Sumru'yu ve Ahmet'i şehrin sokaklarında, surlarında, müzelerde, kafelerde, hanlarda vakit geçirirken görürüz. Filmde Diyarbakır kimliği olan bir kent olarak tasvir edilir. Filmde, Sumru'yu şehrin sokaklarında ve surların çatısında elinde kayıt cihazıyla gezerken görürüz. Şehrin sakinlerinin hikâyelerini dinlerken... Ayça Çiftçi, filmin içerisinde Sumru'nun şehirle girdiği ilişkiyi şu şekilde tanımlar; *“Bölge bir hafıza alanı olarak sunulur. Şehir, hoşnutsuz anılarla dolu bir beşiktir. Geçmişin hatıraları Sumru'nun şehirde dokunduğu her yerdedir.”* (Çiftçi, 2015:159-160). Bir anlamda şehir klişeleştirilmiş fakir, acılarla dolu bir imgeyle gösterilmek yerine geçmişinin farkında ve anılarıyla ayakta bir şehir olarak gösterilmiştir.



Görsel 3.20

Filmde Sumru ve Ahmet'in kapalılık ve kısıtlılık hissi çoğunlukla vakit geçirdikleri kapalı alanlar ile yaratılır. Ahmet ile Sumru hafıza merkezinde vakit geçirmeye başladıktan sonra yavaşça kendi içlerine doğru çekilirler. Okudukları her şey, dinledikleri her ses kaydı onlara kendi yaşadıklarını biraz daha fazla hatırlatır. Ahmet ve Sumru kendi geçmişlerine dair bütün bastırdıklarını kendi içlerinde tutamaz hale gelirler. Ahmet ve Sumru'nun değişen ruh durumuyula birlikte filmin atmosferi de karanlığa gömülür. Sumru Diyarbakır'ın merkezinde tuttuğu tek göz odada gördükleri, izledikleri, dinledikleriyle karanlığa gömülürken odanın rengi de pastel renklere karanlıktan hiçbir şeyin görülemediği 'kapalı bir mekâna' dönüşür. Benzer bir şey hafıza merkezi için de geçerlidir. Ahmet ve Sumru kayıp yakınlarıyla görüşmeler yaparlar. Yaptıkları görüşmelerde dinledikleri ve tanık oldukları hikâyeler onları biraz daha içe çeker ve etraflarını sarar. Ahmet ve Sumru'nun çalışma yaptıkları hafıza merkezindeki odada izledikleri görüntüler, dinledikleri sesler, duvardaki fotoğraflar ile etraflarının kayıplar ve onların hatıralarıyla sarıldığı klostrofobik bir mekân hissi yaratılır. Bir anlamda karakterleri hapseden, kısıtlayan şehir değil; şehrin hafızasında taşıdığı yükür



. Görsel 3.21

Film boyunca kapalı, klostrofobik mekânlarda gördüğümüz karakterlerin mekân ile ilişkileri yolculuğa çıktıkları andan itibaren değişir. Yolculuk ile birlikte boğucu, kimliksiz mekânlar yerini doğaya, açık alanlara bırakır. Değişen mekân ile birlikte karakterlerin buldukları yerler ile ilgili aidiyet ilişkileri de değişir.

### **3.5.3. Açık Alanlara Vurgu: Doğu'yu Tasvir Etmek**

*Güneşe Yolculuk, Hiçbir Yerde ve Gelecek Uzun Sürer* filmlerinin karakterlerinin içinde yaşadıkları şehirlerden çıkıp yola düşmeleriyle filmlerin atmosferleri de değişmeye başlar. Karanlık, klostrofobik görüntüler yerini açık alanlara, dağlara, ovalara, yollara bırakır.

Hamid Naficy'nin '*açık zaman-mekân eklememesi*' olarak adlandırdığı Aksanlı yol filmlerinde kaçınılmaz olarak karşımıza çıkar. Doğaya, büyüleyici manzaralara yapılan vurgu bu eklemede önemlidir. Filmlerin içerisinde açık alana yapılan vurgulamayı kavramaya bilmek için bu modeli anlamaya çalışmanın bu kısımda bize yardımcı olacağını düşünüyorum.

'Açık zaman-mekân eklememesini', 'kapalı zaman-mekân eklememesinin' zıddı olarak okunabilir. Bu zıt modeller filmlerde genellikle karşıtlık oluşturmak için bulunurlar. Kapalı model negatif duyguları, aşına olmamayı ve distopya duygusunu vurgulamayı amaçlar; açık model bunun tam tersini ait hissetmeyi, pozitif duyguları ve ütopya duygusunu vurgulamak için kullanılır. Kapalı model uzakta kalan memleketin hasretini vurgulamak için kullanılır; açık model gösterdiği manzara ve

doğal görüntülerle memleketin kendisini vurgulamak için kullanılır. Açık model bu doğal manzaralar ile sonsuzluğu ve zamansızlığı vurgu yapar (2001:153-154).

Bu anlamda filmlerde değişen mekânlar filmler içerisinde önemli birer anlam oluşturucu öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin karakterleri geride bıraktıkları şehirle birlikte yaşananların ağırlığını da geride bırakırlar. Yol boyunca atmosfer değiştikçe karakterlerin duygu durumlarının değiştiğini gözlemleriz.

Kürtlerin konu edildiği filmlerde doğa, büyüleyici manzaralar, kırsal alanlar, köyler Kürt coğrafyası tasvir edilirken sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Filmlerde kullanılan bu imgeler Kürtlerin hafızalarında yer edinmiş vatan imgesini temsil eden görüntülerdir. Bu filmler Kürt coğrafyasını Batı'dan bakılan dominant anlatıların Doğu'yu tasvir ederken kullandıkları 'çirkin, kurak, karanlık terör bölgesi' olarak sunmaz. Doğuyu temsil etmek için bu imgelemin zıddı olarak büyüleyici, pastoral manzara ve doğa imgeleri kullanırlar (ifti,2015: 157-158).

*Güneşe Yolculuk* filminde Mehmet'in çaldığı araçla birlikte çıktığı yolculukla İstanbul'dan Zorduç'a değişen ve dönüşen coğrafyayı keşfe çıkarız. Aracı bozulunca minibüsle yoluna devam eden, sonra trene binen, ardından bir at arabasıyla Zorduç'a varan Mehmet'in gözünden Doğu manzaralarını izleriz. Yol devam ettikçe dağlar, ovalar, köyler, tarihi köprüler birer birer gözümüzün önünden geçer. Berzan'ın keyifle uzun uzun anlattığı memleketi Mehmet'in artık gözleriyle grdğu ve keşfederek tanımaya başladığı bir yerdir. Filmde sonsuzluk ve zamansızlığa yapılan en etkili vurgu filmin son sahnesinde gerçekleşir. Mehmet'in uzun ve zorlu koşullarla

varabilmeyi başardığı şehir sular altında kalmıştır. Bu durum Mehmet'in arkadaşını memleketine kavuşturma çabasına engel değildir. Berzan'ın tabutunu sulara bırakan Mehmet arkadaşını sonunda memleketine kavuşturmayı başarmıştır. Filmin son sahnesi sembolik bir cenaze törenini andırsa da negatif bir duygu barındırmaz diyebiliriz.



Görsel 3.22

Benzer bir şekilde *Gelecek Uzun Sürer* filminde de karakterlerin yola koyulmasıyla birlikte karanlık, kasvetli görüntülerin yerini aydınlık, ferah doğa görüntüleri alır. Bu değişim karakterlerin ruh hallerinin de bir yansımasıdır. Diyarbakır'da hafıza merkezinde izledikleri görüntüler, dinledikleri ses kayıtlarıyla giderek içe çekilen karakterler yolculuk ile birlikte birbirlerine kendi deneyimlerini paylaşmaya ve içlerini dökmeye cesaret ederler. Ahmet ilk defa yol sırasında kendi kaybını dile

getirmeyi başarır. Sumru'ya babasının ölüm anını nasıl öğrendiğini, yaşadıklarından sonra nasıl bir hayatı olduğunu anlatır.

Ahmet ve Sumru'nun araba ile yaptığı yolculuk doğa ve uçsuz bucaksız yol manzarası eşliğinde devam ederken araç uzaktan çekim ile gösterilir. Araba adeta doğada süzülüyor hissi yaratır. Bu atmosfer pozitif duygular uyandırır. Sumru ve Ahmet'in göl kenarında mola verdikleri sahne önemlidir. Büyüleyici bir manzaraya sahip göl kenarında sessiz bir şekilde bankın üzerinde uzanan iki arkadaş yolda olmaktan memnundurlar. Ahmet'in "*Yol hiç bitmese, Keşke hep yollarda olsak!*" bu memnuniyeti doğrulamaktadır. Film boyunca karakterlerin iç dünyalarına gömülmeleriyle ağırlık kazanan klostrifobik mekanlar yerini bu görüntüler ile birlikte bir rahatlama hissine bırakır.



Görsel 3.23

Filmin son sahnesinde Sumru'yu Harun'un mezarı başında onunla vedalaşırken görürüz. Mezarlık dağlık bir yerdedir. Soğuk ve karlı bir gündür. Sumru, Harun'a veda ettikten sonra Siyasümbül Gölü kıyısında yürümeye başlar. Sumru, Harun'un onunla gelecekte buluşabilmeyi hayal ettiği yerde yürümektedir. Uzak çekim ile verilen bu sahnede Sumru doğayla çepeçevre sarılmış gibidir. Hesaplaşabilmenin verdiği rahatlatıcı bir etki yaratılır gibidir bu sahnede.



