

# Fatih Akın Sineması'nda Bir Özgürleşme Ritüeli Olarak Yol ve Yolculuk

## The Road and Journey as a Ritual of Liberation in Fatih Akın's Cinema

Ferit ÇAĞIL<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Batman, Türkiye



### ÖZ

Yol ve yolculuk kavramının tarihi, insanlığın tarihiyle eş değerdir. Kavram, sözlü anlatımdan edebiyata, edebiyattan sinemaya kadar birçok alanda bir tür olarak yer alır. Sinemada bir tür olarak yer alan yol ve yolculuk filmleri, sinemanın ilk zamanlarından beridir varlığını göstermekte, özellikle 1960'lı yıllarda popülerlik kazanmaktadır. Fiziksel olarak yer değiştirmeye başlayan yolculuk sonunda, karakter içsel bir dönüşüm de yaşayarak başka biri haline gelir. Yol ve yolculuk kavramlarını filmlerinde en çok kullanan sinemacılarından biri de Fatih Akın'dır. Auteur bir yönetmen olarak tanımlanan Akın'ın filmografisinde karakterlerin sürekli yolda oluşu dikkat çeker. Yaşadığı toplumda geleneksel kodlar arasında sıkışmış bireyler yolculuk vasıtasıyla bir dönüşüm içerisine girerler. Çalışma bundan hareketle Fatih Akın filmlerinde yol ve yolculuğun, kahramanları nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda amaçlı örneklem yöntemiyle, yönetmenin Temmuz'da (2000) ve Elveda Berlin (2016) filmleri seçilmiştir. Seçilen filmler içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışma neticesinde yönetmenin yol ve yolculuk üzerinden bireyin sıkışıp kaldığı mevcut kimliğinden kurtularak özgürleştiği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Fatih Akın, Sinemada Tür, Yol ve Yolculuk, Elveda Berlin, Temmuz'da

### ABSTRACT

The history of the concept of road and journey is equivalent to the history of humanity. The concept appears as a genre in many fields from oral narration to literature, from literature to cinema. As a genre in cinema, road and journey films have been around since the early days of cinema. At the end of the journey, which begins with physical displacement, the character experiences an inner transformation and becomes someone else. Fatih Akın is one of the filmmakers who uses the concepts of road and journey in his films the most. Based on this, the study aims to reveal how the road and journey transform the protagonists in Fatih Akın's films. For this purpose, the director's films *In July* (2000) and *Tschick* (2016) were selected through purposive sampling method. The selected films were analyzed through content analysis. As a result of the study, it was concluded that the director liberates the individual through the road and the journey, and that the individual is liberated by getting rid of the current identity in which he is trapped.

**Keywords:** Fatih Akın, Genre in Cinema, Road and The Journey, Goodbye Berlin, In July

### Giriş

Yol ve yolculuk, insanlık tarihiyle eşdeğer bir geçmişe sahiptir. İnsanlar yaşamlarını devam ettirmek, yeni yerler ve kültürler keşfetmek için sürekli bir yolculuk halindedir. Özellikle modern dönemde yapılan yolculuklarda yola çıkan bireyin, yolcuğun sonunda başka birine dönüşü oldukça fazla kullanılan bir metafordur. Modern bireyin yaşadığı modern toplumda gerçekleştirilen yolculuk, görsel keşfin yanında içsel bir keşfi de beraberinde getirmektedir. Yolda olmak, rutinin dışına çıkarak yeni özgürlük alanları yaratmaktadır.

Sözlü anlatıdan yazılı anlatıya sanatın birçok dalında kullanılan yol ve yolculuk, sinemada bir tür oluşturarak varlığını devam ettirmektedir. Sinemanın önemli türlerinden biri olan yol filmleri, sinemanın ilk yıllarından itibaren kullanılan bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak yol filmlerine dair kuramsal çalışmalar özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleşmiştir.

Yol filmlerinde karakterlerin yaptıkları seyahatler sadece bir mekân değişikliği olarak kalmamaktadır.

Geliş Tarihi/Received 06.08.2024  
Revizyon Talebi/Revision Requested 25.09.2024  
Son Revizyon/Last Revision 27.09.2024  
Kabul Tarihi/Accepted 14.10.2024  
Yayın Tarihi/Publication Date 31.10.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Ferit ÇAĞIL

E-mail: [fferitcagil@gmail.com](mailto:fferitcagil@gmail.com)

Cite this article: Çağıl, F. (2024). The road and journey as a ritual of liberation in Fatih Akın's cinema. *Art Vision*, 30(53), 168-174.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1529283>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

En büyük değişim bireylerin içsel olarak yaşadığı dönüşümdür. Bu dönüşüm neticesinde finaldeki kahraman, yolculuğa çıkan kahramandan oldukça farklılaşmaktadır.

Türk asıllı yönetmen Fatih Akın'ın birçok filminde, yolda olmak ve yolculuk temaları dikkat çekmektedir. Karakterlerin oldukları yerden başladığı yolculuklar, yaşadıkları ülke içerisinde yapıldığı gibi farklı ülkelerde de devam etmektedir. Fatih Akın, filmlerinde yolu ve yolculuğu bir metafor olarak kullanmaktadır. Onun filmlerinde yol ve yapılan yolculuk, karakterleri kendi kabuklarından çıkartarak onları özgür bireyler haline getirmektedir. Fiziksel olarak yapılan bu yolculuklara içsel yolculuklar da eşlik etmektedir. Yolculuğa çıkan karakterlerin evlerinden uzaklaştıkça benliklerine daha yakınlaştığı görülmektedir. Yola çıkan kahraman yolculuk tamamlandığında başka bir bireye dönüşmektedir.

