

Türk Sineması'nda Mübadele Belgeselleri ve Yaratıcı Bir Örnek: Dönüş / The Return

Nerim TETİK SOLİM

Öğretim Görevlisi

Haliç Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Çizgi Film ve Animasyon Bölümü

nerimsolim@halic.edu.tr

ORCID: 0000-0002-7062-9416

Özet

Göç, insanlığın varoluşundan itibaren her zaman yanı başında yer almış bir olgudur. Ait olduğumuz toplumun, yaşadığımız coğrafyanın ve çağımızın en önemli gerçeklerinden biri olmuş ve olmaktadır. Türk ve Yunan tarihinin en dramatik göçü olan Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi, 20 Kasım 1922'de başlayan Lozan Barış Konferansı'nın, 30 Ocak 1923'te yapılan ilk safhası sonunda imzalanan anlaşma sonucunda zorunlu kılınmıştır. Böylesi bir zorunlu göçün iki toplumda da yarattığı sosyal, ekonomik, kültürel ve politik sorunlar, kaçınılmaz olarak, tarihsel dünyadan bize doğrudan bahseden belgesellerin de ilgi alanına girmiştir. Türk sinemasında Mübadele belgesellerinin arasında, *Dönüş/The Return* (2017) belgeseli, kullandığı teknikler ve yapım stratejilerinin çeşitliliğiyle çağdaş ve yaratıcı bir örnek olarak göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, yönetmen Nesli Özalp Tuncer'in, tarihsel dünyaya dair görüşlerini görsel ve işitsel olarak ifade etme çabasının ürünü olan, kendine özgü bir sesi yaratırken kullandığı farklı türler, belgesel biçimleri; bunlar ve sinemasal anlatı arasındaki bağlar incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Belgesel sinema, Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi, bellek, kimlik, anlatı, *Dönüş/The Return*

•••••

Makale geliş tarihi: 28.04.2023 • Makale kabul tarihi: 19.10.2023

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2023 • 10 (1) • bahar: 4-30

Documentaries About Greek-Turkish Population Exchange in Turkish Cinema and a Creative Example: The Return / Dönüş

Nerim TETİK SOLİM

Lecturer

Haliç University

Faculty of Fine Arts

Department of Cartoon and Animation

nerimsolim@halic.edu.tr

ORCID: 0000-0002-7062-9416

Abstract

Migration is a phenomenon that has always been right next to humanity since its existence. It has been and it still is one of the most important facts of the society we belong to as well as the geography we live in, in our age. The Turkish-Greek Population Exchange, the most dramatic migration in Turkish and Greek history, was made compulsory as a result of the agreement signed at the end of the first phase of the Lausanne Peace Conference on 30 January 1923, which started on 20 November 1922. The social, economic, cultural and political problems created by such a forced migration in both societies have inevitably entered the field of interest of documentaries that directly tell us about the historical world. Among the Population exchange documentaries in Turkish cinema, the documentary *Dönüş / The Return* (2017) stands out as a contemporary and creative example with the variety of techniques and production strategies it uses. In this study, the different genres and documentary styles that director Nesli Özalp Tuncer uses while creating her unique voice, which is the product of her effort to visually and audibly express her views on the real historical world and the links between these as well as the cinematic narrative are examined.

Keywords: Documentary cinema, Turkish-Greek Population Exchange, memory, identity, narrative, The Return/ Dönüş

•••••

Submission date: 28.04.2023 • Acceptance date: 19.10.2023

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2023 • 10 (1) • spring: 4-30

Giriş

İnsan varoluşundan itibaren göç olgusuyla hep iç içe yaşamıştır. Kapsamı nedeniyle de birçok bilimsel ve sanatsal disiplinin ilgi alanına girmiştir. Her disiplin (antropoloji, sosyoloji, siyaset bilimi, psikoloji, hukuk, demografi, tarih, coğrafya, resim, edebiyat, sinema, vs) bu olguyu ele alırken kendi öncelleriyle hareket ederek olgunun farklı özelliklerine ışık tutarken, bir yandan da birbirleriyle etkileşim içindedir.

Yusuf Adıgüzel (2016), Göç Sosyolojisi kitabında göçü “insanların sosyal, ekonomik, siyasi veya doğal nedenlerden dolayı coğrafi olarak yer değiştirmesi” biçiminde tanımlar (s. 1). Göç, sadece insanlara özgü değildir, canlıların çoğu için geçerli olan ve yaşamlarını devam ettirebilmeleri için şart olan yer değiştirme eylemidir (Yalçın, 2004, s.1). TDK sözlüğe bakıldığında göçün ilk anlamı “ Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Göç etmek veya eylemek ise, gerçek anlamıyla “oturduğu yerden başka bir yere gidip yerleşmek, göçmek”, mecazi anlamda ise “ölmek” şeklinde tanımlanmıştır. Ve aslında, bu mecaz anlam ve gerçek anlam arasında belki de düşünülenenden çok daha derin bir bağ vardır. Öyle ki, göç etmek sadece fiziksel olarak mekân değiştirmekle sınırlı değildir ve göç eden birey ve toplumlar bireysel, sosyal bütün ilişkilerini baştan yarattıkları için geride kalan topraklardaki bireyin ve toplumun bir sona erışı olarak yorumlanabilir. Bir yandan da yeni bir bireyin ve toplumun başlangıcıdır. Çünkü göçmenler, sadece somut varlıklarını değil, yaşam deneyimlerini, biçimlerini, dillerini, kültürlerini, hatıralarını ve düşlerini de götürürler (Adıgüzel, 2016, s. 3).

Göçün sosyal, siyasal, ekonomik sebepleri olduğu kadar doğal afetler de göçe sebep olmaktadır. Göçleri bir çok etkene göre sınıflandırmak mümkündür: nedenlerine, amacına, oluş şekline, katılanların veya göç edilen mekânın özelliklerine göre, vs. Göçleri öncelikle gönüllü olup olmamasına göre sınıflandırabiliriz. Göç eden kişi veya topluluklar ait oldukları toprakları kendi rızalarıyla, gönüllü olarak (voluntary migration) terk edebilirler. Eğer ölüm tehlikesi, cezalandırılma, işkence görme, bireysel özgürlüklerin sınırlandırılması ve resmi otoritelerin baskıları sonucunda bir göç ortaya çıktıysa, bunu zorunlu göç olarak (forced migration) tanımlarız (Adıgüzel, 2016, s. 19).

Tarih boyunca her çeşit göçe tanıklık etmiş ve etmekte olan içinde bulunduğumuz coğrafyanın en dramatik göçü, Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi de zorunlu bir göçtür. İlber Ortaylı (2015) Evangelia Balta'nın Nüfus Mübadelesi kitabının önsözünde nüfus mübadelelerini şu şekilde açıklar: “Ana unsurdan sayılan bir kavmin sınırlarını aniden değiştiren savaş ve ardından gelen sözde bir barışla komşu ülkede kalması neticesinde ortaya çıkar. Bazı halde, bu barışla birbirinden ayrılan topluluklar karşılıklı olarak iki devlet arasında değiştirilir.” (s. 9). Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi de. I. Dünya Savaşı sonrası, Türk ve Yunan ordularının Anadolu'da karşı karşıya gelmesi, Müttefik Devletler'in (Büyük Britanya, Fransa ve İtalya), her iki devleti Lozan Barış Konferansı'na davet etmesi ve aslında her iki devletin yeni sınırlarla ulus inşası sürecinde gerçekleşti.

30 Ocak 1923'te konferansın ilk safhası, Türkiye'de yaşayan Rum-Ortodoks nüfusla (İstanbul, Gökçeada ve Bozcaada'dakiler hariç) Yunanistan' da yaşayan Müslüman nüfusun (Batı Trakya'dakiler hariç) mübadelesini şart koşan antlaşmayla sona ermiştir. Lozan'daki toplantıların sona ermesinden yaklaşık bir yıl sonra, Mübadele Antlaşması'na göre yaklaşık 700.000 kişi anayurdundan ayrılmak zorunda kalarak göçmen konumuna getirilmiştir. Ayrıca Balkan Savaşları'yla başlayan Balkanlar'dan Anadolu'ya göç sürecinin ve 1920-1922 Türk-Yunan Savaşı'nın yerinden ettiği bir milyondan fazla insanın göçmen statüsü bu antlaşmayla resmîyet kazanmıştır. Mübadele süreci ise hemen tamamlanmamış, bir on yıla yayılmıştır (Yıldırım, 2016, s. 6). Böylesi büyük bir nüfus hareketinin nedenleri, etkileri, sonuçları üzerine düşünen, bunları araştıran birçok disiplinin arasında kuşkusuz sinema ve Bill Nichols'ın tabiriyle tarihsel dünyadan bize alegorik olarak değil doğrudan bahseden belgesel sinema da yer almıştır.

Belgesel filmi tanımlamakta karşımıza çıkan zorluklara dair Bill Nichols çok önemli tespitlerde bulunur: “Bugün, pek çoğumuz hala John Grierson'ın 1930'larda ortaya attığı belgesel tanımına o ya da bu şekilde başvuruyoruz: “Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması”. Bu görüş, belgeselin yaratıcı bir uğraş olduğunu kabul eder. Bununla beraber, yaratıcı bir şekilde işlemek ve yorumlamak” ile “gerçeklik” arasındaki bariz çelişkiyi de çözümsüz bırakır. “Yaratıcı bir şekilde işlemek ve yorumlamak”, kurmacaya verilen bir geçiş iznini çağırıştırırken, “gerçeklik” bir gazetecinin ya da tarihçinin sorumluluklarını aklımıza getirir. Belgeselin yaratıcı bakış açısıyla tarihsel olana duyulan saygıyı dengeleyen bir biçim olduğunu teşhis eden bu iki terimden hiçbirinin tam olarak etkili olmayışı, gerçekte belgeselin çekiciliğinin bir kaynağıdır. Ne kurgusal bir buluş ne de olgusal bir yeniden üretim

olan belgesel, kaynağını tarihsel gerçeklikten alır ve kendine özgü bir bakış açısıyla temsil ettiği bu tarihsel gerçekliğe gönderme yapar” (Nichols, 2017, s. 27).