Görsel 3.24

*Hiçbir Yerde* filmin de ise açık alan vurgusu filmin son sahnesine kadar vurucu bir şekilde yapılmaz. İstanbul'dan yola çıkan Şükran tren yolculuğundan sonra Mardin'de bir otelde konaklamaya başlar. Tren yolculuğunda zaman zaman camdan dışarıyı izleyen Şükran'ın bakışından akıp giden manzaranın görüntüsü verilse de uzun uzun seyredebileceğimiz doğa manzarası sunmaz bize. Daha çok uçsuz bucaksız kurak topraklar ve harabe köyler görürüz bu görüntülerde. Şükran, İstanbul'da yaptığı gibi Mardin'de de günlerce oğlunu kapı kapı aramaya devam eder. Reddedişin içinde olan Şükran günlerce oğlunu arar, sokaklarda kaybolur. Başvurmadığı kimse kalmaz ama oğlunu bulamaz. Onunla buluşmaya götürülmeden önce sadece bir sahnede



Şükran'ı kayalıklarda oturmuş Mardin manzarasını seyrederken görürüz. Kabullenişin eşigindeyken görülen bu sahne Şükran'ın iç yolculuğunda geldiği noktayı anlatır gibidir. Götürüldüğü boşaltılmış köye oğluyla buluşma ümidiyle giden Şükran, karşısında tanımadığı bir genci bulunca artık kabullenmeye ve gerçekleri görmeye başlar. Ertesi gün morgda gördüğü bu gencin cesedinin kendi oğluna ait olduğunu söyler polislere ve bu gencin cenazesini kabullenir. Şükran'ı Mardin'de son kez odasında camdan Mardin'i izlerken görürüz.

Şükran'ın sesinden *“Her şeyi o gün arkamda bıraktım. Her şeyi! Hayatımın en uzun yolculuğu sanmıştım. En uzun ve en umutlu ama her yolculuğun bir sonu var hep gidilen ve dönülen bir yer...”* sözlerini dinleriz. Şükran, camın önünden yavaşça uzaklaşırken kamera pencereye doğru yaklaşmaya başlar. Kuş bakışı Mardin manzarası giderek ekranı kaplar. Şükran'ın gerçekleri kabul etmesiyle kapalı alanlar, daracık sokaklar, devlet daireleri yerini şehir manzarasına bırakır.



Görsel 3.25

Yerinden edilme, göç, yurdundan uzakta yaşama gibi deneyimlerin aktarıldığı aksanlı yol filmlerinde mekânın ve coğrafyanın sorgulanmasının bir uzantısı olarak bellek tartışmaları da kaçınılmaz olarak anlatıya eklemlenir. Bellek araçları aracılığıyla (fotoğraf, ses kaydı, video kaydı vs.) terkedilen evin, geride bırakılan yurdun anısının bugüne taşınmasıyla bellek süreçleri tetiklenir. Böylece, film biçimini etkisi alan en önemli unsurlardan biri karşımıza çıkar (Suner, 2005; 260-262).

### **3.6. Geçmişî Bugüne Taşımak: Filmlerde Kullanılan ‘Mektup Tarzı Araçlar’**

Yolculuk filmleri, özlemi duyulan ev, memleket veya kişi ile birlikte hafıza süreçlerini tetikleyen bir yapıya sahiptir. Bu yüzden yolculuk filmlerinde karakterlere geçmişî, geçmişteki evi ya da kişiyi hatırlatan hafıza araçları sıklıkla karşımıza çıkar. Filmlerde geçmişin bugüne taşınmasının aracısı olan bu araçlar, resmi anlatıların bastırıldığı gerçeklerin öznel bir çerçeveden aktarılmasının da aracısıdır. Kürt filmlerinde de sıklıkla kullanılan hafıza araçları bu eğilim içerisinde tekrar eden en önemli öğelerden biridir. Kürtlerin yakın tarihte yaşadığı travmatik deneyimleri aktarmaya odaklanan filmlerde hafıza araçlarına sıkça yer verilir. Terkedilmek zorunda bırakılan evin, kaybolmuş bir yakının, öldürülmüş bir sevgilinin varlığı hafıza araçlarıyla filmlere dâhil edilir. Geçmişin tek bir perspektiften aktarıldığı, travmatik deneyimleri yaşayanların kendi acılarını anlatamadığı, yaşananların hesabını soramadığı politik bir atmosferde gerçeğin ne olduğu ve nasıl aktarılması gerektiği de filmlerin biçimini şekillendirir. Bunun sonucu olarak hafıza araçlarının kullanımı bu sinema eğilimi içerisinde sıklıkla karşımıza çıkar.

Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic Diasporic Filmmaking* (2001) adlı kitabında ‘Aksanlı Sinema’ kavramı içerisinde yolculuk anlatılarının geçmiş ve geride bırakılanlar ile girdiği ilişkinin film formunu nasıl etkilediğini tartışmıştır. Naficy, ‘Mektup tarzı araçlar’ (*epistolarity*) olarak adlandırdığı filmlerde geçmişte yaşanan bir olayla ya da uzakta yaşanan bir kişiyle ilişki kurmak için kullanılan telefon, mektup, fotoğraf, ses kaydı, video kaydı gibi iletişim araçlarının bu türün içerisinde sıklıkla karşımıza çıktığını ve film formunu etkisi altına aldığını belirtir. Film formunu etkisi altına alan bu araçlar, filmin karakterlerinin uzaklık, ayrılık, yokluk, kayıp gibi duygularını ifade edebilmesinin birer aracısındırlar. Geçmişin bu kadar kurcalandığı filmlerde mektupsal araçlar aracılığıyla oluşan ‘epistolarik yapı’ bu tür içerisinde filmlerin ana bileşenlerinden biri haline gelir (Naficy,2001:100-114).

Filmlerde kullanılan mektupsal araçlar iki kategori altında sınıflandırılabilir. Fotoğraf, telefon, mektup, ses kaydı, video kaydı gibi kişisel belgeler ‘kişilerarası mektupsal araçlar’ olarak adlandırılırken; televizyon, radyo, gazete gibi ‘kamusal kitle iletişim araçları’ ayrı bir kategori oluşturur. Özellikle kitle iletişim araçları filmlerde resmî ideolojinin bakış açısını sunmanın araçları olarak kullanılırlar. Bu yapıdaki filmlerde kullanılan kişisel arşivler ya da kitle iletişim araçları çoğu zaman kurmaca olmayan kayıtlardır. Filmlerde kurmaca olmayan belgelere yer verilmesi resmi arşivin olmadığı toplumsal meselelerin belgelenmesi çabasının bir sonucudur. Aynı zamanda aktarılmaya çalışılan dönemin politik atmosferi hakkında doğrudan kaynaklar kullanarak bilgi vermek de amaçlanır (Büyükgöze,2019:462-472). Özellikle kurmaca olmayan belge ve görüntüler kullanılarak belgeselin anlatı formu

ödünç alınır. Bu vesileyle bu anlatı yapısına sahip filmler hem sosyalin hem kişiselin hem kurmacanın hem de belgeselin bir arada bulunduğu bir yapıyı ortaya çıkarırlar (Naficy,2001:155).

Kürt sorunu, yıllardır süre gelen çatışma ortamı ve gerilimli politik atmosfer içerisinde yaşananlar sebebiyle toplumun hafızasında travmatik bir deneyim olarak yer edinmiştir. Resmî anlatının hiç göstermediği, aktarmadığı acı deneyimlerin yaşandığı bir sorun içerisinde ‘gösterilmek istenmeyeni gösterebilmek’ başlı başına büyük bir mesele haline gelmiştir. Sinema perdesinde de 1990’lara kadar resmî ideolojiyle paralel bir Kürt sorununu ‘görme ve gösterme’ pratiği hakimdi. Bu anlatı pratiğinin 1990’lardan sonra kırılmasıyla Kürtlerin ve Kürt meselesinin alternatif perspektiften aktarılabilmesi mümkün oldu.

Kürt sözlü tarih geleneği Kürtlerin yaşadığı travmatik ve acı dolu deneyimlerin aktarılmasında önemli bir yer tutar. Ağıtlar, masallar gibi sözlü geleneğin unsurları kaydı tutulmamış ölümlerin, yaşanmış acı dolu deneyimlerin ağızdan ağıza aktarılarak kültürel bellekte yer edinmesine yardımcı olmuştur. Bu sözlü tarih unsurları, yıllardır anlatılagelen benzer deneyim ve acılarla birlikte kendi içerisinde benzer tematik ve biçimsel özellikler oluşturmuştur. Tıpkı masallar, ağıtlardaki gibi, Kürt meselesinin aktarıldığı filmler de gerçekte yaşanmış bu travmatik deneyimleri aktarırken benzer tematik ve görsel öğelere başvurarak kendi içerisinde bir dil oluşturdu. Benzer şekilde, Kürt filmleri de tıpkı sözlü geleneğin yaptığı gibi ortak kültürün ve hafızanın taşıyıcısı haline geldi. Filmlerin sözlü gelenek öğelerinden farkı kayıt pratiğine sahip olmalarıydı. Bu imkana bağlı olarak bu filmler çarpıtılmış,

aktarılmamış ya da yok sayılmış bir tarihi yeniden yazma imkânı yakaladılar. Kendi deneyimlerini aktaran Kürt yönetmenler ya da resmî ideolojinin dayattıklarını reddeden Türkiyeli yönetmenler deneyimlerini sinema perdesine taşıırken kendilerine has bir dil ve anlatı yolunu seçti. Bu, yönetmenlerin bilinçli tercihi değildi. Kürt sorununa dair toplumun hafızasında yer etmiş ayrıntıların, görsel, işitsel öğelerin kendini dayatmasıydı. Bir anlamda bu filmler “*sözlü geleneğin görsel hale dönüşmesiydi.*” (İpek,2016:319-338).