### Yöntem

Fatih Akın filmografisinde yol ve yolculuk önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma Fatih Akın'ın yol ve yolculuk temalı filmlerinde, yolculuğa çıkan bireylerdeki değişimi göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda yönetmenin filmleri taranarak, çalışmamıza uygun olan Temmuz'da (2000) ve Elveda Berlin (2016) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiş ve içerik analiziyle çözümlenmiştir. Amaçlı örneklem yöntemiyle başvurulmuş birey ya da objeler araştırmanın amacına en doğru yanıtı verebilecek obje ve bireylerden seçilmektedir. Seçim yapılırken kullanılan ölçüt kolaylık sağlamanın yanı sıra amaca olan uygunluktur (Aziz, 2014, s. 55). Fatih Akın sinemasında sürekli bir yolda oluş halinin olduğu Temmuz'da ve Elveda Berlin filmleri örneklem olarak seçilmiş, diğer filmleri inceleme dışı tutulmuştur.

İçerik analizinde seçilecek örneklem gazete, dergi, öykü, film, reklam ve başka iletişim araçlarından oluşmaktadır (Bilgin, 2006, s. 11). İçerik analizi tekniği; ifade edilen bir söylemi anlama ve yorumlama esnasında öznel yargılardan kurtularak nesnel okuma ilkeleri getirme amacı taşımaktadır. Seçilen örneklemdeki söylemlerin taşıdığı ilk anlamdan ziyade gizli anlamı ortaya çıkarmayı sağlamaktadır. İçerik analizi yöntemi bir başka ifadeyle bireyin farkında olmadan etkilendiği öğelerin belirlenebilmesi için yapılan 'ikinci bir okumadır' (Bilgin, 2006, s. 1).

Bu çalışma; yol ve yolculuk temasını birçok filminde kullanan Fatih Akın'ın, Temmuz'da ve Elveda Berlin filmlerinde karakterlerin yolculuklarının onlarda yarattığı değişimi irdelemektedir. Amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen bu iki film, yolculuğun karakterde meydana getirdiği değişimin önemli iki örneğini sunmaktadır. Bu bağlamda filmler içerik analiziyle incelenmiş ve yönetmenin her iki filmde de yolcuğun bireyde meydana getirdiği özgürlük duygusunu betimlemek için sinemanın tekniklerini ustalıkla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

### Bir Tür Olarak Yol Filmleri

Sanatın birçok alanında karşılık bulan tür kavramı, Fransızca kökenli genre sözcüğünün karşılığı olarak dilimize geçmiştir. Öncelikli bir sınıflandırma çabası olarak karşılık bulan tür kavramı, sanat eserlerinin bir gruplandırılmaya tabi tutularak bu grupların belirtilmesi amacıyla kullanılmaktadır (Abisel, 1995, s. 13-14). Sinema endüstrisi içerisinde doğmuş olan kavram üzerine yapılan kuramsal çalışmalarla yerleşik bir nitelik kazanmıştır. Sinemada tür kavramı "esas olarak konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır" (Abisel, 1995, s. 22). Klasik Hollywood sinemasına hâkim geleneksel birtakım türler, yol filmlerine ait unsurların temelini oluşturmaktadır. Yeni Amerikan Sineması olarak tanımlanan, 1960'lı yılların sonunda bağımsız bir tür şeklinde ortaya çıkan yol filmleri, karşı kültürel isyanın bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Laderman, 2002, s. 3).

Sinemada tür kavramının çerçevesini çizmek diğer sanat dallarına oranla oldukça güçtür. Diğer sanat dallarının yüzyıllardır süren geleneği, belirli bir türü ayırt edebilecek nüansların nispeten daha fazla olmasını sağlar. Ancak aynı şeyi sinemadaki türler için söylemek oldukça güçtür. Özden (2004, s. 216), bu güçlüğü temel nedeninin "tür filmlerinin - bir edebiyat eseri ya da tablo gibi- esas olarak sanatçının kişisel dışavurumu çerçevesinde üretilmemeleri" olduğunu belirtmektedir.

Tanımlanabilir herhangi bir gruba ait, herhangi bir filmin o grup içerisinde tanımlanabilmesi için, o filmin daha önceki filmlerin taklidi olması gerekmektedir. Bu durum bize daha önce gördüğümüz, izlediğimiz filmlere benzeyen bir filmle karşılaştığımızda bu filmi o grubun içerisine dahil etme imkânı sunmaktadır. "Bilinçli ya da bilinçsiz olarak hem tür filmlerinin yapımcısı hem de tür filmlerinin izleyicisi önceki filmlerin ve bu somut örneklerin her birinin iyi bilinen bir hikâyenin özünü bir kez daha bedenleştirme çabası olduğunun farkındadır" (Sobchack, 1975, s. 196-197).