İngiliz ekolünün önemli temsilcilerinden Paul Rotha ise belgesel filmi “selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir” şeklinde tanımlar (Rotha, 2000, s. 22).

Belgeseller gerçekliğin bir yeniden üretimi değildir, dünyanın temsilidir ve bu durum onlara özgün bir ses katar. Bu ses bize, her bir filmin dünyayı kendi bakış açısıyla anlattığını gösterir. Ayrıca belgeselde ses, yönetmenin gerçek tarihsel dünyaya dair görüşlerini görsel ve işitsel olarak ifade etme çabasından doğar ve yönetmenin konusu ve özneliyle doğrudan bir ilişki içinde bulunması sonucu ortaya çıkar. Filmin sesi, filmi yapanın elinde bulunan tüm olanaklar aracılığıyla konuşur (Nichols, 2017, s. 88-91).

Mübadele ile ilgi tarih, sözlü tarih çalışmalarında olduğu kadar, sinemada mübadele konusunun ele alınışı da, Türkiye’de Yunanistan’a göre daha geç bir zamana denk gelmektedir. Çeşitli dönemlerde, farklı perspektiflerden yazılmış resmi tarih dışındaki sözlü tarih çalışmalarına, dernek, sivil toplum örgütü ve vakıfların çatısı altında yapılan arşiv çalışmalarına baktığımızda, Lozan Mübadilleri Vakfı’nın sadece 2001 yılında kurulduğu, Yunanistan’da ise, Küçük Asya Çalışmaları Merkezi gibi sivil bir girişimin 1930’dan beri faaliyet gösterdiği gözden kaçmaz.

Atina’daki Küçük Asya Çalışmaları Merkezi, Yunan mültecilerin, mübadeleden önce ve sonraki yaşamlarına, deneyimlerine dair en zengin ve kapsamlı arşive sahiptir. Türk muhacirlere dair bilgiler ise görece yakın bir döneme kadar kaydedilmemiştir (Yıldırım, 2016, s. 40).

Mübadele konusunun Türk tarihçiliği tarafından, Yunan tarihçiliğine göre gecikmeli olarak 1990’lardan itibaren, ele alınışı öncelikle televizyon belgesellerinde ve sonrasında da mübadil ailelerden gelen entellektüellerin ve sinemacıların belgesellerinde görülür (Yıldırım 2016, s. 27). Bu göçe dair çekilmiş kısalı uzunlu belgesellerin sayısı sınırlıdır. Bu belgeseller arasında, son dönemde, belgeselin uygulanan bir yapım şemasından çok yaşanan bir süreç olduğunu ve

yapım süreçlerindeki zorlukların aslında yaratıcılığı artırma ihtimalini de beraberinde getirdiğini hatırlatan *Dönüş* dikkat çekmektedir.

Yönetmen Nesli Özalp Tuncer'in, yazdığı, görüntü yönetmenliğini, ses tasarımı, yapımcılığını da üstlendiği, kurgusunu Arda Aydın'la paylaştığı, bu 19 dakika 28 saniyelik kısa metraj belgesel, ulusal ve uluslararası birçok festivalde ve özel gösterimlerde yerini almış, bazılarında da ödülle dönmüştür.

Bu çalışmada, filmin başarısının temelinde yatan dramatik ve sinemasal öğeler, kullanılan stratejilerle bağlantılı olarak incelenir, yönetmenin kendine has sesini ileten, organik şekilde birbirine bağlı dramatik ve sinemasal örüntüyü çözümleyerek, alanda çalışanlara kaynak ve ilham olması amaçlanır.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışma, belgesel sinemanın sözlü tarihle buluştuğu, *Dönüş* filmi, yapısal anlatı kuramı çerçevesinde ve belgesel yönetmenin yapım sürecindeki stratejisi olarak açıklayabileceğimiz, Bill Nichols'ın belgesel modları olarak tanımladığı biçim yaklaşımını da gözeterek inceler. Filmin kendinden önceki Türk Sineması'ndaki Mücadele belgesellerinden farklı bir anlatıyı nasıl oluşturduğunu anlamayı amaçlar. Bölümün alt başlıklarında yöntem ve karşılaştırma yapılan Türk Sineması'ndaki diğer mücadele belgesellerine dair ön bilgilendirmeler yapılır.

Anlatı ve Belgesel Sinema

Aristoteles'in *Poetika*'sından beri bilinen şekliyle anlatıyı öykü (içerik) ve söylem (ifade) şeklinde, anlatının ne'si ve nasıl'ı olarak yapılandırıyoruz (Chatman, 2008:17). Sinemasal anlatı söz konusu olduğunda, öykünün dramatik yapısıyla (zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, olgular, çatışma, neden-sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu, seyircinin konumu) sinemasal dilin (çekim ölçekleri, kamera hareketleri, alan derinliği, bakış açısı, kompozisyon, ışık, renk, ses, kurgu) anlamlı bir şekilde etkileşim halinde olduğu organik bir yapı oluşturması ve bu yapının yönetmenin kendine özgün sesini yansıtması beklenir.

Belgesel sinemada, yönetmenin tercihleri bütün bu yapıya işler, belirleyici olur. Bu tercihlerin en önemlilerinden biri de, aslında yönetmenin yapım sürecindeki stratejisi olarak açıklayabileceğimiz, yönetmen-karakterler-kamera-seyirci arasındaki ilişkinin doğasına karar verdiği, öyküyü dramatik ve sinemasal olarak nasıl ifade edeceği ile ilgili olan, Bill

Nichols'ın belgesel modları olarak tanımladığı biçemlerdir. Bill Nichols belgeselleri açıklayıcı, gözlemci, şiirsel, katılımcı, dönüşlü ve edimsel biçemler olarak sınıflandırmıştır.

Açıklayıcı biçimde, adından da anlaşılacağı üzere, film seyircisiyle didaktik bir ilişki içinde bulunur. Bu biçem sahadan elde edilen film malzemesinin oluşturulan bir metin tarafından yorumlanması, açıklanması temeline dayanır. Bu metin açıklayıcı ara yazılar, üst ses kullanımıyla aktarılır. Filmin karakterleri, Bill Nichols'ın deyimiyle sosyal oyuncular, beyan vermeye mahkemeye çağırılmış kişiler gibi, kameraya konuşabilirler. Fakat yönetmenin bu sözler üzerinde çok büyük bir gücü yoktur. Üst sesin mantığına göre tutarlı bir konuşma geliştirmek için argümantasyonun retorik bir sürekliliği vardır. Bu biçeme sahip belgeseller, bu açıklayıcı sesin hakim olduğu, kanıtlayıcı, ikna edici bir mantık çerçevesinde gelişir. İngiliz ekolünde bu sesin hegemonyasını ifade etmek için “tanrının sesi” tabiri kullanılır. Bu biçemin sınırlılığı da bu noktada başlar. Çünkü bu üst ses kullanımının abartılması aslında, yönetmenin veya onun bağlı bulunduğu kurumların tamamen söylemi işgal etmesi anlamına gelebilir.

Şiirsel biçem, devamlılık kurgusu geleneklerinden koparak, bu kurgunun yarattığı belirli bir yer ve zamanda bulunuyor olma hissini yaratmaya çalışmak yerine, zamansal ritmi ve mekansal dizilimi içeren çağrışımları ve motifleri keşfe çıkar. Filmin biçimi yönetmenin en önemli uğraşdır. (Nichols, 2017, s. 179). Yani rasyonel sebepler ve retorik söylemden çok, estetik kaygılar ve dışavurumculuk üzerine kuruludur. Bu nedenle şiirsel belgeseller belirli bir parçalanma eğilimi gösterebilir ve çok kesin bir dünya görüşü sunamazlar. Burada amaç daha çok ifade biçimlerini yeniden inşa etmektir.

Gözlemci biçem, yönetmenin toplumsal oyuncularla ve seyirciyle etkileşime girmeden, onlara müdahale etmeden, gerçekliğin hassas görünüşlerini sinemasal araçları kullanma yetilerine dayandırarak yorumlamasıdır. Yönetmen çekim anından topladığı film malzemesini kurguda dramatik gerekliliklerle yeni bir yer ve zaman devamlılığı sağlayarak biçimlendirir. Burada seyirciye dolaylı bir sesleniş vardır. Bu biçimde paradoks ise, sosyal oyuncular her ne kadar kameraya konuşmuyor, yönetmenle etkileşime girmiyorsa da , aslında kurmacadaki bir karakteri canlandıran oyuncu gibi, bu dolaylı söylemin bir şekilde jest, mimik, davranış ve tutumlarıyla seyirciye ulaşacağı bilincinde olarak davranabilmeleridir. Bu biçem, seyircide kameranın ve mikrofonun olduğu noktadan kendi gözlemini yapıyor hissini yaratarak gerçeklik hissi verir. Bunu bir yandan, olay örgüsüne çok da katkısı yokmuş gibi görünen detaylarla, bir yandan da toplumsal davranışların düzenli bir şekilde yinelenmesiyle de sağlar.

Gözlemsel biçimin sınırlılığı ise, geçmişte yaşanmış olayları gösterememesi, çerçevede olup bitenin her zaman bağlamı açıklayıcı olamayabilmesi şeklinde tanımlanabilir. Yönetmen açısından da bazı durumlarda, müdahaleci bir tavır sergilememenin getirdiği etik ve deontolojik kaygılar oluşturması yine bu biçimde ortaya çıkan sorunsallardandır.

Katılımcı biçimde, adından anlaşılacağı üzere yönetmen ve sosyal oyuncular arasında yoğun bir etkileşim vardır. Yönetmen, sosyal oyunculara doğrudan seslenirken, seyirciyle dolaylı bir iletişim kurar. Yönetmenin sosyal oyuncularla ilişkisi iş birlikçi olabileceği gibi, karşıtlık üzerine de kurulu olabilir. Kurgunun rolü çok daha mütavazidir. Bu biçimde karşılaşılabilecek sorunlar ise, sosyal oyuncunun belagatına aşırı derecede güvenmek ve bunun sonuçları ile, yönetmenin çok müdahaleci davranabilmesi olabilir.