Yönetmenler filmleriyle resmi anlatının dışına taşan bir tarihin de varlığını göstermeye çalışırlar. Bir anlamda kullanılan araçlarla iktidarın yarattığı belleğin karşısında bir ‘*karşı-bellek*’ oluşturmaya çalışırlar. Bunu yaparken filmlerde sadece belge niteliği taşıyan fotoğraf, ses kaydı, görüntü vb. yer vermezler. Filmlerde birebir toplumsal olaylara tanık olmuş, travmatik olayları deneyimlemiş kişilere de yer verirler. Böylece kişilerin kendi hikayelerini kendi ağızlarından ve kendi perspektiflerinden aktarmalarına imkân tanınır. Bu kullanımla geçmişin kayıt altına alınmasına olanak tanınır. (Çiftçi,2016:88-89; Çiçek,2011:5-15; Civelek,2016:300-314).

*Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmleri özellikle kayıp ve ölüm gibi zorlu bir meseleyi ele almaları sebebiyle filmlerde travmatik deneyimleri aktarıırken bellek süreçleriyle girilen ilişkiler konusunda önemli birer örnektir. Bu travmatik deneyimler aktarıırken filmlerin bellek süreçleriyle girdiği ilişki sonucunda bu filmler içerisinde mektupsal araç niteliği taşıyan belli başlı unsurlar daha fazla ön plana çıkmaktadır. Bu filmlerde fotoğraflar, sözlü kültürün taşıyıcısı olan

masallar ve ağıtlar; televizyon, radyo gibi kitle iletişim araçları ve gerçek olayların gerçek tanıklarının kendi ağızlarından aktardığı hikayeler en çok karşımıza çıkan unsurlardır. Buradan yola çıkarak bu filmlerin geçmiş ve geçmişte yaşanan travmatik deneyimleri aktarırken kullandıkları ‘mektup tarzı araçların’ Kürt meselesini aktarırken filmlerin içerisinde nasıl bir işleve sahip olduklarını ve biçimi nasıl etkisi altına aldığını anlamaya çalışacağım. Çalışmanın devamında bu unsurları kategoriler halinde ayrıntılı olarak inceleyeceğim.

### **3.6.1. ‘Yok’ luğu Hissetmek: Kayıpların Fotoğraflar**

*Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmleri yakınlarını farklı şekillerde kaybeden üç farklı karakterin hikayelerini anlatır. Filmler ana karakterlerin kendi kayıplarının izini sürerken yaptığı yolculukları ana hikâye olarak sunar. Film, bunun yanında yan hikayelerle farklı kayıpları, farklı ölüm hikayelerini de anlatır. Filmler bu yolla kayıpların ve ölümlerin Kürt coğrafyasına içkinliğini göstermeye çalışır. Filmlerde hikayeleri anlatılan kayıpların fotoğraflarını sıklıkla görürüz. Bu fotoğrafların bazen bir cüzdanın içinde, bazen duvara asılı, bazen de duvarları boydan boya kapladığını görürüz.

Delal İpek, Kürt filmlerinde hikâyelerin anlatısı içerisinde yer alan ancak görülmeyen, kayıp ya da ölmüş karakterlerin fotoğraflarının ve ses kayıtlarının o kişilerin bir zamanlar var olduklarını düşündürmekten ziyade yok olduklarını hissettirmenin aracı olarak kullanıldığını söyler (2016:323). *Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmlerinde fotoğrafların bu türden bir amaçla kullanıldığını söyleyebiliriz.

*Güneşe Yolculuk* filminde Berzan'ın fotoğraflar ile yoğun bir bağı vardır. Mehmet ile deniz kenarında oturdukları gün babasının öldürülme hikayesini anlatır ona. Ardından babasının fotoğrafını gösterir. Sevgilisi Şirvan'ın fotoğrafını seyyar satıcı tezgahından hiç kaldırmamaktadır. Memleketinin ve geride bıraktığı sevgilisi Şirvan'ın fotoğraflarını evinin her yerine asmıştır. Bu fotoğraflar Berzan'ın kaybettiğine vurgu yapmaktadır. Sadece fiziki olarak ortada olmayanları değil, duygusal olarak yokluğunu hissettiklerini de vurgulamaktadır.



Görsel 3.26

*Hiçbir Yerde* filminde ise Şükran aradığı oğlunun fotoğrafını sürekli yanında taşımaktadır. Ufacık bir bilgi alabileceği herkese bu fotoğrafı gösterir. Filmde Veysel'i fotoğraflar aracılığıyla görürüz. Aynı zamanda Veysel'in ve benzer şekilde öldürülen babasının fotoğrafları da Şükran'ın evinin duvarlarında asılı durmaktadır. Bir akşam Şükran evinde televizyon izlerken haberlerde Cumartesi Anneleri'nin eylemlerini izledikten sonra Veysel'in fotoğrafını duvardan kaldırıp çekmeceye yerleştirir. Bu sırada Şükran'ın sesinden duyduklarımız fotoğrafın kaybedilene temsil etmek konusunda ne kadar önemli bir araç olduğuna yapılan vurgudur.

“Yalnız ölülerin fotoğraflarının duvarda asılı olduğunu çok geç fark ettim. Yalnız onların resimleri ellerde dolaşır. Yalnız ölüler resimlerine sınırlar. Ölüm çerçevelere yerleşir. Peşimizi bırakmaz.”



Görsel 3.27

Filmin final sahnesi ise, Türkiye’de doksanlarda kaybedilmiş insanların fotoğrafları gösterilerek bitirilir. Burada gösterilen fotoğraflar gerçekten de 1990’larda hayatını kaybetmiş kişilerin fotoğraflarıdır.



Görsel 3.28

Benzer bir kullanımı *Gelecek Uzun Sürer* filminde de görürüz. Film boyunca kayıpların, çeşitli sebeplerle yakın geçmişte öldürülmüş insanların fotoğraflarını hafıza merkezinin duvarlarında asılı görürüz. Bu fotoğraflar gerçekten hayatını yitirmiş insanlara aittir. Bu



fotoğraflar sadece bu kişilerin artık olmadığını değil, yan yana getirildiklerinde bölgede yaşanmış şiddetin ne boyutta olduğunu da gözler önüne serer gibidirler. Bir anlamda, bu fotoğrafları devletin uyguladığı şiddetin birer temsilcisi olarak düşünülebiliriz.

Öte yandan ana karakterlerin kendi kayıplarına da fotoğraflarla vurgu yapılır. Ahmet'in kaybettiği babasının fotoğrafları evinin duvarında asılıdır. Sumru ise zaman zaman dizüstü bilgisayarından geçmişte Harun ile birlikte çekilmiş olduğu fotoğraflara bakar. Bu kullanımlar da diğer filmlerde olduğu gibi karakterlerin kendi kayıplarının hatırlatıcısıdır.



Görsel 3.29

### 3.6.2. Sözlü Kültür Öğeleri: Ağıtlar, Masallar

*Gelecek Uzun Sürer* filminde Sumru, tez çalışması için ağıt derlemeleri yapmaktadır. Tezinde Anadolu'daki farklı etnisite ve kültürlere ait, farklı dillerde söylenmiş ağıtları kayıt altına almayı amaçlamaktadır. Diyarbakır'a gitme sebebi de Kürtçe ağıtları kendi sesinden kaydetmektir. Sumru, Ahmet ile bir konuşmasında babaannesine ait tek ses kaydını silmesinden, lisede kütüphanede tesadüfen gördüğü Yaşar Kemal'in *Ağıtlar* kitabının ön sözü olan '*Keşke bütün ağıtlar kendi dillerinde kaydedilse.*' cümlesinin nasıl hayatının gayesi olduğuna, üniversitede bildiri okuyan titrek bir sesin onu sevgilisi Harun'a götürmesine kadar yaşadığı bazı tesadüflerin onu nasıl seslerle garip bir ilişki içine sürüklediğini anlatır. Film boyunca bazen kendi sesinden bazen Sumru'nun dinlediği ses kayıtları aracılığıyla Kürtçe, Rumca, Ermenice ağıtlar duyarız.

*"Ağıtların ardına düşmek ölümün ardına düşmek, ölüme nasıl direnildiğine tanıklık etmektir"* bir anlamda (Genç'ten aktaran, Civelek, 2016: 301). Ağıtlar acıyı, ölümü dile getirmenin birer aracısıdır. Kürt kültüründe de önemli bir yere sahip olan ağıtlar, coğrafyaya dair acıların ve ölümlerin aktarıldığı araçlar olmuşlardır yıllardır. *"Ağıtlar kolektif hafızayı besleyen, unutulmaya karşı hatırlamayı işaret eden gayri resmi tarih anlatıdır."* (Civelek,2016:301).