Steve Neale, türlerin ne kadar sınıflandırılmış ve etiketlenmiş olursa olsun basit bir şekilde ifade edilecek film grupları olmadığını ifade etmektedir. Türler yalnızca filmlerin kendisinden oluşmamaktadır. Aynı zamanda ve eşit ölçüde, seyircilerin film izlemeye giderken, izleme süreci boyunca filmle girdikleri etkileşimde, belirli beklenti ve varsayımlarından meydana gelmektedir. Seyircinin sahip olduğu bu beklenti ve varsayımlar izleyicilerin filmi tanımasını ve anlamasını sağlar. Seyircinin sahip olduğu bu beklenti "belirli olayların ve eylemlerin neden gerçekleştiğini, karakterlerin neden oldukları gibi giyindiklerini, neden oldukları gibi göründüklerini, konuştuklarını ve davrandıklarını vb. çözümlerin bir" yolunu sağlamaktadır. Neale, bundan hareketle izlenen filmdeki karakterin durup

dururken bir şarkı söylemesini seyircinin o filmi bir müzikal olarak değerlendirebileceğini ifade etmektedir (Neale, 1990, s. 46).

Sargent ve Watson (2008, s. 15), film türlerinin iki ana damar üzerinden yapılandırıldığını belirtir. Bunlardan ilki klasik sinematik türlerin sinema endüstrisinin ilk yıllarında pazarlama taktiği olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Bunların en belirgin örnekleri ise western ve gangster filmleridir. İkinci ana damara ise "ilk görünüşte farklı olan filmleri retrospektif düzende bir araya getiren teorik ve fanlar tarafından yapılan çalışmalar ile olur ki buna örnek olarak kara film (film noir) verilebilir". Yol filmleri ise paradoksal bir şekilde her iki kol içerisinde de yer almayı, her ikisinin de alanına dahil olan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960'lı yılların sonlarına doğru Easy Rider (1969) ve Two Lane Blacktop (1971) gibi filmlerle izleyici tarafından tanınmaya başlandıysa da öncesinde yol filmi olarak tanımlanmayan fakat ortak temalar içeren filmlerin varlığı söz konusudur.

Birçok yol filmi harekete geçiren nokta, yolculuğun kendisinin kültürel bir eleştiri olduğudur. Kültür içerisinde geleneksel kalıpları yıkıp onun ötesine geçmeyi hedefleyen yolculuk, bilinmeyen biliniyor kılmayı hedefler ya da bilinmeyenin heyecanını aramaktadır. Yol filmlerinde 'tematik olarak' hayal kırıklığına uğramış ve çoğu zaman çaresiz karakterlerin başka bir yerde, daha iyi bir şey için yola çıkışına dikkat çekmektedir. "Yabancılaşma olarak kodlanan bu tür seyahatler, aynı şekilde, bir şekilde eksik veya baskıcı olduğu düşünülen sosyal konulardan uzak hareketli bir sığınağı akla getiriyor" (Laderman, 2002, s. 1-2).

Amerikan toplumu ve Amerika tarihi içerisinde yol ve yolda olmak önemli bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu metafor yaşamın akışını, arzuların hareketini, özgürlüğü ve kaderin cazibesini evrensel bir simge olarak temsil etmektedir. Tıpkı tekerlek gibi yol da insanoğlunun uygarlaşmasını mümkün kılan temel unsurları bünyesinde barındırarak insan olarak doğadaki farklılığımızı ortaya koymaktadır. Ütopik bir çağrışımı ifade eden yol, insanoğluna yön ve amaç konusunda bir teminat sağlamaktadır. Bunlarla beraber yolun kendisi birtakım kaygıları da barındırmaktadır. "Çoğu zaman yol, heyecan ve gizem arzumuzu baştan çıkararak aşırılıklarımız için bir çıkış noktası sağlar. Ufuk hem uğurlu hem de uğursuz bir şekilde bizi çağırır. Mümkün kıldığı kültürün sınırlarını aşan yol, iyi ya da kötü, bilinmeyen temsil eder "(Laderman, 2002, s. 2).

Corrigan'a göre, "yol filmi büyük ölçüde savaş sonrası bir fenomendir" ve genel tutarlılığını, türü savaş sonrası ABD kültürünün tarihine bağlayan birbiriyle ilişkili dört özelliğinden bir araya gelmesinde bulur. Bir yol anlatısı, her şeyden önce, "klasik anlatının Oedipal merkezi" olan aile biriminin parçalanmasına yanıt verir ve böylece erkek öznelliğinin istikrarsızlaşmasına ve eril güçlenmeye tanık olur. İkincisi,

"yol filminde olaylar karakterler üzerinde etkili olur: tarihsel dünya her zaman çok fazla bağlamdır ve yol üzerindeki nesnelere genellikle tehditkâr ve maddi olarak iddialıdır". Üçüncüsü, yol kahramanı, "mekanik bir yeniden üretim kültüründe benliğin tek vaadi haline gelen" mekanik ulaşım aracı, otomobil ya da motosikletle kolayca özdeşleşir, hatta "insani ya da manevi bir gerçekliğe dönüştüğü" noktaya kadar. Dördüncüsü, "geleneksel olarak neredeyse sadece erkeklere ve kadınların yokluğuna odaklanan bir tür" olarak yol filmi, erkekliği teknolojiye bağlayan ve yolu bir yandan direnen bir yandan da nihayetinde ev hayatı, evlilik, iş gibi ev içi sorumluluklar tarafından sınırlanan bir alan olarak tanımlayan erkek kaçış fantezisine teşvik eder (akt. Cohan & Hark, 2001, s. 2-3).