Dönüştürücü biçim, sanatta özdeşleşim, kendine gönderme yapmak olan “reflexivity” kavramıyla açıklanır. Bu biçim bize filmin kendi varlığı, oluşum süreci hakkında ve/veya yönetmenin kendi yaratıcı eylemi hakkında düşüncelerinin izleriyle karşımıza çıkar. Yönetmen filmi yaratan kişi olarak karşımızdadır, projesinden ve filmin yapım süreçlerinden bize bahseder. Buradaki tehlike ise, yönetmenin daha önemli soruları gözden kaçırmaması ve sorunsalın ikinci planda kalabilmesidir.

Edimsel/performatif biçimde ise yönetmen, tıpkı bir oyuncu gibi yer almaktadır. Katılımcı ve dönüştürücü biçimde olduğundan farklı olarak kendini eylem içinde sahneler. Bu eylemler, film metninin yapısını oluşturur. Genelde bir soruşturma, araştırmanın farklı aşamaları üzerine kuruludur ve bu çalışma kurguda kronolojik olarak gösterilir. Genelde kimlik arayışı, hassas bir kimliğin ifadesi üzerinde sorgulamalar gibi modellerle karşımıza çıkar. Bu biçimde risk, yönetmenin narsistik olarak nitelendirilebilmesi olabilir.

Bill Nichols'ın kurmaca dışı modeller ve belgesel biçimlerine dair tablosunda da (Nichols, 2017, s. 168-171) tespit edilebileceği ve kendisinin de belirttiği gibi, bazı belgeseller birden çok biçim kullanabilir, farklı kurmaca dışı modellere ait olabilir. Bunun bir sebebi göreliliktir. Zaten belgesel filmler genellikle homojen değildir. Çünkü her biçimin hem güçlü, hem de zayıf yanları vardır. Ve yönetmenler bunları dengeli şekilde uygulayarak belgesellerine özgü sesi iletirler.

Sözlü Tarih ve Belgesel Sinema

Geçmişin Sesi'nde Paul Thompson sözlü tarihin, tarih kadar eski olduğunu belirtir: “Varolan ilk tarih türü sözlü tarihtir. Sözlü kanıtlardan yararlanma becerisinin artık büyük tarihçilerin

başarılarından biri sayılmayışı yakın bir döneme dayanır” (Thompson, 1999, s. 19). Bunun nedenlerini ise, bellek ve iktidar arasındaki ilişkilerde aramak gerekir.

Mevcut kayıtlar genel olarak otoritenin fikrini yansıtır. Bu durumda tarihsel yargılar büyük ölçüde varolan iktidarların sesidir. Oysa sözlü tarih çalışmalarında, tanıklar toplumun ayrıcalıksız ve ezilen alt sınıflarındandır; kurulu düzenin anlatılarına meydan okuyarak geçmişin çok daha gerçekçi ve adil bir şekilde yeniden inşa edilmesine katkı sağlar. Böylelikle, sözlü tarih, tarihin toplumsal mesajında köklü bir değişim yaratır (Thompson, 1999, s. 5). Ayrıca bu çalışmalar aile tarihi üzerinde sağaltıcı bir etkiye sahiptir. Çünkü psikanalitik düşünceye göre geçmişini düşünmek, böylece değişimi kabul etmek, insanın kimliğini koruması için gereklidir. Bir ailenin farklı kuşakları tarihsel gerçekliğe dayalı travmatik bir hafızayı paylaşabilir. Bu anıları hatırlamak benlik duygumuz için şarttır, bu anı üzerinde çalışmak insanın kendine olan güvenini güçlendirebilir ya da yeniden kazandırabilir. (Thompson, 1999, s. 139-141).

Bellek çokça sanıldığı gibi aksine, bir bilgi birikimi sorunu değil, özümseme ve unutma, yoğunlaşma ve yer değiştirme (rüyalar gibi, film kurgusu gibi) sorunudur: tarihin bu duygusal bütünleşme çalışması olmadan, zamanda bastırılmalar ve yeniden birleşmelerle, kör noktalar ve keşiflerle tarihin kolektif nesneleştirilmesi olmadan, bilinenin yaşananlara, yaşananların bilinenlere katkısı olmayacaktı, hikayeler olmayacaktı (Niney, 2002, s. 248). Belgesel sinema da, tarihin bu kolektif nesneleştirilmesinin en etkili araçlarından biridir.

Enis Rıza Sakızlı, sözlü tarih ve belgesel sinema arasındaki ilişkiyi şöyle yorumlar : Sözlü tarih ve belgesel sinema iki ayrı disiplin. Biri bilimin alanında, diğeri ise sanatın... Her ikisi de, özellikle son yüzyılın ikinci yarısında “kendi tarihlerini” oluşturabilecek ölçüde, geniş zamanda serüvenlerini yaşayageldiler. İlginç olan, her ikisinin de eleştirel çıkış noktaları; üzerinde varolmaya çalıştıkları zemin, kurdukları hayaller, öznelere açısından aynı kavramlar tarafından taşınabilir olması. Buluşulan nokta ise toplumsal-kolektif bilinç/bellek. Ama belgesel sinemanın onu ayrıştıran estetik kaygısı ve arayışı ile birlikte, üst anlamların aktarılmasının ve toplumsal iletişimin “aracı”. Bir bakıma bu, belgesel sinemanın düşü olarak hayatın yeniden üretilmesi bağlamında, bilginin -tarih bilgisinin- estetik kimliğine kavuşması ve bilgi aktarımı ritüelinin kurulmasıdır (Sakızlı, 2007, s. 72).

Türk Sineması'nda Mübadele Belgeselleri

Mübadele konusu, 1990'lardan itibaren, öncelikle televizyon belgesellerinde ve sonrasında da mübadil ailelerden gelen entellektüellerin ve sinemacıların belgesellerinde ele alınır. Bu çerçevede baktığımızda ise, mübadeleyle ilgili belgesellerin aslında 2000'li yılların başlarında sinemamızda yer almaya başladığı tespit edilir. Enis Rıza Sakızlı'nın *Ayrılığın Yurdu Hüzün* (2001) ve *Yeni Bir Yurt Edinmek* (2006), Bülent Arınlı'nın başladığı ve maalesef ömrü yetmeyerek eşi Şehbal Şenyurt'un bitirdiği, *Bizim Mahallenin Giritlileri* (2009) , Tahsin İşbilen'in *Benim Giritli Limon Ağacım* (2006) ve *Mimas'ın Çocukları* (2010) , Ömer Asan'ın *Kardeş Nereye?* (2011), Berfi Dicle Ögüt'ün *Kayıp Toprakların Torunları* (2010), Osman Okkan ve Simon Sitte'nin *Mübadele Barış İçin Kovulanlar* (2003), Servet Yılmaz ve F. Büşra Köse'nin *Suyun İki Yakasının Hikayesi* (2003) bu filmler arasında ilk akla gelenlerdir.

Her yönetmen farklı yapım stratejileri kullanarak, kendi seslerini yaratırken, bu göçün nedenleri, etkileri, sonuçları üzerine düşünmüş, tarih, sözlü tarih çalışmalarına olduğu kadar belgesel sinemamıza da çok önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu belgesellerin en büyük ortak noktası hem Yunan hem de Türk tarafında bu zorunlu göçün yarattığı travmanın kişisel bellek ile kolektif bellek arasında gidip gelen ifadeleri olmalarıdır.

Belgesellerin genelinde açıklayıcı biçeme işaret eden, tarihsel bir olgu olarak bize mübadeleyi anlatan otoritelerle ve kuşaktan kuşağa aktarılmış mübadele deneyimlerini (göç öncesi ve yolculukta yaşanan zorluklar, göçün ekonomik boyutu, göç edilen topraklarda karşılaşılan maddi ve manevi zorluklar, terk edilmiş topraklarda kalan paylaşılan kültür) seyirciyle paylaşan mübadil ailelerin hayatta kalan kuşaklarıyla röportajlar, bireysel veya kolektif arşivlerin kullanımı yer almaktadır. Bu belgesellerde, atalarının terk etmek zorunda kaldığı ve çoğunun bir daha dönemediği mekanlara mübadil kuşakların ziyaretleri, buralardaki halkla etkileşimleri, öteki kavramı, iki toplum arasındaki önyargıların aşılması gibi konular ele alınırken, katılımcı ve gözlemci biçemlerin de izlerine rastlarız. Enis Rıza Sakızlı'nın *Yeni Bir Yurt Edinmek* (2006) filmiyse *Ayrılığın Yurdu Hüzün* (2001) filminin gösterimini takiben bir filmin değiştirme gücünü sorguladığı dönüşlü biçemi de içinde barındıran bir belgesel olarak karşımıza çıkar. Belgesel ve kurmaca arasındaki sınırları belirsizleştiren, Engin Ayça'nın *Penceremde Sardunyalılar'ı* (2004) da yine Mübadele belgeselleri külliyyatına girmiştir.

Dönüş/Return filminin tanıtım sinopsisine baktığımızda “Türkiye - Yunanistan nüfus mübadelesi ile memleketlerinden ayrılmak zorunda kalmış bir ailenin üçüncü ve beşinci kuşak kadınlarının geçmişe yolculuk hikâyesi. Acaba ailelerinin mezarlarından aldıkları

toprağı memleketleri Kavala'ya götürebilecekler mi?" şeklindeki özetinde, mübadele belgesellerinde ele alınan konulardan çok da uzaklaşmadığını görürüz.

Bulgular

Dönüş/Return filminin anlatısına dair bulgulara, tercih edilen belgesel biçemlerinin bu anlatıyla ilişkisi çerçevesinde, öncelikle öykü ekseninde, sonra da sinematografi ekseninde incelenerek ulaşılabacaktır. Bu iki eksenin birbiriyle karşılıklı ilişki içinde olduğu ve anlatı yapısının bir bütün olduğunu unutmamak gerekir.