Sumru Diyarbakır'a ilk vardığında arkadaşı Leyla'yı ziyaret eder. Leyla'nın evinin terasında otururken Leyla Sumru'ya *"Ya Sumru, senin gibi işi olanı daha önce duymamıştım. Demek bölge bölge dolaşıp ağıt topluyorsun. Aslında sanki bir nevi*

*derdi olanlarla uğraşıyorsun değil mi?’’ diye sorar. Ardından ‘‘Burada da ağıttan çok ne var ki? Tam da yeri. Yaz yaz bitmez Sumru. Kime dokunsan bin ağıt işitirsin.’’*

Der. Bölgenin acılarına, geçmişte yaşanan kaydı tutulmamış ölümlere, bölgenin gerçekliğine işaret eder bu sahne. Ağıtlar geçmiş ile bugün arasında köprü görevi görürler filmde.

Filmde sadece ağıtlara değil, kolektif hafıza ürünü olan masallara da yer verilir. Aynı sahnede Leyla’nın kızı annesinin yanına gelip ondan Kürtçe bir masal olan ‘‘Şengê û Pengê’’ masalını okumasını ister. Leyla kalkıp içeri gider. Kızını uyutmak için ona masal okur. Leyla’nın sesinden Kürtçe olarak annelerinin evde tek bıraktığı çocukları kandırıp yutan bir kurttan anne keçinin çocuklarını nasıl kurtardığını anlatan masalı dinleriz.

Benzer bir şekilde *Hiçbir Yerde* filmi içerisinde de bir masal kullanılır. Filmin açılış sahnesinde Şükran’ın morgda gördüğü cesede dayanamayıp bayıldığı sahneden sonra ekran siyaha düşer ve jenerik akmaya başlar. Şükran’ın sesinden oğlu küçükken ona anlattığı bir masalı dinlemeye başlarız.

*‘‘Veysel küçükken ona anlattığım bana da anneannemin anlattığı bir masal vardı. Cinler tarafından kaçırılan küçük çocuğun hikayesi. Küçük çocuk annesinden habersiz uzun bir yolculuğa çıkardı. Uzun, upuzun bir yolculuğa. Kaybolurdu ortadan. Veysel’de bir zamanlar tıpkı benim yaptığım gibi bu kayboluşa dayanamaz ağlardı. ‘O dönecek değil mi anne?’ derdi. ‘O dönecek değil mi?’ Masalda çocuk hep geri dönerdi periler kraliçesi ile evlenirdi.’’*

Sözlü kültür öğeleri, filmlerin gerçek anlatılarına dahil edildiğinde Kürtlerin kolektif bilincine vurgu yapan anlatı içerisinde anlatılar haline gelmektedirler. Masalların, ağıtların yaratılmasının tarihsel nedenleri olan travmatik olaylar, sosyal ve politik meseleler filmlerin oluşum sebepleriyle birleşir ve birbirlerinin anlatılarını besleyen bir yapı ortaya koyarlar (Çiçek,2011;15).

Bir anlamda, filmler bu kullanımlar ile Kürtlerin kolektif bilincine vurgu yapmaktadır. Aynı zamanda karakterlerin yaşadığı kayıp ve acıların da altı çizilir. Filmlerin yaptıkları tıpkı bu ağıtlar ve masallar gibi acıların ve kayıpların hikâyeleştirilerek kişiden kişiye ve farklı dönemlere aktarılmasını sağlamaktır. Filmler böylece bu sözlü kültür öğelerini kendi hikayelerine dahil ederek kendi anlatılarına referans verirler.

### **3.6.3. İdeolojinin Sesi: Televizyon**

Kürt filmlerinde anlatıyı güçlendirmek için sıklıkla başvurulan unsurlardan bir tanesi de televizyondur. Filmler içerisinde açık kalmış bir televizyonun sesinin fon sesi gibi görüntüye eşlik etmesine sıkça rastlarız. Televizyon ekranında dönemin siyasi olaylarını aktaran haberler gösterilir çoğunlukla. Filmlerde televizyon ana akım medyanın dilini vurgulamak için kullanılır. Özellikle haberlerle Kürtler ve Kürtlerin yaşadığı coğrafya hakkında kurulan ideolojik söylemlere dikkat çekilir. Aktarılanlar tek taraflıdır. Bu durum haberlerin söylemleri ile filmin anlatısı arasında tezatlık oluşturur. Ana akım medya kanalıyla sunulan ve hâkim ideoloji ile çerçevelenmiş

haber bültenlerinin ürettiği ‘gerçeklik’ ile filmin kurduğu gerçeklik çatışır (İpek,2016: 338-340).

*Güneşe Yolculuk* filminde televizyon vurgusuna oldukça sık rastlarız. Televizyona ve televizyon aracılığıyla hâkim ideolojinin Kürt sorununa bakış açısına vurgu yapılır. Filmde, Mehmet’in sahip olduğu tek varlığı televizyonudur. Sıklıkla Mehmet’i televizyonun başında ya televizyon izlerken ya da televizyonunu tamir ederken görürüz. Mehmet’in televizyon başında geçirdiği vakitlerden birinde akşam haberleri izlerken arkadaşı Berzan’ın yaka paça polisler tarafından götürüldüğünü görür. Sıklıkla dönemin baskı ve şiddet ortamını yansıtan eylem, tutuklama, gözaltı operasyonlarına dair haberleri televizyon haberleri aracılığıyla gösterilir. Mehmet, kaldığı tek gözlü odadan kovulduğunda da yanına tek sahip olduğu şeyi, televizyonunu alır. Filmde televizyonla ilgili bir başka vurgu ise Arzu ile iş arkadaşının gazete kuponlarını biriktirerek televizyon almaya çalışmasıdır. Arzu televizyon almak için nihayet tamamladığı kuponlarını bir buluşmada Mehmet’e verir. Mehmet’in bu kuponlarla gidip televizyonunu almasını ister. Ancak o akşam Mehmet polisler tarafından silah bulundurduğu zannedilerek tutuklanır. Gözaltı sırasında polis memuru kuponlara el koyar ve arkadaşının artık bir televizyona sahip olamayacağını söyler Mehmet’e.

Mehmet’in televizyonunun sürekli tamire ihtiyaç duymasına ve Mehmet’i sürekli televizyon tamir ederken görmemiz dönemin televizyon haberlerinin ‘gerçekleri’ çarpıtarak sunmasının değişmesi gerektiğine yapılan vurgu olarak okunabilir. İşkence uygulayan polis memurunun Arzu’nun televizyon almak için biriktirdiği kuponlara el

koyması ise televizyonda resmî ideoloji tarafından çarpıtılarak sunulan ‘gerçekleri’ izlemenin neyi besleyeceğinin ve bunun aktarıldığı bir araç olan televizyonu izlemenin kimin ihtiyacı olduğunun sorgulanması olarak düşünülebilir.



Görsel 3.30

*Hiçbir Yerde* filminde de televizyon kullanımına rastlarız. Bir sahnede Şükran’ı evinde televizyon izlerken görürüz. Ekranda haberler vardır ve gösterilen haberde Galatasaray Lisesi önünde eylem yapan Cumartesi Anneleri’nin eylemleri aktarılmaktadır. Bu sahnede dönemin siyasi atmosferine vurgu yapılır. Aynı zamanda Şükran’ın bu konuya yabancılığının ve dışarıdanlığının da altı çizilmektedir. Ekranda ellerinde fotoğraflarla duran ve çocuklarının akıbetini soran anneler Şükran’ın oğlunun öldürüldüğünü reddedişiyile tezatlık oluşturur. Bu sahnede televizyon haberleri aracılığıyla gösterilen Cumartesi Anneleri eylemi hem Şükran’ın kendi gerçekliğinin hem de seyircinin kabul etmediği ‘gerçekliğin’ hatırlatıcısıdır.



Görsel 3.31

#### **3.6.4. Belgesel-Kurmaca Sınırında: Gerçek Görüntüler, Gerçek Belgeler, Gerçek Tanıklar**

Filmlerin en belirgin özelliği ise kurmaca ve belgesel türünün niteliklerini bir araya getiren karma bir türü ortaya koymalarıdır. Bu tarz bir biçimselliğe sahip filmler, Kürt sinemasının en belirgin özelliklerinden birini oluşturmaktadırlar. Özellikle bu filmler belge görüntülerden, gerçek hikayelerden, aile arşivlerinden, gerçek tanıkların gerçek hikayelerinin kendi ağızlarından aktarılmasından yararlanarak anlatılarını kurarlar. Belgesel niteliğinden yararlanan, dile getirilmemiş, kayda geçmemiş yaşanmışlıkları kayıt altına alma eğilimi içerisinde olan yönetmenler bu alanı zorunlu bir şekilde kullanmaktadırlar (İpek,2016: 220-222). Öte yandan Kürt sorunu üzerine her söylenenin ‘terör propagandası’ olarak görüldüğü bir siyasi atmosfer içerisinde ‘gerçeğin’ ne olduğu ve nasıl anlatılabileceği sorusu da filmlerin yapısal tercihlerini ve estetik eğilimlerini şekillendirmektedir. Resmî ideolojinin inkâr ettiği ‘rahatsız edici birtakım gerçekleri’ aktarabilmekte Kürt sorununu sinemasal alanda tartışılması zor hale getirmektedir. Bu anlamda yönetmenler belgeselin ‘nesnel’, ‘olaylara

müdahale etmeden aktarma' özelliğinden yararlanma yolunu seçmektedirler (Çiftçi, 2012:24-30).