Yol filmleri, kahramanların yolculuk boyunca çeşitli dönüşümler geçirdiği, yolun keşif ve arayışların genişlediği bir metafor olarak işlev gören bir türdür. Bu tür, olayın merkezindeki kahramana farklı dönüştürücü deneyimler sunarak yolculuğun uzamsal ve zamansal değişimi ile film dili arasındaki ilişkiyi bilinçli bir şekilde keşfeder. Yol filmlerinin sunduğu bu imkân modern ve postmodern sinemanın en açıklayıcı ifadelerinden biri olarak kabul edilir. "Aynı zamanda, doğasında var olan esneklik sayesinde karmaşık toplumsal gerilimlerin ve kaygıların keşfedilmesi için ideal bir formdur" (Everett, 2009, s. 167).

Sinemanın bir türü olan yol filmleri özellikle modernizmin ikinci döneminde popüler bir hal almaktadır. Bu tür özellikle Amerikan sinemasının 1960'lı yıllardan 1970'li yıllara geçişinde sinemanın yeniden canlanmasında büyük etki taşır. Bu dönem Amerikan sinemasında yer alan yol filmleri uzun mesafeleri araba ya da motosiklet ile aşmaktadır. Çıkkılan bu yolculuklar özgür ve bağımsız bir hayat ideali uğruna deneyimlenmektedir (Kovacs, 2016, s. 111).

Yol filmlerinin en belirgin özelliği, hareketin ideolojik bir perspektifle ele alınmasıdır. Yolculuk, yeni değerler aramanın yanı sıra bireylerdeki varoluşsal kaygıları da ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla toplumsal ve kültürel açıdan yeni değerlere yönelen yollar, aynı zamanda antikonformist kahramanlar için içsel bir yolculuğun da başlangıcını oluşturur. Amerikan sinemasının özgün bir türü olarak karşımıza çıkan yol filmlerinin; "1960'lı yıllarda Amerikan rüyası fenomenine yabancılaşan toplumun alternatif yaşam biçimleri arayışını, egemen kültür ve karşı kültür arasındaki gerilimi, yol ve yolculuk kavramları üzerinden yansıttığı söylemek mümkündür" (Zengin ve Zengin, 2013, s. 138-139).

Mutluluk arayışının yaşamımızı şekillendiren dinamiklerinden biri de seyahat etmenin bize sunmuş olduğu deneyimdir. Yapılan yolculuklar insanların rutinlerinden uzaklaşıp farklı coğrafyalara ve kültürlere geçişini sağlayarak, hayatlarını derinlemesine anlamlandırmada onlara yardımcı olur. Elde edilen bu deneyimler sayesinde bireyler günlük

sıkıntılarında ve streslerinden uzaklaşarak kendilerini yeniden tanıma olanağı bulurlar (Botton, 2014, s. 15).

### Fatih Akın ve Sineması

Fatih Akın'ın gurbetçi bir ailenin oğlu olarak Almanya'da doğması sinemasını da oldukça etkiler. Göçmenlerle iç içe geçen bir hayat, ilerleyen zamanlarda filmlerinin de temelini oluşturacak önemli bir dinamik olarak filmlerinde yer alır. Yapısı gereği toplumsaldan bağımsız olamayan sinemanın bu özelliğini Fatih Akın sinemasından görmek mümkündür.

Yönetmen nereye ait olduğunun kendisi için hiçbir zaman önemli olmadığını belirtmektedir. Sanatçı olarak ulusal kimliklerin kendisi için bir anlam ifade etmediğini ifade eden yönetmen; tipik bir Alman imajının da kendisi için söz konusu olmadığını aktarır. Fatih Akın için memleket, sinemanın kendisidir. Kendisini Alman bir sinemacı olarak düşündüğünü ancak Duvara Karşı filmini Türklerin kendi filmleri olarak kabul edip alkışladığını belirten yönetmen, bununla ilgili bir sorununun olmadığını fakat kendisini ya da filmlerini sınıflandırma ya da bir yere mal etme durumunu kabul etmediğini belirtir. "Ben kategorilerle düşünmüyorum. Başkaları öyle düşünüyor" (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 30).

Yönetmen, 1991 yılında, çirkin bir bina ile tarihsel dönemden kalan okul binasını karşılaştırdığı bir belgesel çeker. Bu belgeseli 45 dakikalık başka bir belgesel; Sıçtığının Sınırları izler. Geri Dönmeyi Unuttuk (2000) belgeseli ve kısa filmlerden sonra (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 30-31), ilk uzun metrajlı filmi olan Kısa ve Acısız (1999)'ı çeker. Temmuz'da (2000), Solino (2001), Duvara Karşı (2003), Yaşamın Kıyısında (2007), Seni Seviyorum New York (2008), Aşka Ruhunu Kat (2009), Cennetteki Çöplük (2012), Kesik (2014), Elveda Berlin (2016), Paramparça (2017), Altın Eldiven (2019) ve Ren Altını (2022) yönetmenin filmografisinde yer alan diğer filmlerdir.