Öykü

Öykü anlatımı için bir mekanizma olarak anlatı, hayali olmayan, gerçek hayat meselelerini ele alan bir mekanizma olarak belgeselden oldukça farklı görünür. Ancak tüm anlatılar kurmaca değildir... Belgesel biçim, karakter gelişimi ve öznellik kavramlarını da, süreklilik veya kurgu düzenleme ve ekran dışı alanın kullanılmasını da içerebilir. Kurmaca gibi belgesel de algılarının ve değerlerinin karakterlerine ait olduğunu ya da tarihsel dünyanın kendisine bağlı olduğunu öne sürebilir (Nichols, 1991, s. 6).

Belgeseller, kurmacalardaki kadar kesin, çerçevesi keskin senaryolara sahip değildir. Belgesel yapımı yönetmenin -ve aslında göz ardı edilse de bir çok belgeselde ekibin- arayış sürecine dönüştüğü anda çok daha etkileyici olmaktadır. Fakat bu durum, belgesellerin sinema dramaturjisi göz önünde bulundurulmadan oluşturulan senaryolara sahip olduğu anlamına gelmez.

Başarılı olan belgesellere bakıldığında önemli, ilham verici veya aktivizme, eyleme geçmeye teşvik edici olmalarının yanı sıra, seyirciyi büyümlü bir yolculuğa çıkararak yakaladıkları fark edilir. Bunu da öyküleriyle yaparlar (Bernard, 2007, s. 1). Erik Barnouw 1974 tarihli *Documentary* adlı kitabında, "Belgeselcinin, görüntülerde ve seslerde bulduğu şeylere karşı bir tutkusuna vardır – ki bu ona her zaman icat edebileceği her şeyden daha anlamlı görünür" der ve ekler "Kurmaca sanatçısının aksine, kendini icat etmemeye adanmıştır. Kendini ifade ettiği bulguları seçip düzenler." (Barnouw, 1993, s. 348; Bernard 2007, s. 2).

Bu bölümde öykünün yapı taşlarıyla -fikirden olay örgüsüne, karakter tasarımından anlatıcının konumuna, olay örgüsü unsurlarına- kullanılan yaklaşımlar, stratejiler arasındaki ilişki incelenmiştir.

Fikir, Sorunsal, Tema

Her sanat yapıtının özünü oluşturan düşünce, sanatsal bir düşüncedir ve yaratıcısı iletmek istediği mesajı o sanat yapıtına özgü bir yolla dile getirir. Başka bir deyişle, sanatçı hayat ile ilgili tutumunu betimsel olarak ortaya koyar. Sanatsal düşünce, sanat yapıtının içeriğini belirleyen ana fikir olmakla birlikte, her sanat yapıtı da mutlaka belli bir düşüncenin ürünüdür (Aslanyürek, 2011, s. 86).

Yönetmen Nesli Özalp Tuncer, aslında sinema eğitiminde ilk denemelerinde öğretmenlerin sinemacı adaylarına sıklıkla salık verdiği gibi, uzaktaki hikayelere bakmaktansa, yakınlardaki hikayelere bakarak filmin fikrini bulmuş. Çocukluğundan beri ailesinden duyduğu bölük pörçük mübadele öyküleri dışında, aslında bu belleğe o kadar da hakim olmadığını hissetmesi, ona daha yakından bakma arzusu, onu kayıt altına alma isteği, benliğin tamamlanması fikri projenin başlamasını sağlamış. Sorunsalın tanımı TDK sözlüğe “çözümü belli olmayan, doğru olma ihtimali bulunmakla birlikte, şüphe uyandıran, kesin olmayan, problematik.” şeklinde yapılmıştır.

Filmlerin son sekansları, karakterdeki değişimin ortaya çıkacağı, dramatik sonucun alınacağı, filmdeki tüm dramatik sorulara cevapların verileceği bölüm olduğu için, senaryo yazarının da, filmin sonunda yarattığı sahneler, kendi sorunsalından bahsettiği bölümdür. Bu yüzden bir filmin sorunsal eğilimini bulabilmek ve anlayabilmek için, filmi mutlaka sonuna kadar izlemek gerekir (Başol, 2017, s. 197).

Tema, yazarın inandırıcı, gerçekçi bir şekilde araştırmayı seçtiği karmaşık ve çok yönlü “insan ikilemi” alanıdır. Herkes yapıtın yorumlanmasında kişisel deneyimler ve tutumlarından yola çıktığı için, bir öykü farklı insanlar için farklı anlamlar ifade edebilir. Öykünün sona erme şeklinde bu yorumlamanın ipuçlarını buluruz (Howard & Mabley, 1993, s. 57). Bu belgeselde, son sahne kadar, filmin ismi *Dönüş* ve prologtaki, mübadele edilen insanların bir daha doğdukları yerlere dönememiş olmalarına yapılan vurgu, giriş kısmında yönetmenin ailesinin nereden geldiğini sorgulaması, öykünün sorunsalına ve temasına işaret eder. Buradaki dönüş kavramının sadece fiziki bir dönüş olmadığını, aslında tıpkı filmin tanıtım sinopsisinde olduğu gibi “geçmişe bir yolculuk” yani Mübadele geçmişine bir dönüş olduğunu görürüz.

Kimliğin önemli bir parçası olan tarihsel hikayelerin içindeki bireysel hikayelere sahip çıkmanın, toplumun en küçük birimi olarak kabul edilen ailenin bellek aktarımının kimlik

oluşumunda yarattığı tamamlanmışlık hissinin ve bu tarihsel olayın içindeki trajedinin dışı durumunun yarattığı katharsis hissi filmin bitiminde seyirciyle buluşmuştur.

Karakterler (Toplumsal Oyuncular), Anlatıcının ve Seyircinin Konumu

Bir senaryodaki karakterler, sadece biçimsel olarak temas halinde değildir. Aksine birbiriyle etkileşim içindedir ve iç dünyalarında yaşadıkları gelişmelerle birbirine sıkıca bağlıdır (Aslanyürek, 2011, s. 102).

Belgesel filmlerde karakterler, Bill Nichols'ın tabiriyle toplumsal oyuncular, kurmacada kendine verilen rolleri oynayan oyuncuların aksine, gerçek kişiler olarak kendilerini oynarlar, sunarlar. Öte yandan belgeselde benliğin kamera önünde sunumu, kurmacada olduğu gibi performans olarak tanımlanabilir. Fakat bilindik anlamda bir sahne ve ekran performansı aynı değildir. Benlik sunumu, herhangi bir duruma göre bireyin kendisini az ya da çok ifade etmesidir. Benliğin sunumunu takılmış bir maske değildir, uyum sağlama yöntemidir ve bireysel kimliğimizin durağan, değişmez olmadığını, etrafımızdakilerle etkileşimimizden ortaya çıktığını gösterir (Nichols, 2017, s. 28-29).

Dönüş'te toplumsal oyuncular, mübadil ailenin üç kuşaktan kadınlarıdır; yönetmen Nesli Özalp Tuncer, annesi, ablası ve anneannesi Fatma Yaşar ve onun Denizli'deki akrabaları. Fakat, anne ve ablası filmin sonlarındaki fotoğraf çekimi sahnesi dışında rol almazlar. Bunun istisnası, yönetmenin canlandırma yöntemiyle annesine ailenin Denizli'ye nereden geldiklerini sorduğu sahnedir. Bu sahnede annesi Yunanistan'dan geldiklerini ama anneannesinin bu konuda daha bilgili olduğunu düşündüğünü belirtir. Bu noktada, Mübadele'nin önemli olgulardan biri olan bellek aktarımındaki eksiklik, anne karakterinin ekranda az görülmesiyle de pekiştirir.

Bir senaryoda, başkarakter olmasalar bile her karakterin bir amacı vardır. Filmin dramatik eylemini motive eden ana amaç ise başkarakter aittir. Burada da yönetmenimizin kimliğine ulaşmak için köklerini keşfetme amacı filmin ana dramatik eylemidir. Yani başkarakterimiz yönetmendir ve Nesli Özalp Tuncer, hem mübadil torunu yani toplumsal bir oyuncu, hem de yönetmen kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu aslında edimsel biçimin yanında, dönüşlü biçimin de hissedildiği bir yapıyı ortaya koyar ve karakterler de bu bağlam içinde tasarlanmıştır.

Edimsel biçimin kökeninde yatan en önemli soru ise bilginin esasen ne anlama geldiği sorusudur. Bilgi, batı felsefe geleneğinde olduğu gibi, genellemelere ve tipik olana dayalı

soyut bir şey olarak mı, yoksa retorik, şiir, edebiyat geleneğinde olduğu gibi, kişisel deneyimlere dayalı somut bir şey olarak mı tanımlanmalıdır? Edimsel belgesel ikinci bakış açısını benimser. Anlam oldukça öznel ve duygu yüklüdür. Ve bu filmler, yaşanan deneyimlerin duygusal karmaşıklığını, yönetmenin bakış açısından yansıtır (Nichols, 2017, s. 219-220).

Dönüş'te yönetmenin, film metninin yapısını oluşturacak şekilde kendini eylem içinde sahnelediğini, anlatısını kimliğine dair sorgulama ve araştırmanın farklı aşamaları üzerine kurduğunu, bunu kronolojik olarak düzenlediğini görürüz. Yönetmen samimi söylemini filmin prologtan sonraki ilk sekansında hemen oluşturur. İlk sahnesindeyse, hemen karakterin künyesine ulaşmamız sağlanır; isim, cinsiyet, yaş, milliyet, doğum yeri, meslek, fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik durumlar hakkında bilgiler kısa sürede verilmiştir.