*Gelecek Uzun Sürer* filminin yönetmeni Özcan Alper, bir röportajında filminin içerisinde belge görüntüleri kullanma fikrinin nasıl ortaya çıktığını şu şekilde ifade etmektedir;

*“Araştırma sürecinde ilerledikçe daha önceki kayıtların, belgelerin malzeme olarak bana kendilerini dayattıklarını hissettim. O zamanlar ben bu malzemeyi biçimsel olarak nasıl kullanabilirim diye düşündüm. Bu kayıtların kendileri de anlatmak istediğim hikâyeye örtüştüğü için, bunun üzerine daha çok düşünmeye ve o tarz malzemeleri araştırmaya başladım; yakılan köylerin görüntüleri, telef edilen hayvanlar, kemik aramalarının fotoğrafları, gazete arşivleri... Bu filmle seyirciye ‘AA propaganda yapmış’ dedirtmek yerine, onları bu gerçeklikle yüz yüze bırakmak istedim. Bunu yaparken de o malzemelerden bir geçiş olarak, Sumru'nun o insanlarla yaptığı çekimleri koydum. Bu yüzden bütün film 35 mm'yken o kayıtları videoyla çektim.” (Alper,2011)*

Özcan Alper'in bu sözleri bize 'gerçekliği' aktarmanın sorunlu olduğu bir konuda filmlerde kurmaca ve belgeselin iç içe geçtiği bir türleşmenin nasıl doğal olarak kendini dayattığını hatırlatıyor. Ayrıca, filmlerin içerisine arşiv görüntülerin ve kurmaca sahnelerin yerine belge sahnelerin yerleştirilmesi, gerçek olayların gerçek tanıklarının kendi ağızlarından anlattığı hikayelerin kullanılması ile filmler sosyal-tarihsel gerçekliklere referans veriyor. Hikâye içerisinde belgesel türünün özellikleri olan bu sahnelere yer verilmesi filmin dayandığını iddia ettiği '*gerçeğin hatırlatıcısı*' olma görevini de üstlenir (Çiftçi, 2016: 105).



*Gelecek Uzun Sürer* filmi yeni politik filmler içerisinde kurmaca-belgesel etkileşiminin yoğun kullanıldığı önemli örneklerden bir tanesidir. Filmin birçok sahnesinde arşiv görüntülere ve gerçek video kayıtlarına, gerçek olayların gerçek tanıklarının kendi ağızlarından anlattıkları hikayelere yer verilir. Bu yapı filmi belgesel ve kurmaca etkileşimine müsait bir hale getirmektedir.

Filmde Sumru, Ahmet'e onun kayıp yakınları hakkında yaptığı amatör video kayıtlarına ulaşmak isteğiyle gider. Ahmet Sumru'yu kayıtları devrettiğini söylediği Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi'ne götürür. Ahmet ve Sumru kaderine terk edilmiş, Ahmet'in deyimiyle 'kaset yığını merkezi' olan bu kurumu tekrar bir hafıza merkezine dönüştürmeye karar verirler. Hafıza merkezindeki bütün görsel, işitsel ve yazılı arşivi tek tek düzenlerler. Karakterlerin bu merkezde vakit geçirirken dokundukları her belge; ses kayıtları, video kayıtları, gazete sayfaları, fotoğraflar... gerçek belgelerdir. Hepsi birer 'gayri resmi tarih aracı' niteliği taşımaktadır. Filmde bu merkezde vakit geçirdikleri süre boyunca Sumru'nun gözünden bu belge görüntüleri izleriz, onun perspektifinden ses kayıtlarını işitiriz.

Film içerisinde en etkileyici sahnelerden biri hafıza merkezinde Sumru'nun 1992 Cizre Newroz Kutlamaları'na ait görüntüleri izlediği sahnedir. Sumru ve Ahmet'in kayıtlar arasında bulduğu ve izlemeye başladığı bu video kaydı döneme ait gerçek belge görüntülerdir. Bu videoda 1992 senesinde kutlamalar sırasında polisin halka uyguladığı şiddet açıkça gösterilmektedir. Önce Sumru ve Ahmet'in gözünden televizyon ekranında izlediğimiz bu görüntüler ekranı kaplamaya başlar. Filmin kurmaca görüntüsü arşiv görüntüyle yer değiştirir. Kurmaca ve belge görüntülerin bu

sahne yer değiştirilmesiyle film seyirciyi görüntülerle baş başa bırakır. Bir anlamda seyirciyi o dönemde yaşananlarla yüz yüze getirir. Uygulanan şiddetin gösterildiği görüntü oldukça rahatsız edici boyuttadır. Bu görüntülerle seyircinin baş başa bırakılmasıyla seyirci yüzleşmeye çağırılır gibidir.



Görsel 3.32

Benzer sahneleri *Güneşe Yolculuk* filminde de görürüz. Mehmet yolculuğu sırasında geç saatte vardığı şehir merkezinde bir otelde konaklar. Ertesi sabah uyandığında odasının penceresinden dışarıyı seyrederek. Odasının penceresinden dışarı baktığında şehir merkezinde sıra sıra dizilmiş askeri araçları ve tankları görür. Tanklarla şehir kuşatılmış gibidir. Bu sahnede yönetmen kurtmaca görüntü kullanmaz. Bize Mehmet'in gözünden seyrettirilen bu görüntüler arşiv görüntülerdir. Benzer bir sahneyi Berzan'ın katıldığı ve ldrldğu eylemde onu arayan Mehmet'in gözünden yine görürüz. Eylemde kalabalık içerisinde kaışan insanların kurtmaca görüntüleri arşiv görüntüleri ile yer değiştirir. *Gelecek Uzun Sürer* filmindekine benzer bir kullanımla seyirci dönemin zihniyeti ile ve uygulanan şiddet ile yüz yüze bırakılır.

Berzan'ın öldürüldüğü eylem sahnesinin ardından gelen sahnede Hayata Dönüş Operasyonu ile ilgili arşiv görüntüleri görürüz. Açı değiştirildiğinde Mehmet'in televizyona baktığını ve bu görüntüleri televizyondan izlediğini anlarız. Bu sefer bu görüntüler bize televizyon aracılığıyla haber görüntüleri olarak aktarılır. Kurmaca ve belge görüntülerin iç içe geçtiği bu sahne birbirine bağlanarak seyirciye geçmişte yaşananlar ve yaşananları boyutu hatırlatılmaya çalışılır.



Görsel 3.33

Filmlere dair bir başka ortak özellik ise faili meçhul yakınlarının geçmişte yaşananları bizzat kendi ağızlarından aktarmalarıdır. *Gelecek Uzun Sürer* filminde, film boyunca Ahmet ve Sumru'nun hafıza merkezinde kayıp yakınlarıyla yaptığı görüşmeleri görürüz. Hikayeleri aktaran kayıp yakınları gerçekte bu olayların tanıklarıdır. Bir anlamda Sumru ve Ahmet'in kamera ile kayıt altına aldıkları bu görüşmeler birer belgesel röportajdır. Bu görüntüler yakınların kamera karşısında konumlandırılışlarından, kamera açıları ve estetiğine kadar belgesel niteliği taşımaktadırlar. Bir anlamda kurmaca film içerisinde belgesel film çekilmektedir.

Filmin yönetmeni, bu röportajları filmin içerisinde kullanarak belgesel ve kurmaca sınırını zorlayan bir yapı oluşturur. Film, belgesel anlatısı ve kurmaca anlatısı arasında film süresi boyunca gidip gelir.

Benzer bir kullanıma *Hiçbir Yerde* filmi içerisinde de rastlarız. Şükran ve Şüle'nin evine hikayesini dinlemek için gittikleri kayıp yakını Fatma Morsümbül'dür. Fatma Morsümbül, gerçek bir kayıp yakınıdır. Şükran ve Şüle'ye anlattığı hikâyede onun kendi hikayesidir. Bu sahnede seyirciye Şükran'ın başına gelenlerin kurmaca bir hikâyeden ibaret olmadığını da altını çizilir. Yaşadıklarını inkâr eden Şükran'ın konumundan dönemin yaşananları inkâr ve baskılayan bakış açısına referans verilir. Kurmaca form içerisinde bu yapının kullanılması seyirciye karşı 'gerçekliğin hatırlatıcısı' görevi üstlenir.

## SONUÇ

Bu tezde, yeni Türkiye sineması tartışmalarının ana eksenini oluşturan yeni politik filmlerin içerisinde sıklıkla karşımıza çıkan Kürtlerin ve Kürt sorununu temsilinin 'yeni' olarak adlandırılan bu film yapma pratiği içerisinde nasıl şekillendiği ve temsil pratiğinin sinemanın önceki dönemlerine göre nasıl değişiklik gösterdiği incelenmiştir. Bu yeni sinema pratiği içerisinde politik içeriğin film biçimini şekillendirdiği iddia edilmiştir. Kürtlerin ve Kürt sorununun aktarıldığı filmler içerisinde bu etkinin yoğun bir şekilde görüldüğü tartışılmıştır. Bunun bir sonucu olarak filmlerin tekrar eden tema, figür ve görsel imgeleri anlatılarında barındırdıkları iddia edilmiştir.