Fatih Akın sineması, Hamid Naficy (2023) tarafından aksanlı sinema olarak kavramsallaştırılan filmlerin en önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Naficy'in kavramsallaştırmasında dikkat çeken nokta bu yönetmenlerin diasporada yaşayanlardan oluşmasıdır. Batı'da yaşayan bu yönetmenlerin kendi uluslarına mensup insanlarla sorun yaşamalarının haricinde yerleştikleri ülke ulusuyla da bir çatışma içerisinde oldukları dikkat çeker.

Arada sıkışmış insanların hikayelerini beyaz perdeye taşıyan Akın bunu neredeyse tüm filmlerinde yenilemektedir. Göç, aidiyet duygusu ve sıla olgusu Akın'ın sinemasında temel olarak işlenen konulardır. Filmlerinde dikkat çeken başat özelliklerden biri de filmlerinde birçok milletten insanın yer alıyor oluşudur. Bir göçmen olan ve hayatı göçmenlerin arasında geçen yönetmen; yaşadığı toplumda ayna görevi üstlenmektedir. Klasik anlatı sinemasının kodlarını kullanarak gerçekleştirdiği filmlerde karakterler bu özellikleri

göstermezler. Onun karakterleri antikahramandır. Akın'ın karakterleri, kaybetmiş ve geleceğe dair tasavvuru olmayan bireylerden oluşmaktadır.

### Temmuz'da (2000)

Stajyer öğretmen olan Daniel (Moritz Bleibtreu); çekingen, içine kapanık, çevresinden kopuk ve çevresi tarafından ciddiye alınmayan biridir. Ancak Melek'le (İdil Üner), tanışması onun hayatını tersine çevirir. Kendisinden beklenmeyen bir şekilde yola çıkan Daniel, Melek için İstanbul'a gidecektir. Daniel'in yolculuğunda karşısına çıkan ve onu çok beğenen Juli (Christiane Paul), ona eşlik edecektir ancak Daniel bunun farkında değildir. Hamburg'ta başlayacak yolculuk Türkiye'ye uzanacak ve bu yolculuk Daniel'i baştan sona değiştirecektir. Dayak yiyen, soyulan, hayatında ilk kez uyuşturucu kullanan, Türkiye'de nezarete düşen Daniel tüm bunların sonunda aşkı ve mutluluğu için savaşmayı öğrenir (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 71).

Vogler, kahramanın yola çıkması için bir sorun, meydan okuma ya da kalkışılacak bir macera sunulduğunu ve kahramanın bu davet üzerine yola çıktığını belirtir. "Bir kere maceraya çağrı ile karşılaşıldığında artık sıradan dünyanın huzurlu ortamında kalamaz". Romantik komedi filmlerinde maceraya çağrı, kadın ya da erkek kahraman olması fark etmeksizin takip edeceği, tartışacağı özel fakat bir o kadar da huzursuz edici biriyle ilk karşılaşmasıyla başlar (2009, s. 51). Temmuz'da filminde maceraya çağrı Daniel'in Melek'le karşılaşmasıyla başlar. Melek için yola düşen Daniel, yolculuğun başında Juli ile karşılaşır. Karşılaşma yeni bir aşkın da başlangıcıdır. Filmdeki her karşılaşma yeni bir yolculuğa davettir.

Temmuz'da filmi, temelinde yol ve yolculuk üzerine yapılmış bir güzellemedir. Filmdeki karakterleri sürekli olarak yollarda izleriz. Daniel, Melek'in peşinden; Juli, Daniel'in peşinden gider. İsa (Mehmet Kurtuluş) amcasını defnetmek için yoldadır. Melek ise İsa'yla buluşmak için yola çıkmıştır. "Sonuçta gidilen yerin filmin yola çıkmış kişileri için belli bir nedeni bulunsa bile, yolun ve yolculuğun kendisi daha fazla önem kazanır. Bu yolculukta ülkeleri birbirinden ayıran sınır kapılarının ya da nehirlerin, yani yasal engellerin önemi yoktur" (Ulusay, 2008, s. 217). Bu yolculukta arabanın bagajında İsa'nın Türkiye'ye götürdüğü cesetle beraber yolculuk; "ölülerin de dışında kalamadığı bir deneyim haline gelir". Bu şekilde, sınırların göreceliğine işaret edilirken aynı zamanda devininim, yolun ve yolculuğun önemi vurgulanmış olur (Ulusay, 2008, s. 218).

Akın'ın Almanya'da başlayan filmi birçok ülkeyi katederek İstanbul'a uzanır. Karakterlerin geçtiği fiziksel sınırlar, onları ruhsal sınırlarından arındırır. Aşılacak her sınır, karakterlerde değişim ve dönüşümü de getirir. Filmin yolculuğu erkek karakterimiz Daniel'in değişimi ile paralel devam eder. Sınırlar arasındaki her yeni geçiş, Daniel'in ruhunda ve

bilincinde değişimi meydana getirir. Yolculuğun sonunda Daniel, kendini keşfetmiş başka bir birey olarak karşımızda durmaktadır.