Dönüştü biçimde ise yönetmen filmi yaratan kişi olarak karşımızdadır, projesinden ve filmin yapım süreçlerinden bize bahseder demiştik. Tıpkı *Dönüş*'te olduğu gibi. Dönüştü biçimin kökenindeyse, ardındaki dünyayı görmek için belgeseli görmezden gelmek yerine, belgeseli olduğu gibi bir temsil olarak görmeyi bekleme vardır (Nichols, 2017, s. 212). Bu belgesel, biçimin tamamen hakimiyetinde olan örneklerinden biri (örneğin Jean- Luc Godard ve Jean- Pierre Gorin'in *Letter to Jane/Jane'e Mektup* (1972) filmi) olmamakla birlikte, yönetmenin yapım sürecinden bahsetmesi, görüntüde kameraman olarak kendinin yansımalarına yer vermesi, daha yakından bakarsak imgeye dair düşüncelerin, sorgulamaların sinematografik imkanları kullanarak ima etmesi ile dönüştü yaklaşımı hissederiz. Bu sahnelerde, başkarakterimizin yönetmen kimliğine dair ipuçlarını toplarız. Karakter yaratımında, ister kurmaca ister belgesel olsun karakterin mesleğiyle ilgili bilgilerin önemli olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu yaklaşımın karakter tasarımına da katkısı olduğu fark edilir. Dönüştü biçimin en iyi hissedildiği yer, finalde başkarakterlerimizi amacına ulaştıran, kolektif hafıza nesnesi olan filmin tamamlanmasıdır.

Diğer karakterimiz ise, yönetmenimizin filminde baş karakteri olan anneannesi Fatma Yaşar'dır. Burada aslında body filmlerinde olduğu gibi, Fatma Yaşar ikinci başkarakter olarak kabul edebiliriz. Çünkü aslında ailenin mücadele hafızasını kayıt altına alma amacı çerçevesinde torunuyla yolları birleşmiş ve Mücadele'den sonra hiç doğdukları yere dönememiş olan aile fertlerinin mezarlarından aldıkları toprağı oraya götürmek, onların yaşadıkları yerleri görmek amacını bu süreç içinde beraberce edinmişlerdir.

Elbette belgesellerde anlatıcı, belgesel yönetmenidir. Özellikle de, bu filmde olduğu gibi, tüm yapım süreçlerinin tümünde hakimiyeti olan auteur yönetmenlerin filmlerindeki anlatıcı konumu daha belirgindir. Yönetmenin bize nasıl seslendiğine, anlatıcının konumuna dair ipuçları veren ise belgesel biçemleridir. Bill Nichols seslenmeyi, doğrudan ve dolaylı olarak ayırdıktan sonra onları da cisimleşmiş ve cisimleşmemiş olarak kategorize eder (Nichols, 2017, s. 96). Filmin genelindeki edimsel ve dönüşlü biçem nedeniyle olduğu kadar, Fatma Yaşar'la yapılan röportajlardaki açıklayıcı ve katılımcı biçemler nedeniyle de seyirciye doğrudan ve cisimleşmiş seslenme belgeselin bütününe yayılmıştır. Başlıklar ve ara başlıklar da aynı şekilde doğrudan ama cisimleşmemiş seslenmelere örnektir. Bu şekilde seyircisiyle yakın bir ilişki kurmuştur. Tabii bu yakınlık, sinematografik söylem kadar, çok insani bir özdeşleşmeden kaynaklanır: herkesin bir ailesi ve bu ailenin bir tarihi, bir hikayesi vardır.

Olay Örgüsü (olaylar, eylemler, olgular, dramatik amaç, engeller, dramatik çatışma, zaman ve mekan)

Olay örgüsü, Türk- Yunan Nüfus mübadelesini tarihsel olarak açıklayan bir başlık ardından, 5. Kuşak mübadil olan İzmirli yönetmen Nesli Özalp Tuncer'in, köklerini sorgulamasıyla başlar. Annesi onu 3.kuşak mübadil olan 72 yaşındaki anneanesi Fatma Yaşar'a yönlendirir. Fatma Yaşar torunu yönetmene, ailesinin Kavala'dan mübadil olarak Denizli'ye geldiklerini söyler ve mübadele sırasında yaşadıklarıyla ilgili ona aktarılmış tanıklıkları anlatır. Bu etkileşim sırasında bir arzu doğar: birlikte Kavala'daki atalarının geldiği Domatio Köyü'nü ziyaret etmek; yaşamları boyunca Mübadele'den sonra hiç doğdukları yere dönememiş olan aile fertlerinin mezarlarından aldıkları toprağı oraya götürmek. Yönetmen bu gezi için altı ay boyunca bütçe arar, bulamaz ve anneanesini ailesinin köyüne VR deneyimiyle götürür. Fatma Yaşar, merhum anne ve babasına mektup yazar. Onları torunu Nesli'nin canlandırıldığını söyler. Mübadil ailenin hayatta kalan farklı kuşaklarının kadınları İzmir sahilde bir araya gelirler ve aile fotoğrafı çektirirler. Fatma Yaşar anne ve babasının fotoğrafını taşımaktadır. Yönetmen, anneanesiyle birlikte bu sefer de canlandırma tekniği sayesinde ailesinin geldiği köye gider ve anneanesinin ailesinin bahsettiği dereye mezarlarından aldıkları toprağı bırakır. Aile ağacı onları dalları arasına alır.

Filmin senaryosunu incelediğimizde karşımıza üç aktlı yapıyı kuran, prolog ve epiloğu bir kenara bıraktığımızda beş sekans çıkar:

Prolog: açılış jeneriğinden sonra mübadele ile ilgili tarihsel bilgilerin verildiği başlık (intertitle)

1. Yönetmenin kendini tanıtmayı ve köklere dönerek, kimliğini sorgulamasının sebeplerini açıklaması: ülkesinde turist yerine konmasına neden olan fiziksel özellikleri ve sosyal hayatın ayrılmaz bir parçası olan “nerelisin” sorusu.
2. Yönetmenin anneannesinden ailesinin köklerine ve onların yaşadığı travmatik göçe dair öğrendikleri, onların topraklarını ziyaret etme isteğinin ortaya çıkışı.
3. Denizli'ye yolculuk ve yönetmenin anneannesinin, anne ve babasının mezarlarını yönetmen torunu ile ziyareti, Kavala'ya götürmek üzere mezarlarından toprak alma ritüeli.
4. Kavala'ya seyahat için yapım bütçesinin bulunamaması sonucu yönetmenin bir alternatif yol bulması ve anneannesini, ailesinin köyüne bir VR deneyimiyle götürmesi.
5. İzmir sahilde aile fotoğrafının çekilmesi ve filmin geçmiş, şimdi ve gelecekteki aileye ithafı.

Epilog: kapanış jeneriğinin yer aldığı bu bölümdeki canlandırmada yönetmen ve anneanesi Domatio'ya gider ve atalarının toprağını köylerine bırakır.

Bu olay örgüsünden anlaşılacağı üzere, film üretimine dair detaylar da öykünün içine işlemiştir. Yönetmen hem 3. Kuşak mübadil torunu kimliği, hem de yönetmen kimliğini birleştirmiş ve filmin öyküsü yapımı sırasında geliştirilmiştir. Yönetmen, Nesli Özalp Tuncer, tıpkı kurmaca senaryolarda olduğu gibi dramatik ve tematik yapıları göz önünde bulundurarak bu yapıyı inşa etmiştir. Fakat bunu kurmacadaki senarist gibi yazarak değil, bir yaşam deneyimi olan yapım sürecinden elde ettiği görüntü ve sesleri kendi bakış açısına göre düzenleyerek oluşturmuştur.

Dramatik yapı, ana omurga olarak, baş karakterin önceden belirlemiş olduğu ya da filmin hemen başlarında karşılaştığı bir sorun karşısında geliştirdiği bir amaca ulaşmaya çalışmasıdır. Bu amacın karşısına birçok engel çıkar. Baş karakter amacına ulaşmak için birçok hamleler yapacak, çatışmalar yaşayacak, sonunda da bu amaca ulaşacak ya da ulaşamayacaktır (Başol, 2017, s. 288).

Filmin dramatik yapısına baktığımızda, tıpkı tanımda olduğu gibi başkarakterimiz yönetmen, özgeçmişine dair bilgiler verdikten sonra, kimliğini oluşturan köklerini arayış amacını filmin ilk sekansında ortaya koyar. Her dramatik anlatıda amaca ulaşmak için eylemleri tetikleyecek dramatik çatışmaya ihtiyaç vardır. Yönetmenin bu amaca onu yönelten, fiziksel özelliklerinin ülkesinde turist olarak algılanmasına neden olması ve nereli olduğu sorulduğunda kesin bir

aidiyet duygusunun (“İzmir’de doğdum ama bizimkiler Denizlili” 02:16 dk.) oluşmamasından kaynaklı bir çatışmadır. Yönetmeni bu filmi yapmaya yönelten, dramatik yapıda olmazsa olmaz bulunması gereken nedenler ve motivasyon bu ilk sekansta güçlü bir iç çatışmayla ortaya konur.

Köklerini anneanesi sayesinde keşfetmeye başladığı anda da, yine sıklıkla kurmacada dile getirilen dramatik yapıyı destekleyen tematik bir yapı da ortaya çıkar. Çünkü yönetmen torun Nesli Özalp Tuncer ile anneanesi Fatma Yaşar arasındaki ilişki boyutlanmıştır, gelişmiştir, bu deneyim ikisini de değişime uğratmıştır. Bunu en kuvvetli hissettiğimiz yere filmin finali ve kapanış jeneriğine konulan epilog kısmıdır.

Filmin ikinci sekansı tıpkı iki başkarakterli body filmlerinde olduğu gibi, anneanne Fatma Yaşar ikinci başkarakter olarak karşımıza çıkmıştır. Bu ikinci sekansın sonunda bir amaç kırılması olur.

Amaç kırılmasının nelere bağlı olduğunu ve bazı özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Yeni amaç ilk amaçla doğrudan bağlantılıdır. Öyle ki, birinci amacın sona erdiği sahne ile ikinci amacın başladığı sahne aynıdır. Aslında amaç sona ermemiş, kırılmış ve buna bağlı olarak başka bir amaç oluşmuştur.
2. İkinci amaç ilkine göre çok daha güçlü ve gerçekleştirilmesi daha zordur. Bu durumda engeller de daha güçlüdür.
3. Amaç kırılması genellikle filmin ortalarındadır. Fakat filmin başında veya sonunda da karşımıza çıkabilir. Tabii, engelleri ona göre belirlemek gerekir (Başol, 2017, s. 370).