Tezin birinci bölümünde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş gayesi olan 'Batılı ve modern olma' çabasının Türkiye'nin kendi doğusuna bakma şeklini nasıl şekillendirdiğini ve bunun sonucu olarak kendi doğusunu görme ve gösterme şeklinin sinema filmlerine nasıl etki ettiğini tartışan çalışmalara yer verilmiştir. Bunun bir sonucu olarak Kürtler Türkiye'nin 'Doğulu Türkleri' olarak etnik kökenleri inkâr edilerek temsil edilmiş, Kürt sorunu yıllarca 'geri kalmışlık ve eğitimsizlik' ile ilişkilendirilerek çözülmeye çalışılmıştır. Bu kısımda, bu temsil etme pratiğini post kolonyal düşünüş şeklinin içerlenerek devşirilmesiyle bağlantılı olarak okuyan akademisyenlerin çalışmalarına yer verilmiştir. Buna bağlı olarak, Sebahattin Şen'in "*adlandırılmadan işaretlenen hayaletimsi varlıklar*" tanımlaması bu çalışma içerisinde kullanılmıştır ve 1990'lara kadar Kürtlerin filmlerde "*adlandırılmadan işaretlenen hayaletimsi varlıklar*" olarak yer bulduğu ifade edilmiştir. Birinci bölümün devamında ise Türkiye'de sinema filmlerinde 1990'larda yeni bir sinema yapma pratiği varlık gösterene kadar bu temsil etme biçiminin nasıl devam ettiği aktarılmıştır. 1990'larda bu düşünüş ve temsil pratiğinin nasıl kırıldığı ve sonraki dönemlere nasıl bir değişimin taşındığı anlatılmıştır. Bir sonraki bölümde bu değişim ve dönüşümlerin genişçe tartışılabileceği bir zemin hazırlanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, 1990'larda varlık göstermeye başlayan 'yeni Türkiye Sinemasının' oluşumunun 1980'lerde gerçekleşen toplumsal, siyasal, kültürel, sinema sektörü içerisindeki değişim ve dönüşümlerden nasıl etkilediği ayrıntılı olarak aktarılmıştır. 1980'lerde yaşanmaya başlanan bu değişimin önce kültürel alanda daha sonra sinema sektöründe bir kırılma yaşanmasını sağladığını ve ardından gelecek dönemi şekillendirdiğini tartışan çalışmalara yer verilmiştir. Bu kısımda, Asuman

Suner'in bu yeni sinema yapma pratiğinin temellerinde *'hayalet figürü'* olduğunu iddia ettiği çalışmasından yoğun olarak yararlanılmıştır. Sinemada yaşanan bu kırılma yakın geçmişte tartışılmamış, bastırılmış, tek yönlü aktarılmış toplumsal olayların gün yüzüne çıktığı bir zemin olarak okunmuştur. 1980'lerde başlayan bu dönüşümü 'bastırılmışın geri dönüşü' kavramıyla tanımlayan Nurdan Gürbilek'in çalışmasına yer verilmiştir. Sinemaya etki eden bu dönüşüm de aynı kavram ile açıklanmıştır. Yeni sinema yapma pratiğinin geçmişle daha önce hiç olmadığı kadar çok ilgilenmesi ve geçmişi sorgulaması en belirgin özelliğidir. Bu sorgulayıcı tavra bağlı olarak Türkiye'de 'kültürel azınlıkların' yakın geçmişte yaşadığı toplumsal olayların gerçekçi bir temsil ile aktarılması mümkün hale gelmiştir. Bu gerçekçi temsil etme çabası sinema yapma pratiğinde de köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu değişim ve dönüşümlerle bağlantılı olarak, sinemada Kürtler ve Kürt sorununun temsili de dönüşmüştür. Bu tartışmalar sonucunda, bu değişimlerin sonraki dönemlerde 'yeni Türkiye sineması' içerisinde ayrı bir eğilim altında incelenebilecek kadar kendine has dil ve anlatının olduğu 'Kürt filmlerinin' varlığının önünü açıp açmadığı tartışılmıştır.

İkinci bölümün devamında, değişen sinema pratiğinin akrabalığının yurtdışında aranması gerektiğini öneren görüşlere yer verilmiştir. Bu dönemde üretilen filmlerin yapısı gereği 'ulusal sinema' çerçevesi içerisinde tartışmasının sınırlılığı sebebiyle filmlerin 'ulusaşırı çerçeveden' okunması gerektiği önerisine uyulmuştur. Buna bağlı olarak, çalışma içerisinde incelenen filmlerin Hamid Naficy'nin 'Aksanlı Sinema' kavramından yararlanılarak ulusaşırı perspektiften okunmaya çalışılmıştır. Geçmişin, aidiyetin, kimliğin sorgulandığı bu tür içerisinde yolculuk anlatılarının karşımıza sık çıkması sebebiyle bu kavramdan bu çalışmada yararlanmanın gerekli olduğu

düşünülmüştür. Özellikle, çalışmada incelediğim *Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu,1999)*, *Hiçbir Yerde (Tayfun Pirselimoglu,2001)*, *Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper,2011)* filmlerinde yolculuğun anahtar tema olması sebebiyle bu kavram ile okunmaya müsait olduğu iddia edilmiştir. Üçüncü bölümde filmlerin incelemesinde kullanılacak kavram ve modeller açıklanmıştır. Bir sonraki bölümde tezin büyük bir kısmını oluşturacak ayrıntılı film incelemesi için zemin hazırlanmıştır.

Tezin son bölümünde ise, yer verilen bu kavram ve çalışmalardan sonra *Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir Yerde* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmleri incelenmiştir. Hamid Naficy'nin 'Aksanlı Sinema' kavramı içerisinde kategorileştirdiği model ve açıklamalara başvurularak filmler ulusaşırı perspektiften okunmaya çalışılmıştır. Aksanlı Sinemanın anahtar teması olan yolculuk, filmlerin hikayesini ve biçimini şekillendirmektedir. Bu sebeple, filmlerin içinde bu temaya bağlı olarak hangi tekrar eden figür ve temalarla karşılaşıldığı kategoriler halinde açıklanmıştır. Yolculuk anlatısının yanı sıra, filmlerin Türkiye'de yakın geçmişte Kürtlerin yaşadığı travmatik deneyimlere odaklanması sebebiyle de bazı görsel imgelerin filmlere içkin olarak karşımıza çıktığı iddia edilmiştir. Barındırdıkları bu özellikleriyle filmlerin resmî ideolojinin perspektifinden aktarılan geçmişini sorgulandığı öne sürülmüştür. Bu filmlerin Kürtlerin ve Kürt sorununun yıllardır ana akım anlatıların ürettiği klişe düşünceleri kırdığı ve Kürtlerin ve Kürt coğrafyasının yeniden tanıtılmasına katkı sağlandığı ileri sürülmüştür. Bu doğrultuda, filmlerin yolculuk temasını kullanarak bunu gerçekleştirdiği iddia edilmiştir ve bunu nasıl gerçekleştirdiği kategoriler halinde ayrıntılı şekilde açıklanmıştır.

Bölümün devamında, filmlerin 1990’larda Türkiye’nin doğusunda Kürtlerin yaşadığı zorla kaybetmelerden, faili meçhullerden ve devlet ve gerilla arasındaki çatışmalardan kaynaklanan ölümlere odaklanması sebebiyle ‘kayıp imgesini’ taşıdığı öne sürülmüştür. Bu sebeple filmlerin ele aldıkları konuları itibariyle Kürt sorununa dair kendi içerisinde belli başlı imgeler taşıdığı iddia edilmiştir. Ayrıca, filmler sahip oldukları kayıp imgesi sebebiyle anlatının merkezine oturan ancak ekranda göremediğimiz ‘gizli karakterlere’ sahiptirler. Bu karakterlerin, öldü mü kaldı mı bilinmemesi sebebiyle adlarına bir cenaze töreni düzenlenememesi de filmlerde ölüm ile yaşam arasında kalınmış bir ‘belirsizlik hali’ yaratmaktadır. Bu belirsizlik halinin filmlerde gizli karakterlerin durumunu belirlediği gibi, ana karakterlerin duygu yapılarını belirlemekte ve onları yolculuklarına çıkararak temel motivasyon haline gelmektedir.

Sonraki kısımda ise, yolculuk anlatılarında nasıl geçmiş, geçmişte yaşanan ev ve ona duyulan özlemi sorguladığı aktarılmıştır. Bu anlatılarda göç, sürgün, köy boşaltmalar gibi meseleler anlatıların hikayelerine eklenmektedir. Bu yüzden filmlerin ‘hayalet ev’ figürünü taşıdığı ileri sürülmektedir. Ayrıca filmler eve duyulan özleme ve hayal edilmesine bağlı olarak farklı yolculuk türleri barındırmaktadırlar. Bu sebeple, Aksanlı Sinema kavramının önerdiği yolculuk türlerinin bu filmlerin anlatıları içerisinde ayrı ayrı ya da birlikte var oldukları iddia edilmiştir.