Yolculuk, özellikle Daniel'in kendini keşfetmesine ve özgüvenini kazanmasına yardımcı olur. Başlangıçta pasifist olan Daniel, Juli'yi taciz eden bir tır şoförüyle kavga ederek kendini savunur. Bir otostop sonrası düşürüldüğü tuzaktan kurtulmayı başarır ve tüfekte saldıran bir çiftlik sahibinin saldırısından son anda kaçar. Pasaportsuz yolculuğuna devam etmeyi göze alır ve İsa'yı kendisiyle birlikte İstanbul'a gitmeye ikna eder. Tüm bu deneyimlerin sonunda elde ettiği ödül ise Juli'ye duyduğu aşktır. Dolayısıyla yolculuk sırasında yaşananlar, aynı zamanda aşkı keşfetme deneyimleridir (Ulusay, 2008, s. 218-219).

Fatih Akın, Daniel ve Juli karakterlerinin ilk etapta kurgusal karakterler izlenimi uyandırabileceğini belirtir. Ancak filmin bütünü kişisel göndermelerle doludur. Özellikle de Daniel Bannier karakterinde. Akın, anne ve dayısının öğretmen olduğunu ve kendisinin de sırf uzun tatillerden dolayı öğretmen olabileceğini aktarır. "O durumda bugün düş kırıklığı içinde, psikolojik çöküntüye uğramış ve ölümüne mutsuz olurdum" (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 70).

Moritz, canlandırdığı karaktere özgü bir kostümle filme başlar. Tuhaf kesimli pilili pantolon, kareli gömlek, gözlük ve saat. Karakterin giydiği kostüm film içerisinde bir değişim ve dönüşüm geçirir. Önce gözlük gider, ardından, geminin güvertesinden atılınca sırt çantası kaybolur. "Denizkızları Branka biçiminde görününce, saati bir daha çalışmamacasına bozuluyordu. Daha sonra da kareli gömleğini kaybedip tişörtüyle kalıyordu, böylelikle tırtılın kelebeğe dönüşümü tamamlanmış oluyordu" (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 79). Karakterin yolculuktaki mental değişimine, görünüşteki değişim de eklenir.

Temmuz'da filmi aşkın ön planda olduğu bir özgürleşme hikayesidir. Karakterin çıktığı yolculuk onu günlük rutininden kurtarıp ona yeni bir kimlik kazandırmıştır. Hapsoldüğü yaşamın farkında olmayan karakter bunu yolculuk esnasında anlar. Kat edilen her yol, geçilen her sınır Daniel'in mental değişimini getirir. Yolculuğa başlayan ve yolculuğun sonundaki birey aynı kişi değildir. Hapsoldüğü hayattan çıkan ve çevresinin farkına varan Daniel artık daha özgürdür. Karakter yolculuğa aşk için çıkar.

### Elveda Berlin (2016)

Fatih Akın, *Elveda Berlin* filmini Wolfgang Herrndorf'un Tschick adlı romanından uyarlar. Anne ve babanın birbirinden kopuk olduğu bir ailede büyüyen Maik (Tristan Göbel), okulda da arkadaşları tarafından sosyal çevreye dahil edilmeyen biridir. Maik'in hikayesi, Tschick'in (Anand Batbileg) sınıfına gelmesi ve onunla aynı sırada oturmasıyla başlar. Maik'in annesi bir rehabilitasyon merkezine yatırılır,

babası iş gezisine çıkar. Babasının annesini aldatması ve sevgilisiyle iş gezisine çıkacakları sırada Maik'in onları öldürmeyi hayal etmesi, baba oğul ilişkisindeki kopukluğu ifade etmektedir. Bunların yanı sıra okulda aşık olduğu kızın doğum gününe davet edilmemesiyle iyice içine kapanır. Tschick'in bulduğu arabayla başlayan yolculuk Maik için özgürlüğe giden yol olur. Bu seyahatte uzun yollar kat edilecek, yeni coğrafyalar ve insanlar tanınacak ve yolculuğun sonunda Maik, farklı biri olacaktır.

Aile ilişkilerinde yaşanan kopukluk Maik'in ruhuna sirayet etmektedir. Alkolik bir anne ve evini önemsemeyen bir babanın arasında kaybolan Maik'in silik kişiliği sosyal hayatına da yansımaktadır. Burada Corrigan'ın, "bir yol anlatısı, her şeyden önce, "klasik anlatının Oedipal merkezi" olan aile biriminin parçalanmasına yanıt verir ve böylece erkek öznelliğinin istikrarsızlaşmasına ve eril güçlenmeye tanık olur" (akt. Cohan ve Hark, 2001, s. 2-3), söylemini hatırlamakta fayda vardır. Maik'in yolculuğa çıkışı, parçalanmış olan aileye verdiği tepkidir. Ebeveynlerinin birbirinden ve ondan kopuk hayatı, onu yeni yollar aramaya itmektedir. Bu sırada hayatına dahil olan Tschick'i o dahil hiç kimse sevmez. Maik'in değişime ön ayak olacak yolcuğu kabul etmesinin ilk hamlesi araba ile kapının önünde beliren Tschick'le bu yolculuğa çıkmayı kabul edişidir. Sıkıştığı dünyadan kopup değişimi kabul ettiği ilk adım yolculuk için yapılan çağrıya cevap vermesidir.