Belgeselin senaryosunda amaç kırılmasına dair tüm bu özellikler bulunmaktadır: Sona erdirilen amaç köklerine dair, mübadeleye dair daha detaylı bilgilere ulaşmaktır. Yönetmen bu bilgilerin çoğuna ulaşmıştır. Artık iki baş karakterin ortak bir amacı vardır: Kavala’daki atalarının geldiği ve anneanesinden ailesinin istediği gibi onların yaşadıkları, Domatio Köyü’nü ziyaret etmek ve yaşamları boyunca Mübadele’den sonra hiç doğdukları yere dönememiş olan aile fertlerinin mezarlarından aldıkları toprağı bu köye götürmek. Bu amacın ilk amaçla organik bağı aşıkardır, mesafeler yüzünden amaca ulaşmak çok daha zordur. Yönetmen altı ay boyunca yapım desteği arar. Ve amaç kırılması 20 dakikalık filmin hemen hemen ortalarına denk gelmektedir (07:27 dk.).

Filmin ikinci aktını sonlandıran dramatik çatışma ise, hem bir dış çatışmayı (Kavala'ya gitmek için altı ay boyunca yapım desteği araması ve bulamaması) hem de bunun sonucunda ortaya çıkan bir iç çatışmayı (anneannesinin merhum ailesinin dileği olan, geldikleri toprakların ziyaretini ve yaşamları boyunca Mübadele'den sonra hiç doğdukları yere dönememiş olan aile fertlerinin mezarlarından aldıkları toprağı bu köye götürmeyi gerçekleştirememekten doğan) kapsar.

Filmin sonunda, baş karakterlerimiz amaçlarına dolaylı olarak ulaşacaktır: yönetmen anneannesini öncelikle VR deneyimiyle ailesinin köyüne götürür, 4.sekansta senaryonun dramatik sonucuna ulaşılır. Fatma Yaşar'ın merhum ailesine yazdığı mektubu okuması, mübadil ailenin üç kuşak kadınları merhum mübadillerin fotoğraflarıyla İzmir sahilde aile fotoğrafı çekimi gerçekleştirilir. Bu sekans aslında tematik sonuca ulaştırır bizi: anneanne ve yönetmen torun fiziksel olarak Kavala'ya gidemeseler de, bu zamanlar ve mekanlar arası yolculukta, sadece yönetmenin değil tüm ailenin bellek ve benlik çerçevesinde ulaşmış olduğu aidiyeti temsil eder. Kapanış jeneriğinde canlandırma tekniğiyle yönetmen anneanesiyle yanyana, ailesinin ona bahsettiği dereye merhumların mezarlarından alınan toprağı döker. Toprak dere kenarındaki bir ağacın köklerine ulaşır, ışık olur ağacı canlandırır, köklerden biri birbirine sarılmış anneanesiyle yönetmen torunu dallarındaki diğer insanların yanına alır. Tematik sonucun altı tekrar çizilir. Yönetmen hayalini canlandırır. İyi tasarlanmış her senaryonun sonu gibi bu belgeselin sonu da tatmin edicidir (bu zorunlu olarak mutlu son olması anlamına gelmez) (Howard & Mabley, 1993:, s. 23).

Sinematografi

Sinematografinin özü, öyküyü aktarmak için görüntü ve ses tasarımıyla bunların nasıl kurgulandığında yatar. Görüntü tasarımında söz konusu olan kamera kullanımı (kompozisyon, bakış açısı, ışık tasarımı, renk tasarımı, ne tür görüntüler kullanılacağı) hakkında verilen kararlar; ses tasarımında ise diyalogların, ses efektlerinin, müziğin kullanımdaki kararlarıdır. Kurgu ise belgeselde, yönetmenin retorliğini elde ettiği görüntü ve sesleri kullanarak oluşturduğu, sinematografinin kalbidir.

Görüntü ve Ses Tasarımı

Bu bölümde, anlam yaratımında organik bir şekilde çalışan görüntü tasarımı ve ses tasarımı ilişkilendirilerek incelenecektir. Alt başlıklar, belgeselde kullanılan farklı görsel malzemeler temel alınarak oluşturulmuştur. Burada hiyerarşik bir sıralama yoktur, filmin içinde farklı türden görüntülerin ortaya çıkış sırası gözetilmiştir.

Ara Başlıklar

Ara başlıklar, belgeselde karşımıza üç yerde çıkmaktadır. İlki, filmin açılış jeneriğindeki isim başlığından sonra (00:10), mübadelenin tarihsel çerçevesini kısa şekilde veren bilgilendirici olmanın yanı sıra yönetmence bu göçün trajedisini kristalleştirdiği, mübadillerin çoğunun doğdukları toprakları bir daha hiç görmemesi vurgusunun yapıldığı arabaşlıktır. Sunum aktında sıklıkla kullanılan görüntülerdendir.

İkincisi, ikinci akt sonunda (13:48), Kavala'ya gitmek için altı ay boyunca destek araması ve bulamaması bilgisini verirken karşımıza çıkar. Ve yönetmenin anneannesinin ailesinin köyüne götürmek için bir alternatif bulduğunu bildirir. Bu alternatifin verdiği sevinç duygusunu ise leitmotife dönüşen buzuki notaları ifade eder. Burada arabaşlık senaryoda elipsi sağlamıştır.

Üçüncü ara başlık ise, filmin epilog kısmından önce (17:19) yönetmenin filmi geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki ailesine ithafını kapsar. Bu ithaf, belleğin ve benliğin gözden geçirilmesinin, sözlü tarihin kollektif olarak nesneleştirilmesiyle sonuçlanmasına işaret eder. Bu arabaşlığın son saniyelerinde, kapanış jeneriği müziği olarak Crimson Mourn'un, *Your Hearth Beats Like Mine* adlı parçası başlar. İsmi kadar notaları da bu ithafa ve kendinden sonra gelecek animasyon sekansının duygusuna uyar.

Özçekim

Sunum aktı denilen birinci aktın hemen başında, yönetmen kamerayı kendine çevirmiştir ve bize seslenir. Bu karar edimsel biçemin habercisidir. Yönetmen, orta plan çekim ölçeği kullanarak bedenini sahneler (00:34-0:36). Alan derinliği, tıpkı portrelerde olduğu gibi karakteri ortamdaki soyutlayacak şekilde sığdır. Burada söz konusu olan video otoportredir ve giriş sekansının temasıyla uyumlu bir tercihtir. Seyirciye doğrudan ve cisimleşmiş bir şekilde bakar ama paradoksal olarak üst ses olarak seslenir: "Merhaba ben Nesli!". Filmin bu ilk sekansında yönetmenin Gökay Kaçanoğlu tarafından kayda alınan seslendirmeleri yer alır.

Filmin, 2:21- 2:28 dakikaları arasındaki, yönetmenin köklerine işaret eden fiziksel özelliklerini gösterdiği detay çekimleri de, bu kategoride değerlendirilebilir.

Fotoğraf Kullanımı

Yönetmenin kullandığı fotoğrafları aile fotoğrafları, arşiv fotoğrafları, stok fotoğraflar ve animasyon için çekilmiş fotoğraflar olarak ayırabiliriz. Bu fotoğraflar farklı ortamlarda, farklı amaçlarla ve sahnelerle yer alır. Örneğin aile fotoğraflarının bir kısmı animasyonların içinde illüstratif bir şekilde yer alırken, anneanne Fatma Yaşar'ın aile

fotoğrafları sadece aktüel çekimlerle sahnelenir (evde ve sahilde). Çünkü bu fotoğrafların dramatik etkisi öykünün içindeki mekan ve zamanda sahnelendiğinde ortaya çıkar.

Fatma Yaşar'ın merhum ailesinin yaşadığı mücadele deneyimini aktardığı röportajları dinlerken, gördüğümüz arşiv fotoğrafları ise çerçeveden daha küçük bir oranda verilirken, fotoğrafın arka planında, aynı fotoğraf blurlu bir şekilde yer almaktadır. Belki de, yönetmen o fotoğraflarda kristalize olmuş anın arka planının tek başına verilemeyeceğini kastetmektedir. Bu tercihlerde, yönetmenin fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiye bakışına dair önemli ipuçları da bulabiliriz.

Animasyonlarda yönetmenin kendini, annesini, anneannesini fotoğraf yoluyla temsili ise, gerçeklik hissini canlandırma tekniğinin içinde sürdürmesinde yardımcı olur.

Stok fotoğraflar animasyon sekanslarındaki mekan tasarımında veya anlatılanları görselleştirmek için kullanılır.

Animasyon

Film boyunca karşımıza elle çizim ve fotoğraflardan oluşan malzemeye stop motion tekniği uygulanan, anlatıya farklı katkıları olan üç animasyon sekansı çıkmaktadır.

Filmin öyküsünün kim, ne, ne zaman, nerede, neden gibi sorularına cevap verilen sunum (exposition) kısmı, yani ilk aktı (02:55'ye kadar) ağırlıklı olarak animasyonlardan oluşur. Burada yönetmen kim olduğunu sade ve esprili bir dille üst ses olarak anlatırken, animasyonlar illüstratif bir şekilde akar ve yönetmenin sesinin tonuna destek olur. Bu sekanstaki animasyonlar, hem açıklayıcı biçimin getirdiği formallikten, hem de edimsel biçimin taşıdığı risk olan yönetmenin narsist görünmesi durumundan uzaklaşmasını sağlamıştır.