Devamında ise, filmlerin geçmişte kalan memlekete ya da eve duyulan özleme bağlı olarak karakterlerin içinde buldukları ya da yolculuk ettikleri mekanlar ile girdikleri ilişkileri içinde barındırdıkları öne sürülmüştür. Bununla birlikte bu kategoride karakterlerin yolculuğa çıkmalarıyla mekânın değişimine bağlı olarak duygu hallerinin



nasıl değişim gösterdiği ve mekân ile girilen ilişkiye bağlı olarak mekânın nasıl ‘aidiyeti’ sorgulamanın bir aracı olduğu tartışılmıştır.

Son kategoride ise, geçmişin ve geçmişte yaşananların sorgulanmasına bağlı olarak ‘bellek araçlarının’ filmlerde nasıl sıklıkla kullanıldığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Fotoğraf, video kaydı veya ses kaydı gibi filmlerde kullanılan ‘mektup tarzı araçlar’ resmî ideolojinin ve onun aktardığı tek taraflı tarihin sorgulanmasının birer aracı olurlar.

Gerçek belge niteliği taşıyabilecek unsurların filmlerde kullanılmasıyla filmler, kendi formlarını da sorgulayan bir türe dönüşürler. Bu kısımda, filmlerin bu özellikleri nasıl içinde barındırdıkları ve yüklü bir mesele olan Kürt sorununu aktarırken film formunu da nasıl meselenin sorgulanması için bir araç olarak kullandıkları tartışılmıştır.

Bu tespitler sonucunda, ana teması yolculuk olan bu filmlerin bu temayı kullanarak, türe bağlı olan farklı tartışmaların da tür içerisinde yapılabilmesine imkân sağladığı iddia edilmiştir. Bu tür ile birlikte gelen sorgulayıcı yapılarıyla birlikte filmlerin ana akım anlatıların karşısında konumlanarak, basmakalıp fikirleri sorgulayarak, ‘başka türlü gerçekliğin’ varlığını ortaya koydukları öne sürülmüştür. Böylece bu filmlerin, Kürtlerin temsilini ve Kürt sorununu karşı perspektiften aktarabilme fırsatı bularak tek taraflı temsil rejiminin geçersiz kılındığı bir sinema yapma pratiğine sahip olduğu ileri sürülmüştür.

**Kaynakça;**

Agah Özgüç (2010) 'İç Göç Filmlerinin' 'Plato-Mekânı Haydarpaşa Garı ...', in *Türk Sinemasında İstanbul*. İstanbul: Horizon International Yayıncılık, pp. 137–147.

Ahmet Ergenç (2016) "“Azınlık” Sinemasının Gör Dedığı: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi', in Hüseyin Köse, Ö. İ. (ed.) *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*. İstanbul: Metis Yayınları, pp. 113–123.

Altyazı (2015) 'altyazı- Sinemada Ermeniler Dosyası', April, pp. 14–40.

Arslan, S. (2011) *Cinema In Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.

Aslı Daldal (2018) '1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda 'Siyasallaşma Biçimleri': Masumiyet, Doğa, Kimlik', *Doğu Batı*, 83, pp. 275–299.

Z. (2009) 'Critical Thoughts on the New Turkish Cinema', in Deniz Bayraktar (ed.) *Cinema and Politics: Turkish Cinema and The New Europe*. London: Cambridge Scholars, pp. 202–220.

Avcı, B. (2017) 'Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: "Gözetleme Kulesi"', *SineFilozofi*, 2(4), pp. 7–24.

Ayça Çiftçi (2011) "“Belgesel-Kurmaca Sınırında: Sıradan Olanın Öyküleri”", *Belgesel Sinema*. İstanbul, (İstanbul Belgesel Sinemacılar Derneği), pp. 27–31.

Ayça Çiftçi (2015) *The Politics of Text and Context: Kurdish Films in Turkey in a Period of Political Transformation*. Royal Holloway, University of London.

Ayça Çiftçi (2012) 'Kürt Meselesini Filmlerle Konuşmak', *Altyazı Sinema Dergisi*, 122, pp. 24–30.

Ayça Çiftçi (2016) 'Kurdish Cinema in Turkey : The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance', in Suncem Koçer, C. C. (ed.) *Kurdish Documentary Cinema in Turkey : The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 86–112.

Balcı, D. (2013) *Yeşilçam'da Öteki Olmak*. İstanbul: Kolektif Kitap.

Bahar Sarıoğlu. Manifestation Loss and Mourning Through Expressive Silence in New Cinema in Turkey. (Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, 2018). İstanbul.

Benedict Anderson (2004) *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. İstanbul: Metis Yayınları.

Behlil, M. (2010) 'Close Encounters? Contemporary Turkish Television and Cinema', *Wide Screen*, 2(2).

Bülent Diken & Carsten Bagge Laustsen (2005) *The Culture of Exception: Sociology Facing The Camp*. Abingdon: Routledge.

Bülent Diken & Carsten Bagge Laustsen (2006) 'The Camp', *Swedish Society for Anthropology and Geography*, 88(4), pp. 443–452.

Bülent Diken and Carsten B. Laustsen (2011) *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.

Büyükgöze, S. (2019) 'The Use of Epistolarity for Documenting the Past in Films From Turkey', *Sinecine*, 10(2), pp. 455–479.

Cem Mert Dallı (2011) 'Türkiye Sinemasında Kürt İmgesi: Dünün Doğulu Taşralıları, Bugünün Ressamları', *Birikim Dergisi*, 270, pp. 87–92.

Charles R. Garoian & Yvonne M. Gaudelius (2004) 'The Spectacle of Visual Culture', *Studies in Art Education*, 45(4), pp. 298–312.

Civelek, S. (2016) ‘2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği’, *Moment Journal*, 3(2), pp. 286–318. doi: 10.17572/mj2016.2.286318.

Çiçek, Ö. (2011) ‘The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey Özgür Çiçek, Binghamton University, USA’, *Alphaville Journal of Film and Screen Media*, (1), pp. 1–18.

Çiçek, Ö. (2014) ‘Kürt Sineması: Mahpusluk ve Temsiliyet’, *Alternatif Politika*, pp. 29–32.

Derviş Aydın Akkoç (2009) “‘Biyosiyaset Perspektifinden Kürt Sorununa Kısa Bir Yaklaşım’”, *Birikim Dergisi*, (Kürt Sorunu). Available at:

<https://www.birikimdergisi.com/guncel/747/biyosiyaset-perspektifinden-kurt-sorununa-kisa-bir-yaklasim>.

Devrim Kılıç (2007) ‘Bir Sürgün Sineması Olarak Kürt Sineması: Kendi Sesini Görmek’, *Mesele Kitap Dergisi*, 5. Available at: <https://www.sinemayakurdi.com/kurt-sineması-kendi-sesini-gormek/>.

Dimitris Eleftheriotis (2010) *Cinematic Journeys Film and Movement*. Edinburg: Edinburg University Press.

Diğdem Işıkoğlu. (2005). *Kültürlerin Kesişimi, Aksanlı Sinema ve Almanya’daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi*. 1–164. Retrieved from [https://www.researchgate.net/publication/322569721\\_Introductory\\_Chapter\\_Imaginations\\_out\\_of\\_Place](https://www.researchgate.net/publication/322569721_Introductory_Chapter_Imaginations_out_of_Place)

Doğacan Güneş Perkün. Hayalet Kadınlar: Bir Zamanlar Anadolu'da ve Abluka

Filmleri Üzerinden Türkiye'nin Hayalet Kadınları. (Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, 2019) İstanbul.

Dönmez-Colin, G. (2008) *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. First publ. London: Reaktion Books.

Enis Köstepen ve Berke Göl (2011) 'Özcan Alper ile Söyleşi: Şimdi Değilse Ne Zaman?', *Altyazı Sinema Dergisi*, 111. Available at:

<http://www.altiyazi.net/gozcarpanlar/ozcan-alper-ile-soylesi-simdi-degilse-ne-zaman/>.

Esen, Ş. K. (2010) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İkinci Bas. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Evinç Doğan & E. D. (2018) 'Kent ve Anti-Gösteri: İstanbul'un Sine-Masal İmgeleri', *Sinecine*, 9(2), pp. 111–113.

Eylem Atakav (2011) "'There are ghosts in these houses!': on New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory', *Inter-Asia Cultural Studies*, 12, pp. 139–144.

Eylem Atakav (2013) *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation*. New York: Routledge.

Ezgi Tuncer Gürkaş (2014) 'Belirsizlik Mıntıkası ya da Daimî İstisna Hali Olarak Sınır: Güneydoğu Kampı İçinde Mardin-Kızıltepe İkiz Kamp', *Toplum ve Bilim*, 131, pp. 219–237.

Erdoğan, N. (1995) 'Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı', *Toplum ve Bilim*, Guz(67).

Erdoğan, N. (2011) 'Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar', *Doğu Batı*, (15).

Erdogan, N. (1998) 'Narratives of resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975. Screen', *Screen*, 39(3), pp. 259–271.

Gilles Deleuze, F. G. (2015) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. İstanbul: Dedalus Kitap.

Giorgio Agamben (2013) *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Guy Debord (1996) *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gürata, A. (2006) *Translating Modernity: Remakes In Turkish Cinema, Asian Cinemas: A Reader and Guide*.