"Yolda olmanın amacı, gidilecek yerin gizemidir. Bu yolda bilgi taşınır, bilgi boşaltılır, bilgi yüklenir" (Aydın, 2006, s. 14). Yolculuğun kabulü, değişim için atılan ilk adımdır. Yolculuğun başında ailesi tarafından bile önemsenmeyen Maik, yolculuğun sonunda kahraman olarak döner. Bu yolculuk esnasında geleneksel bütün normlar yerle bir edilecek ve kahraman birey olarak hayata devam edecektir. Yolculuk esnasında karakterlerin bir hedefi bulunmamaktadır. Yolun kendisi yolculuklarına ortak olmaktadır. Yol ve yolculuğun getirmiş olduğu özgürlük duygusu ruhlarına işleyecek ve yolculuğun sonunda mental olarak tamamen başka bir kişilik olacaklardır.

Susan Hayward, yol filmlerini; "isimden de anlaşılacağı gibi, ana kahramanlarının hareket halinde olduğu filmlerdir" şeklinde tanımlar. Yol filmleri ikonografik açıdan arabalar, kaydırmalı çekimler, geniş ve yabancı alanlarla ilişkilendirilir. Sınırdaki insanların arkadaşlıklarının ana konu olduğu bu filmlerde temel kodlardan biri keşiftir. Bu durum çoğu zaman bireyin kendini keşfetmesiyle sonlanır. Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında daha çok yolculukların erkek karakterler tarafından yapıldığı ve yolculuğun amacının kendisini tanımak olarak sunulduğu görünür (Hayward, 2012, s. 667-668). Çocukların arabayla başlayan yolculuğu sıkı bir dostluğa dönüşerek Maik'in kendini keşfetmesiyle sona erer. Bu yolculukta doğa bütün renkleriyle çocukların yolculuklarına ortak olur. Yönetmenin geçişler esnasında

kullandığı geniş açılar doğanın içerisindeki çocukların özgürlüğünü betimleyerek doğanın verdiği özgürlük hissini seyirciye aktarmaktadır.

Yolculuğun kendisi durağan bir süreç olmadığı için yolculuk esnasında her şey mümkün görünür. Kahramanlar yolculuk esnasında geçmişlerini geride bırakarak, yeni bir gelecek kurmanın vermiş olduğu heyecanı duyumsar. Geçmişe ait izler geçmişte kalırken, önlerine açılan yeni yol onlara yeni fırsatlar çıkarmaktadır. Yolculuk, bir geleceğin peşinde olan ve geçmişin sıkıntılarından kaçmak isteyen kahramanlara yeni olanaklar yaratır (Sargent ve Watson, 2008, s. 28).

Yolculuğun yaşattığı en büyük deneyimlerden biri çocukların aşka ve cinselliğe karşı edindikleri deneyimdir. Akan yolla beraber aralarındaki samimiyet özgürlüğe giden yolun kapısını açar. Tschick, ilk defa burada eşcinsel olduğunu itiraf etme özgürlüğü gösterir. Toplumsal normların ağır bastığı sosyal ortamlarda üzerlerindeki baskıdan burada kurtulurlar. Kimse kimseyi tercihlerinden ötürü yargılamaz. Yolculuğun belli bir diliminde onlara eşlik eden Isa, Maik'in aşka dair gerçek duygularını deneyimlemesini sağlar. Maik'in kendisinden yaşça büyük olan Isa'ya (Mercedes Müller) karşı hissettiği duygular ona gerçek duygularını tanıma şansı verir. Maik, deneyimlediği bu his sayesinde yolculuğun sonunda Tatjana'ya (Aniya Wendel) hissettiği duyguların gerçek aşk olmadığını anlar. Filmin finalinde göstermiş olduğu tavırların bu durumun göstergesi olduğunu söylemek mümkündür.

Ergenlikten olgunluğa geçişin filmi olan *Elveda Berlin*'in karakterleri yolculuğun sonunda kendilerini gerçekleştirmiş bireyler olarak hayatlarına devam ederler. Yolculuğun karakterler üzerinde yaşattığı dönüşüm özgür bireyin doğuşu olarak temsil edilir. Yol; hayat deneyimleri olmayan çocukların hayatta kalabilmek adına kendi ayakları üzerinde durmalarını sağlayan üçüncü bir karakter gibi onlara eşlik eder. Yolculuğa davet eden Tschick, Maik'in dönüşümünün mimarıdır. Bu bağlamda *Elveda Berlin* sadece bir yol filmi değildir. Fiziksel olarak başlayan yolculuk, karakterleri hayatları boyunca devam edeceği mental bir yolculuğa sevk eder.

## Sonuç

Sinema tarihi içerisinde önemli bir yer tutan yol filmleri, sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar kullanılan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Yolun ve yolda olmanın bireyde meydana getirdiği değişiklikler; felsefeden, tasavvufa, sinemadan edebiyata kadar birçok disiplinin tartışma noktasını oluşturmaktadır.

Yol ve yolculuğun bireyde meydana getirdiği bu değişim özellikle 1960'larla beraber sinemanın sıklıkla kullandığı bir tür olagelmıştır. Yol ve yolculuk temasını filmlerinde çoğunlukla kullanan yönetmenlerden biri de Fatih Akın'dır. Diasporada yaşayan yönetmen, arada kalmışlığın verdiği

sıkışma halini, yol ve yolculuk üzerinden bertaraf eder. Onun filmlerinde karakterler genellikle hareket halindedir. Yol ve yolculuk, yönetmenin sinemasında arada kalmışlığın verdiği bu hissiyattan kurtulmak için kullanılan bir metafor olarak karşımıza çıkar. Çünkü karakterler sadece fiziki olarak bir yolculuk gerçekleştirmezler, onların fiziksel yolculuğuna içsel yolculuk da eşlik eder.

