

Makaleler (Tema)

2000 SONRASI POLİTİK TÜRKİYE SİNEMASINDA KURMACA-BELGESEL ETKİLEŞİMİ: *GELECEK UZUN SÜRER* FİLMİ ÖRNEĞİ¹

Semra Civelek*

Öz

Çalışma, 2000 sonrasında politik Türkiye sinemasında belirginleşen kurmaca-belgesel etkileşimli formun, politik içerik ile olan ilişkisinin mahiyetini araştırmaya yöneliktir. Etkileşimli formun politik filmlerde ne şekilde ve ne amaçla kullanıldığı ve bu formun politik içerikle olan ilişkisi, *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmi özelinde değerlendirilmiştir. Filmin politik artalanının oluşmasında merkezi öneme sahip olan “bellek” mefhumunun, biçim-içerik ilişkisi bağlamındaki rolü de film kapsamında ele alınmıştır.

Anahtar Terimler

kurmaca-belgesel etkileşimi, politik Türkiye sineması, biçim-içerik ilişkisi, bellek, *Gelecek Uzun Sürer*.

¹ Söz konusu çalışma, aynı isimli yüksek lisans tez çalışmasından yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Civelek, S. (2015). *2000 sonrası politik Türkiye sinemasında kurmaca-belgesel etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer filmi örneği*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri.

*Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü. semracivelek098@gmail.com
Makalenin Geliş Tarihi: 03/10/2016. Makalenin Kabul Tarihi: 24/11/2016.

THE INTERACTION BETWEEN FICTION FILMS AND DOCUMENTARIES IN POST-2000 POLITICAL CINEMA OF TURKEY: THE CASE OF *GELECEK UZUN SÜRER*

Abstract

This study examines the relationship between the fictional-documentary interactive form that emerges in Turkish political cinema since 2000, and the nature of the political content. The way in which the interactive form is used in political films and for what purpose and the relationship of this form to the political content is evaluated specifically regarding to the film *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011). Role of "memory" as a concept, which is central in establishing the political background of the movie is discussed as well in the context of the relationship between form and content.

Key Terms

interaction between fiction and documentary films, political cinema in Turkey, relationship between form and content, memory, *Gelecek Uzun Sürer*.

Giriş

İki ayrı tür olarak kabul gören kurmaca ve belgesel; kurmacanın gerçekliğe duyduğu ihtiyaç temelinde belgesel öğelere yönelmesi, belgeselin de kurmaca filmin kod ve konvansiyonlarına duyduğu ihtiyaç sonucu kurmaca öğelere yönelmesiyle zaman zaman iç içe geçerek etkileşimli bir form oluştururlar. 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında hem içerik hem biçim hem de ikisinin etkileşimi bağlamında alternatif bir alanı imleyen filmler; hem ele aldıkları konu bağlamında hem de kurmaca-belgesel etkileşimli formları/biçimleri bağlamında sınırların bulanıklaştığı bir alanı temsil ederler. Çalışmada, 2000 sonrası politik Türkiye sinemasının kimi örneklerinde gözlemlenen kurmaca-belgesel etkileşimli yapının politik içerik ile olan ilişkisinin açığa çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda -*Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmini politik içerik ve melez form etkileşimi bağlamında analiz etmeden- önce, kurmaca-belgesel arasındaki ilişkiye daha sonra ise politik sinema kavramına ve Türkiye’de politik sinemanın seyrine kısaca bakılacaktır.

Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: Kavramsal ve Düşünsel Temeller

Yapım süreçleri, anlatıları ve “gerçek”e yaklaşım biçimleri ile iki ana “tür” olarak imlenen kurmaca ve belgeselin iki ayrı kutupta olmaları savının aksine, günümüzde bu iki biçimin sınırlarının silikleştigi ve birbirlerine yaklaştıklarına/iç içe geçtiklerine tanık olmaktadır. Belgesel söz konusu olduğunda, belgeselin gerçeklik ile olan ilişkisinin “nesnellik” bağlamında tartışılabilmesi bize, film çekme işleminin doğası gereği objesini dönüştürmesi ve yeniden sunumuyla onu yeni bir bağlam içinde tanımlaması (Gider, 2015, s. 180) durumunu hatırlatır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte “gerçeklik”in kendisinin daha da sorgulanır hale gelmesi² ve dolayısıyla belgeselin gerçekliğinin de sıklıkla sorgulanması durumu söz konusu olmuştur. Özellikle video sanatı ve dijitalleşmeyle birlikte film yapımı unsurlarının değişip/dönüşmesi ve gelişmesi, kurmaca ve belgesel “alanlarını” birbirlerine yaklaştırmış; “gerçek olmayan” öğelerin belgesel filmlerde kullanılmaya başlanması belgeseli kurmacanın alanına yaklaştırmışken; yine teknolojik değişimler ve olanaklar vasıtasıyla kurmaca estetiği de belgesel estetiğine yakın bir yerde konumlanmaya başlamıştır. Kolker (2010, s. 17), filmlerin anlatıları ve karakterlerinin, gerçek davranışın kimi yönlerine dayanabildiğini ancak esasen bu anlatıların daha güçlü bir şekilde geleneksel film anlatısındaki davranışa ve filmdeki karakterlerin nasıl davranması gerektiğine dair beklentilerimize dayalı olduğunu ve bu filmlerin de diğer kurmacalardan daha gerçek olmadığını belirtir. Kurmacanın belgesele belgeselin de kurmacaya yöneldiği bu alanda, iki alana ait farklı özelliklerin bir arada kullanıldığı “melez” bir yapı ortaya çıkar. Kurmacanın belirli bir gerçeklik zemini olmadan var olamayacağı ve devamında gerçekliğin de yapıntı bir alan olmadan var olamayacağı gerçeği bizi iki ayrı ve zıt kategori gibi görülen belgesel ve kurmacanın aslında birbirleri ile ilişki içinde ve bağımlı olarak var olduğu savına götürür. Özdem (2013, s. 101), her filmin bir öykü anlattığını ve izleyicilerini anlattığı öyküye inandırmaya çalıştığını, öykülerin ise çoğunlukla hayal gücünün ve gerçekliğin birlikte kullanımıyla oluşturulduğunu belirtir. Özdem’e göre gerçek hayattan alınan öyküyü anlatmayı seçen film yapımcısı izleyicinin dikkatini çekebilmek için alışıldık kod ve konvansiyonları yani kurmaca film yapım stratejilerini kullanmak zorunda kalırken kurmaca film yapım yöntemleri ile seçtiği hayali öyküyü anlatmak isteyen film yapımcısı ise öyküsüne izleyiciyi inandırmak için belgesel sinemanın gerçekliğe ait kod ve konvansiyonlarını -