Senaryoda her aktın, her sekansın ve her sahnenin de giriş, gelişme, sonuç/ serim, düğüm, çözüm oluştuğunu göz önünde bulundurursak, bu ilk animasyon sekansının başında yönetmen kendini tanıtır: ailesinin evlilik fotoğraflarını, aileyi sembolize eden ağacın metaforu olarak ahşap masa üzerinde canlandırırken, düğün marşı fotoğrafın sunumu boyunca eşlik eder. Yönetmen ablasının ısrarlarının varlığının sebebi olduğunu söylerken, ablasının ilkökul fotoğrafına basit ve çocukça çizilmiş bir salon arka plan olur. El çizimi olarak karşımıza çıkan Türkiye ve İzmir haritasının çiziminde harfler daktilo sesiyle senkronize canlandırılır. Time lapse olarak bebeklikten yetişkinliğe fotoğrafların sunumunda (bütün hayatı İzmir'de geçtiği

için İzmir haritasının üzerinde) bobin filmin akış sesi kullanılmıştır. İzmir en sembolik mekanlarının fotoğraflarının kolajı şeklinde sunulurken, Denizli'deki sülalesini yine elle çizilmiş haritada Denizli'nin sembolü olan horoz sesini kullanarak belirtmiştir. Ve yine canlandırılan el çizimi harflerle muhacir kelimesinin yıllar içinde nasıl macıra dönüştüğünü anlatır yönetmen. Burada leitmotif olarak buziki notaları, terkedilen topraklara gönderme yapar.

Bu ilk karelerden itibaren yönetmenin animasyonlarını tasarımındaki (stil, kompozisyon, renk, ışık) tutumu sadelik ve çocuksuluktan yana olduğunu gözlemleriz. Yönetmen de, röportajlarında animasyon tasarımındaki önceliğini bu şekilde belirtir. Animasyonun detaylarını, titiz bir şekilde metine göre tasarlar ve animatör Cem Çevikayak'ın ellerinde bu tasarım canlanır.

Yönetmen bu animasyon sekansının gelişme kısmında, ona köklerini sorgulamasına neden olan, ve bu belgeselin tetikleyici olgusu olan “nerelisin, neredesnsin” gibi soruları, konuşma balonlarının arasında kalmış canlandırılan fotoğrafıyla anlatır, bu soruları farklı insan sesleriyle birleştirir. Bunun yanı sıra, kendisinin turist yerine konduğu farklı mekanların (Pazar, restoran, müze) sesleriyle üst sesine, yine sade ve çocuksu çizimlerin (Pazar, restoran, müze) arasındaki canlandırılmış fotoğrafları eklenir. Yedi saniyelik yönetmenin köklerine işaret eden fiziksel özelliklerini gösterdiği detay çekimleriyle ara verilen bu sekansın sonuç kısmında, yönetmenin zamanlar ve mekanlar arası çıkacağı köklere yolculuğu sembolize eden balon sahnesi gelir. Muhtemelen, ulaşım araçları arasında çocukların en fantastik bulduğu araçlardan biri olan balonun yerden yükselişi, bu yolculuğun başladığını işaret eder. Balonun üzerindeki büyük soru işareti ise yönetmenin köklerine dair sorgulamasıdır. Yol gösterici oklar, mekanları değil insanları işaret eder. Bu balonla seyahat sahnesi iki kez tekrarlanır. İlk tekrar çabuk gelir, annesi yönetmeni anneannesine yönlendirir. Bu yolculuğun imgesine Wea Hutchinson'ın *Sugar Pines* adlı enstrümantal parçası eşlik eder. Balonla yolculuk sahnesinin sonuncusu ise, Denizli'ye yolculuk sekansının başındadır. Bu sefer, balonun içinde anneanesi de vardır. Animasyonlarda yönetmenin ve anneanesinin fotoğrafla değil de, çizimle temsil edildiği tek yer bu balon sahneleridir. Bu sahnenin, yönetmenin çıktığı manevi yolculuğun sadece bir metaforu olması, yine bu tercihte önemlidir. Tekrar olgusu, her belgeselin içinde vardır. Özellikle temaya vurgu yaparlar.

Filmin ikinci animasyonu, Fatma Yaşar'ın çocuk yaşta Yunanistan'dan Türkiye'ye gemi ile göç etmiş ailesinin, mitleşmiş bir yol trajedisini görselleştirir. Fatma Yaşar'ın tanıkların tanığı

olarak bellek aktarımı, üst sesle devam eder. Bu stop-motion animasyonda, sadece elle çizim tekniği kullanılmıştır. Yönetmenin film üzerine söyleşilerinde belirttiği gibi, bunun sebebi bu hikayeleri, torun olarak, çocuk hayal gücüyle dinlemiş olmasıdır. Aslında buna tanık olanların da çocuk olduğu ve etrafında olup bitenlere dair hafızaları o anki algılarıyla oluştuğu için de öz ve biçim arasında organik bir bağ yaratmıştır. İşte bu yüzden yönetmen, anneanesiyle yaptığı röportajlardan sadece bu hikayeyi animasyon olarak düzenlemiştir. Bu animasyon sekansı boyunca, Fatma Yaşar'ın üst sesine martı, deniz, vapur sesleri eşlik eder. Öykünün dramatik gerilimine göre renkler düzenlenmiştir.

Filmin üçüncü animasyon sekansı, epilogda yer alır. Kapanış jeneriği filmin müziğiyle akarken, bir bilgisayar faresi imleci, Nesli ve anneannesinin fotoğrafını harita uygulamasında, İzmir'den Kavala'ya ulaştırır. Aslında bu yönetmenin harita uygulamalarındaki çevre görüntülerini VR kutusuna uyumlayarak, anneannesini ailesinin köyüne götürmesinin görselleştirilmesi olarak da yorumlanabilir. Devamında yönetmen anneanesiyle fotoğraf şeklinde yanyana sahnelenerek, Kavala'da gezer, nine ve dedesinin hatıralarında kalmış dereye giderler ve merhumların mezarlarından alınan toprağı dökerler. Toprak dere kenarındaki bir ağacın köklerine ulaşır, ışık olur ağacı canlandırır, köklerden biri birbirine sarılmış anneanesiyle yönetmen torunu dallarındaki diğer insanların yanına alır.

Röportajlar ve Aktüel Çekimler

Yönetmen Nesli Özalp Tuncer, 2016'da KısaKes Kısa Film Festivali Pitching Platformu'nun Yapım Desteği Ödülü'nü aldıktan sonra, beş günlük bir çekim planı oluşturur.

Belgeselde süre olarak ağırlığı olan sahneler, röportajlar ve aktüel çekimlerdir ve bu beş günlük süreçte çekilmiştir. Evde, bahçede, Denizli'ye yolculukta, Denizli'de Fatma Yaşar'ın kız kardeşinin evinde, mezarlıkta geçen sahnelerde hep aktüel kamera kullanılmıştır. Doğal ışığın kullanıldığı bu sahnelerde, kamera hareketlerine de rastlarız. Sadece röportajlarda, özçekimlerde ve İzmir sahildeki aile fotoğrafı sahnesinde sabit kamerayla çekim yapılmıştır.

Röportajların olduğu sahnelerde genellikle açıklayıcı biçem ağırlıktadır. Fatma Yaşar, torununa ve seyirciye, kendini tanıttıktan sonra merhum anne ve babasının mübadele öncesinde, sırasında ve sonrasında yaşadıklarını anlatır.

Yönetmenin anneannesinden merhum ailesine yazdığı mektubu yüksek sesle okumasını istediği sahnede, Yunanlılar'ı nasıl hayalettiğini sorduğunda, katılımcı biçem kendini

hissettirir. Yönetmen, bu öyküde toplumsal oyuncusuyla doğal olarak yakın ilişki içinde bulunmaktadır.

Yönetmenin görüntü ve ses kaydını kendisinin yapması (ki bu Denizli'deki kahvaltı sahnesinde vurgulanır, yönetmen hakkında “hep bizi çekiyor yazık, kendi hiç yok yorumuna” yönetmen “beni çekecek kimse yok” diye yanıt verir), kameranın ve mikrofonun durduğu nokta olarak yönetmenin sübjektif bakış açısına seyircinin yerleştirilmesi, seyirci özdeşleşmesini sağlar.

VR görüntüler

Çağımızda, görüntü teknolojileri sanal gerçeklik ile bir adım daha ileriye giderken ve kültüre etkileri hakkında tartışmalar süren, yönetmen Nesli Özalp Tuncer, bu teknolojinin avantajlarını kullanarak, filmin yapımında karşısına çıkan destek sorunlarını aşar. Aslında, film boyunca izlerini bulduğumuz belgesel yapım süreçlerini ortaya koyan dönüşlü biçimin, burada da görüntünün doğasına karşı bazı sorgulamaları teşvik ederek karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Çünkü fotografik görüntüden beri görüntü teknolojileri aslında insanları bilmedikleri ve gitmelerinin mümkün olmadığı yerlere ulaştırmıştır.

Harita uygulamalarındaki çevre görüntülerinin VR boxa ve filme uyarlanmasında Yunus Tuncer ve Murat Çevikayak destek olmuştur.

Kurgu Tasarımı

Aslında, belgesel film yapımcılarının, yapım sırasında ve hatta kurgu odasında ortaya çıkan hikaye hakkında konuştuğunu duymak oldukça yaygındır. Bu doğru olsa da, deneyimli film yapımcıları için bu, bir film yapımcısının herhangi bir hikayeyi düşünmeden basitçe çektiği anlamına gelmez, ancak hikayenin odağını veya daha büyük olasılıkla prodüksiyon ve post prodüksiyon sırasında yapısını değiştirir (Bernard, 2007: 35). Hem filmin senaryosundan anladığımız gibi, hem de Nesli Özalp Tuncer'in verdiği röportajlardan öğrendiğimiz kadarıyla, *Dönüş*'ün ortaya çıkış süreci de bu şekilde gerçekleşir. Filmin color correction'ını üstlenen Nesli Özalp Tuncer'in kurguda Arda Aydın ile beraber çalışır.

Kurgu sinemanın, onu diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliğidir. En basit şekliyle, kurguyu planların ve seslerin öykünün anlamını ortaya çıkaracak şekilde zamanlama ve ritm unsurları çerçevesinde düzenlenmesi olarak tanımlayabiliriz. Kurguda planların, seslerin yanyana gelerek anlam ürettiği aşıkardır. Ama aslında birbirinden uzak kalan planların da birbirleriyle yankılanarak anlam ürettiklerini unutmamak gerekir.