Yönetmen, yolun ve doğanın bireyde yarattığı özgürlük hissiyatını her iki filmde de kullanmaktadır. Yola çıkmanın, yolda olmanın ve doğada ilerlemenin vermiş olduğu özgürlük hissi geniş ve hareketli kamera planlarıyla desteklenmektedir. Filmlerinde yer alan karakterler klasik anlatı sinemasının dışında davranışlar sergilemektedir. Anlatı olarak klasik sinema uyuşmalarını kullanan filmlerde, karakterler bu durumun dışında bir tavır sergilerler. Klasik sinemada karakter, yolculuğa belli bir zorluğun üstesinden gelmek, sorunları çözmek dürtüsüyle çıkar. Ancak buradaki karakterlerin çözmek zorunda oldukları fiziksel bir sorun yoktur. Onlar kendi içsel yolculuklarını tamamlama peşindedirler.

Karakterler kendi varoluşsal sorunlarıyla başa çıkmayı yolculuk esnasında öğrenirler. Geleneksel kalıpların dayatmaları altında sıkışmış bu bireyler, yol ve yolculuğu bir metafor olarak kullanıp finalde kendilerini gerçekleştirerek başka bireylere dönüşmektedirler. Aile, okul, rutin günlük yaşantıların içine hapsolmuş bu bireylerin yolculuğa başlamaları, egemen sisteme başkaldırının ilk adımıdır. Hem *Temmuz'da* hem de *Elveda Berlin* filminde durum budur. Her iki filmin karakterleri toplum içerisindeki sıkışmışlıklarından yolculuk sayesinde kurtulurlar. Geçilen yollar ve sınırlar karakterlerin benliklerinde değişim meydana getirir. Her iki filmde de yola çıkan ve yolun sonundaki karakter aynı değildir. Kendini gerçekleştirmiş, toplumsal baskılardan sıyrılmış bireyler olarak yolculuklarını tamamlarlar.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir-F.Ç.; Tasarım-F.Ç.; Denetleme-F.Ç.; Kaynaklar-F.Ç.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-F.Ç.; Analiz ve/veya Yorum-F.Ç.; Literatür Taraması-F.Ç.; Yazıyı Yazan-F.Ç.; Eleştirel İnceleme-F.Ç.; Diğer-F.Ç.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

**Finansal Destek:** Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept-F.Ç.; Design-F.Ç.; Supervision-F.Ç.; Resources-F.Ç.; Data Collection and/or Processing-F.Ç.; Analysis and/or Interpretation-F.Ç.; Literature Search-F.Ç.; Writing Manuscript-F.Ç.; Critical Review-F.Ç.; Other-F.Ç.

**Conflict of Interest:** The author have no conflicts of interest to declare.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Aydın, İ. H. (2006). Bir felsefi metafor “yolda olmak”. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 6(1), 9-22. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/52469>
- Aziz, A. (2014). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri ve teknikleri*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Behrens, V., & Töteberg, M. (2013). *Fatih Akın sinema, benim memleketim, filmlerimin öyküsü*. Doğan Kitap.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi, teknikler ve örnek çalışmalar*. Siyasal Kitabevi.
- Botton, A. (2014). *Seyahat sanatı* (6. Baskı). (A. S. Bayer, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Cohan, S., & Hark, I. R. (2001). *The road movie book*. Taylor & Francis.
- Everett, W. (2009). Lost in translation? The European road movie, or a genre, adrift in the cosmos. *Literature Film Quarterly*, 37(3), 165-175. <https://www.jstor.org/stable/43797697>
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (M. Çavuş & U. Kutay, Çev.). Es Yayınları
- Kovacs, A. B. (2016). *Modernizmi seyretmek avrupa sanat sineması 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). Deki Basım Yayımları.
- Laderman, D. (2002). *Driving visions, exploring the road movie*. University of Texas Press.
- Naficy, H. (2023). *Aksanlı sinema: Sürgüne ait ve diasporal film yapımı* (O. Orhangazi, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Neale, S. (1990). Questions of genre. *Screen*, 31(1), 45-66. <https://zcmidiastudies.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/questions-on-genre.pdf>
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi, film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Sargent, J., & Watson, S. (2008). *Kayıp otopanlar: Yol filmlerinin sıra dışı tarihi*. Altıkkırkbeş Yayınları.
- Sobchack, T. (1975). Genre film: A classical experience. *Literature/Film Quarterly*, 3(3), 196-204. <https://www.proquest.com/docview/226977571?sourcetype=Scholarly%20Journals>
- Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler sinema ve ulusötesi oluşumlar*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu: Senaryo ve öykü yazımının sırları* (A. Uluşahin, Ed., & K. Şahin, Çev.). Okuyan Us Yayınları.
- Zengin, M., & Zengin, İ. (2013). Yol filmlerinde bir anlatım ögesi olarak yol ve yolculuk kavramı: Easy Rider örneği. *Global Media Journal: Turkish Edition*, (6), 120-144. [https://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/sayilar/07\\_melis\\_oktug\\_zengin\\_ibrahim\\_zengin.pdf](https://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/sayilar/07_melis_oktug_zengin_ibrahim_zengin.pdf)