Gül Yaşartürk (2012) *Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar*. first edit. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Halit Refiğ (2009) *Ulusal Sinema Kavgası*. İkinci Bas. İstanbul: Dergah Yayınları.

Hamid Naficy (1999) *Home, Exile, Homeland Film, Media, and The Politics of Place*. New York: Routledge.

Hamid Naficy (2001) *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press. New Jersey.

Hasan Akbulut (2010) 'Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış', *Sinecine*, 1(2), pp. 119–124.

Hasan Akbulut (2005) 'Anlatı Bizi Nasıl Kurar? Ararat'ta Anlatı, Anımsama ve Kimlik', *Kültür ve İletişim*, 8(1).

Hatice Bozkurt & Özlem Kaya (2014) "*Holding Up the Photograph*" *Experiences of the Women Whose Husbands were Forcibly Disappeared*. Hakikat, Adalet ve Hafıza Çalışmaları Derneği Yayınları. Available at:

[https://dealingwiththepast.org/wpcontent/uploads/2015/03/Holding\\_Up\\_the\\_Photo-graph\\_-Hafiza\\_Merkezi\\_2014.pdf](https://dealingwiththepast.org/wpcontent/uploads/2015/03/Holding_Up_the_Photo-graph_-Hafiza_Merkezi_2014.pdf).

- Higson, A. (1989) 'The Concept of National Cinema', *Screen*, 30(4), pp. 36–47.
- Hüseyin Köse, Ö. İ. (2016) *Gözdeki Kıymık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İpek, D. (2016) 'Felaketlere Tanıklık Etmek: Kürt Sineması', in Hüseyin Köse & Özgür İpek (ed.) *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*. İstanbul: Metis Yayınları, pp. 313–343.
- Isabelle Vanderschelden (2014) 'Looking Elsewhere to Film and Capture Life: Transnational Journeys, Nomadism, and Cultural Métissage in Tony Gatlif's Cinema', *Black Camera*, 6(1), pp. 108–121.
- Jack Kerouac (2019) *Yolda*. İstanbul: Siren Yayınları.
- Jacques Derrida (2007) *Marx'ın Hayaletleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jonas Larsen (2001) 'Tourism Mobilities and the Travel Glance: Experiences of Being on the Move', *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 1:2(80–98).
- Karen Caplan (1996) *Question Of Travel Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke University Press.
- Kellner, D. (2003) *Media Spectacle*. London: Routledge.
- Key, E. (2011) *Bu Filmi Anneler Seyretsin, Habertürk Pazar*. Available at: <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/687524-bu-filmi-anneler-seyretsin>.
- Kırel, S. (2005) *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2010) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Koçer, S. (2013) 'Making Transnational Publics: Circuits of Censorship and Technologies of Publicity in Kurdish Media Circulation', *Journal of the American Ethnological Society*, 40(4), pp. 721–733.

- Koçer, S. (2014) 'Kurdish Cinema as a Transnational Discourse Genre: Cinematic Visibility, Cultural Resilience, and political agency', *International Journal of Middle East Studies*, 46(3), pp. 473–488. doi: 10.1017/S0020743814000555.
- Kültür, N. (2017) 'Aksanlı Sinema ve Fatih Akın', 4(2), pp. 3–17.
- Laderman, D. (2002) *Driving Vision : Exploring The Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- Marc Ferro (1995) *Sinema ve Tarih*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Mizgin Müzde Arslan (2009) *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Ölüm, Sınır*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Nazan Maksudyan (2012) 'Bir, İki, Üç Kaç İstanbul? Fantazi, Nostalji, Ütopya', in Umut Tümay Arslan (ed.) *Bir Kapıdan Gireceksin*. İstanbul: Metis Yayınları, pp. 159–165.
- Nilgün Abisel (1995) *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Nurdan Gürbilek (1992) *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nurdan Gürbilek (2001) *Kötü Çocuk Türk* İstanbul: Metis Yayınları.
- Özçınar, M. (2017) 'Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı', *SineFilozofi Dergisi*, Vol/Cilt:2, pp. 73–93.
- Özge Özdüzen (2007) 'Yollar, Ötekiler, Sürgünlük: Bir Yol Filmi Yönetmeni Olarak Tony Gatlif Sinemasına Bir Bakış', *Yeni Film*, 13. Available at: <http://yenifilm.net/2007/11/yollar-otekiler-surgunluk-bir-yol-filmi-yonetmeni-olarak-tony-gatlif-sinemasina-bir-bakis/>.
- Özlem Köksal (2012) 'Makine ve Kirpi', in Umut Tümay Arslan (ed.) *Bir Kapıdan Gireceksin*. İlk Basım: İstanbul: Metis Yayınları, pp. 232–241.



- Özlem Köksal (2016) *Aesthetics of Displacement: Turkey and its Minorities on Screen*. first edit. London: Bloomsbury Publishing.
- Robert A. Rosenstone (2012) *History on Film Film on History*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Savaş Arslan (2018) 'Türkiye'de Sinemanın Çoğul Halleri', *Panorama*, Güz, Sayı (Yeni Türkiye Sineması), pp. 21–24.
- Sebahattin Şen (2019) *Gemideki Hayalet: Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Selime Büyükgöze (2017) 'Kadınların hikayelerine mekânsal ilişkilerinden bakmak: Nefesim Kesilene Kadar, Ana Yurdu ve Tereddüt üzerine', *II. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı*, 10(2), pp. 17–24.
- Senem Duruel Kılıç (2014) *Türk sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Sennett, R. (2002) *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. Metis Yayınları.
- Serhan Mersin (2010) 'Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek', *csncine*, pp. 5–29.
- Silvia Kratzer (2015) 'Beyond Return in Turkish Diasporic Cinema', in Rebecca Prime (ed.) *Cinematic Homecomings Exile and Return in Transnational Cinema*. New York: Bloomsbury Academic, pp. 109–126.
- Sophokles (2014) *Antigone*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sönmez, S. (2014) *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Steven Cohan and Ina Rae Hark (1997) *The Road Movie Book*. London and Newyork: Routledge.

- Stuart Hall (2017) *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Stuart Hall (1990) 'Cultural Identity and Diaspora', *Rutherford*, pp. 222–37.
- Suner, A. (2010) *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B TAURIS.
- Suner, A. (2006) *Hayale Ev: Yeni Türkiye Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2009) 'Silenced Memories: Notes on Remembering in New Turkish Cinema', *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 7(1), pp. 71–81. doi: 10.1386/ncin.7.1.71/1.
- Suner, A. (2006) 'Outside in: "Accented cinema" at Large', *Inter-Asia Cultural Studies*, 7(3), pp. 363–382. doi: 10.1080/14649370600849223.
- Turan, Ö. (2019) '20 Yıl Sonra Güneşe Yolculuk', *Birikim Dergisi*, 362–363, pp. 173–184.
- Umut Tümay Arslan (2009) *Mazi Kabrinin Hortlakları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Umut Tümay Arslan (2005) *Bu Kabuslar Neden Cemil?* İstanbul: Metis Yayınları.
- X. Theodore Barber (1993) 'The Roots of Travel John L Stoddard, E. Burton Holmes and the nineteenth-century illustrated travel lecture', *Film History*, 5, pp. 68–84.
- Yaren, Ö. (2015) 'Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek', 2(1), pp. 207–223.
- Yücel, M. (2008) *Türk Sinemasında Kürtler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zeynep Çetin Erus (2007) 'Film Endüstrisi ve Dağıtım 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü', *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi*, 4(5–16).
- Zeynep Kayacan (2019) *Yeni Türkiye Sinemasında Kürtlerin ve Kürt Sorununun Temsili*. Hacettepe Üniversitesi.

Zygmunt Bauman (1996) 'From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity', in HALL, S., And, and GAY, P. DU (eds) *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications, pp. 18–36.

Zygmunt Bauman (2010) *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sara Durmuş Yıldırım

### Eğitim Durumu

*Lisans Öğrenimi* :

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon, Sinema (2015)

*Yüksek Lisans Öğrenimi* :

Kadir Has Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı (2020)

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

### İş Deneyimi

#### *Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:*

TRT Arşiv, Kurgu Uzmanı (Ağustos 2016-Haziran 2017)

DZMP-Luksuz Production, Videographer (Eylül 2015-Eylül 2016)

Aslibu.com, Editör (Şubat-Nisan,2016)

Marmara Medya Merkezi, Radyo Programcılığı (Kasım 2014- Mart 2015)

Simurg Media, Stajyer Kültür- Sanat Editörü (Ocak- Nisan 2013)

### Projeler

Kaç Para (30'), Orta Metraj- Belgesel 2015

Kadın 'Akıllı' (1'), Kısa-Animasyon 2014

On The Border (4'), Kısa-Belgesel 2016

Still (3'), Kısa- Kurmaca 2016

Amazon (20'), Orta Metraj- Belgesel 2018

Abla Deme Lazım Olur (1'), Kısa – Canlandırma Belgesel

Documentarist-AnimaDoc 2019

Hayal Kurucular (2019) -TRT AVAZ-Kurgu Uzmanı

## **Başarı ve Ödüller**

Zero Degree Art/ One Month Film Challenge, Still

En İyi Bağımsız Yönetmen Ödülü

Viva Film Festival, Still

En İyi Kurgu Ödülü

Avropa Soli, Zenske

En İyi Rehberlik Ödülü