Yönetmenin sekanslara göre zaman kullanımına baktığımızda:

00:00.- 02:54: 1. Akt- 1. Sekans- sunum

02:54.- 10:50 :2. Akt- 2. Sekans- Fatma Yaşar'la röportajlar

10:50- 10:55: 3. Sekansa geçiş animasyon- anneanneyle balonla seyahat

10:56- 13:44 : 2. Akt- 3. Sekans -Denizli seyahati

13:45- 13:55: Arabaşlık- “Altı aylık yapım desteği arayışının olumsuz sonlanması”

13:55- 16:37: 3. Akt - 4. Sekans VR deneyimi

16:37- 17:14 : 3. Akt - 5. Sekans – İzmir sahilde aile fotoğrafı çekimi

17:15- 17:20 : İthaf arabası

17:20-19: 27 : Kapanış jeneriği- epilog animasyonu

Bu zamanlama, yönetmenin anlatı kurgusunun üç aktlı yapısında aranan dengeyi sağladığını gösterir. Uzun metraj senaryo, sekans yöntemine göre, 1.akt 2 sekans, 2. Akt 4 sekans, ve 3. Akt 2 sekans şeklinde kurgulanır. Zamanlama açısından sunum ve sonuç bölümünün eşit ve gelişmenin bunun iki katı olacağı çıkarımını yaparsak, *Dönüş*'ün giriş ve sonuç bölümü hemen hemen eşittir ve toplamı 7,5 dk.dır. Kapanış jeneriği ve epilog 2 dk sürer. Geri kalan 11 dk. Gelişme kısmını oluşturur. Kurguda filmde kurulmuş ritmin öykünün gerekliliklerine göre düzenlendiğini görürüz. Örneğin gelişme bölümüne göre sunum bölümünün ritmi, kısa sürede karakterin kendini ve derdini anlatması gerekliliğiyle ve genç, sade ve espirili üst sesle uyum içindedir.

Gelişme bölümüne Fatma Yaşar'ın sesi hakimdir. Fakat ses ve görüntü hemen hemen eşit bir şekilde yine öykünün gerekliliklerine göre, senkron ve asenkron şekilde düzenlenmiştir. Röportajlar, tanıklıklar birçok belgeselde önemli rol oynar. Fakat karşılaşılan en büyük sıkıntılardan bir de filmin “talking heads” şeklinde tabir edilen, ritmin çok yavaşladığı planlardan oluşmasıdır. Burada aile fotoğrafları, arşiv fotoğrafları, animasyon kullanımı, Fatma Yaşar'ın günlük hayatından sahneler, detay çekimler gibi öğeler, Fatma Yaşar'ın anlatısını görselleştirmenin, karakter tasarımına yardımcı olmanın yanı sıra filmin ritmini diri tutmaya yaramıştır.

Kurguda olay örgüsü kronolojik bir düzen hissi verecek şekilde düzenlenmiştir. Bir filmde devamlılık kurgusu kadar, duraklamalar da çok önemlidir. Siyah ekran kullanımı, arabaşlık kullanımı, balonla seyahat animasyonu bunlara örnek gösterilebilir.

Filmde hem diejetik hem de diejetik olmayan müzik kullanımı çok ölçülüdür ve süresi kısadır. Diejetik olmayan müzikler, geçişleri sağlamanın yanı sıra, sahnenin duygusunu vurgular. Bunu yaparken, görüntü sesin işgali altında değildir.

Tartışma ve Sonuç

“Bir belgeseli yaratıcı kılan nedir?” sorusuna cevabını bulmak için belki de öncelikle sinema dramaturjisinin şu tanımına bakmak gerekir: “Sinema dramaturjisi, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılandırılması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir. Sinema dramaturjisi felsefi bir genelleştirmedir, değişik sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bileşendir” (Aslanyürek, 2011:50).

Bu tanımdan yola çıkarak, belgeselin ulaşılabilecek bir noktadan çok yol olduğu bilinciyle, yapım sürecinde yönetmenin birey, aile, toplum ve bellek arasındaki ilişkiyi yaşamın içinde subjektif bir biçimde anlamlandırıldığını ve öyküsü aracılığıyla bu anlamı yapılandırıldığını görürüz. Yönetmen, hem toplumsal bir oyuncu, hem de yönetmen olarak yaşadığı bu süreçten çıkan anlamı, en iyi şekilde filmin öznesiyle bağını ortaya koyarak, seyirciye doğrudan ve cisimleşmiş olarak seslenerek yaratır. Bu edimsel strateji aslında, onu diğer mübadele belgesellerinden ayıran en belirgin özelliktir. Ama bir stratejiyi tercih etmek kadar, anlatılmak istenle uyumu da önemlidir.

Öyküdeki, yönetmenin benliğine dair sorulara yanıt bulabilme motivasyonu, bu bellek yolculuğunun sebebidir. Aslında bu belleğin kayıt altına alınması ve onun bu süreçten çıkarttığı anlamı aktaran bir şekilde filmi tamamlaması buradaki ana dramatik eylemdir. Ve bu film aslında yönetmenin ve ailesinin kökleriyle bütünleşme nesnesidir. Bir nevi aile fotoğrafı çekirme eylemi gibidir. Bu yüzden son sahnede İzmir sahilde aile fotoğrafı çekilme eylemi gösterilir. Bu eylem de filmin neyi sağladığının metaforudur. Film nesnesinin tamamlanması, en az yönetmenin nine ve dedesinin mezarlarından alınan toprağın doğduğu topraklara götürülmesi kadar duygu yüklüdür. Bu duyguyu, edimsel yaklaşımın ifade etme olanağı vardır.

Bu bağlamda, filmin yapım sürecinin seyirciyle paylaşılması, öyküyü ilerleten bir unsur olmanın yanında yönetmenin yaşamla, fotoğraf ve sinemayla kurduğu ilişkinin ifadesi olması,

filminin belgesel nedir, neye yarar? sorusuna yönetmenin verdiği bir yanıt olması dönüşlü biçemin de, aslında belgeselde önemli bir yeri olduğunu gösterir.

Belgeseldeki söylem kurulumu üzerinde önemli etkisi olan belgesel biçemlerinin *Dönüş*'teki çeşitliliği (edimsel, dönüşlü, açıklayıcı, katılımcı) ve yetkin bir şekilde kullanımı, güçlü bir yapı oluşmasını sağlar çünkü bu yaklaşımların kendi içlerinde taşıdıkları riskler, bir arada bulunmaları suretiyle bertaraf olur.

Ayrıca, edimsel yaklaşımda bulunan “yönetmenin narsist olarak nitelendirilebilmesi” riskini, Nesli Özalp Tuncer ilk sekansta samimi, sade metniyle ve bu metne ruhunu veren sinematografik olanakları (animasyon kullanımı, özçekim sahneleri, aile fotoğrafları, time-lapse) kullanarak aşar.

Bu belgeseli diğer mübadele belgesellerinden ayıran bir özelliği de animasyon/canlandırma kullanımınıdır. Ama animasyon kullanmak da, tek başına yaratıcı olduğunu ispatlamaz. Burada da, bulgular bölümünde animasyon kullanımında tespit edilmiş ölçülülük, tasarımındaki tercihler, neyin neden animasyon olması gerektiği konusundaki kararlar, yönetmenin animasyonun olanaklarından etik bir şekilde faydalandığını gösterir. Ayrıca filmin son sahnesinden önce, Fatma Yaşar'ın ailesine yazdığı mektupta, torunları Nesli'nin onları canlandırıldığını söylemesinde de yine iki yönlü bir anlam vardır: onların animasyonla temsil edilmesi düz anlamdır. Belleğin film aracılığıyla kayıt altına alınmış olması, yok oluşu engeller, artık onlar canlanmıştır.

Yaratıcılık mevcut kavramlar arasındaki ilişkilerden yeni kavramlar ve düşünceler üretmektir. Zihinde var olan iki ya da daha fazla kavramı yeni bileşimler şeklinde düzenleme yetisidir. *Dönüş* filminde, bir yaşam deneyimi ve arayış süreci sonucu ortaya çıkan öznel fikir ve duyguyu, yönetmen yalın ve samimi bir sesle, filmin öyküsü ve sinematografisi arasında iç bağlarla aktarmayı başarır; tarihsel gerçeklikten doğan bilgiyi ve bilgi aktarımı ritüelini mübadil torunu olarak geçmiş, bugün ve gelecek arasında bağlar kurarak estetik hale getirir ve Türk Sineması'nda Mübadele belgesellerinin arasında, çağdaş ve yaratıcı bir örnek olarak yerini alır. Basit bir bellek kaydı değildir burada söz konusu olan, tarihin kolektif olarak nesneleştirilmesidir.

Kaynakça

Arslanyürek, S. (2011). *Senaryo Kuramı*. İstanbul, PanYayıncılık.

Barnauw, E. (1993). *Documentary A History of The Non- Fiction Film*. New York, Oxford Univerity Press.

Başol, Ö. (2017). *Senaryo Kitabı*. İstanbul, İthaki Yayınları.

Bernard, S. C. (2007). *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. USA, FocalPress.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem, Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara, De Ki Basım Yayım.

Howard, D., Mabley, E. (1993). *The Tools of Screenwriting*. New York, St Martin's Griffin.

Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press.

Niney, F. (2002). *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck Université.

Ortaylı, İ., (2015). Önsöz. Balta, E. *Nüfus Mübadelesi içinde*, İstanbul, İnkılap Yayınevi.

Rosenthal, A. ve Eckhardt, N. (2016). *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos*. USA, Southern Illinois University Press.

Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. İstanbul, İzdüşüm Yayınları.

Sakızlı, E. R., (2007). *Sözlü Tarih ve Belgesel Sinema Tarihin Sivil Olarak Kavranması*. Ö. Tuncer, U. Kutay, N.Ulutak, *Belgesel Sinema 2007 içinde*, İstanbul, BSB.

Thomson, P. (1997). *Geçmişin Sesi*. İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Yıldırım, O. (2016). *Diplomasi ve Göç, Türk-Yunan Mübadelesi'nin Öteki Yüzü*. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.