² Gerçeklik ve hakikate özgü bir sorgulama ve teknoloji ile ilişkisi için Bkz: Baudrillard, 2011.

yani gerçek kişi ve gerçek mekânların, sallantılı kamera ve röportaj tekniği ile temsili gibi- etkili şekilde kullanır. Teknolojik gelişmelerin de etkisiyle melez yapının son zamanlarda yoğun olarak tartışılmasının bir diğer nedeni olarak Paul Schrader'in (2009) "anlatı yorgunluğu" kavramından yararlanabiliriz. Schrader (2009) yaşadığımız çağda, teknolojik olanakların artmasıyla birlikte çoğalan mecralar vasıtasıyla çok fazla anlatıya maruz kaldığımızı, dolayısıyla karşımıza çıkan anlatıları ve onların farklı kombinasyonlarını da önceden rahatlıkla tahmin edebildiğimizi ve bu nedenle günden güne artan bu anlatıların bizde bir yorgunluğa yol açtığını belirtir ve bu durumu "anlatı yorgunluğu" (*narrative exhaustion*) olarak adlandırır. Gürata'ya (2009) göre Schrader'in anlatı yorgunluğu olarak tanımladığı durum, özgün bir hikâye anlatmanın neredeyse imkânsız olduğu ve geleneksel hikâye anlatımının izleyicinin ilgisini çekmekte yetersiz kaldığı günümüzde, "karşı-anlatıların" yaygınlaşmasına yol açmıştır. "Schrader'in karşı anlatı olarak tanımladığı yapıtların ortak özelliği ise, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırda gezinmeleri ve çoğu zaman kendilerini izleyiciye 'gerçek' ya da 'gerçekçi' olarak sunmalarıdır" (Gürata, 2009).

Rhodes ve Springer *Docufictions* (2006) isimli kitaplarında, belgesel ve kurmaca anlatıların karşılıklı ilişkisini ele alarak temelde kurmaca-belgesel ilişkisine dayalı dört yapı belirlerler. Bunlar; belgesel form ve belgesel içeriğin birleşiminden oluşan *belgesel*, belgesel form ve kurmaca içerikten oluşan *uydurma belgesel (mockumentary)*, kurmaca form ve belgesel içerikten oluşan *yarı-belgesel (docudrama)* ve kurmaca form ile kurmaca içerikten oluşan *kurmacadır* (Rhodes ve Springer, 2006, s. 4). Belgesel ve kurmaca materyalin birleşmesinden oluşan, onların bir sentezi olan başlıca melez yapılar olarak iki ara form olan *uydurma belgesel* ve *docudrama (yarı belgesel)* Rhodes ve Springer (2006, s. 5) tarafından *docufictions* (belge-kurmaca) olarak adlandırılır. Bu melez formlar çağdaş medya kültüründe yaygın formlardır. Çalışma açısından üzerinde durulacak yapı ise daha çok *docudramalar*dır. Reel konuları kurmaca bir anlatı ve formla sunan *docudramalar* (Rhodes ve Springer, 2006, s. 6) belgeselin bir alt türüdür ve belgeselin klasik anlatı formunun dışına çıksa da, belgeselin gerçeklik söylemiyle çelişen bir söylem ortaya koymaz (Akoğlu, 2014, s. 222). *Docudramalar* biçimsel olarak belgeseli temsil etmeseler de, belgeselin gerçeklikle kurduğu ilişkiye bağlı kalırlar. Konusunu gerçeklerden alan, ele aldığı gerçeklerin oluş sırasına ve oluş şekillerine sadık kalan ancak anlatısında bulunan boşlukları drama yardımıyla çözmeye çalışan *docudramalar*, kimi kaynaklarca kurmaca bir tür olarak ele alınır (Akoğlu, 2014, s. 223). İster kurmacanın ister belgeselin bir alt türü olarak kabul edilsin *docudramalar* konusunda

dikkat edilmesi gereken nokta bu formun, reel yaşama ait belgesel içeriği gerçekliğe bağlı kalarak kurmaca bir biçim aracılığıyla sunuyor olmasıdır.

Bu melez ilişkiyi sinemamız açısından değerlendirecek olursak; hem teknolojik gelişmeler ve devamında dijitalleşmeye bağlı olarak hem Schrader'in sözünü ettiği "anlatı yorgunluğu" nun yeni/farklı/karşı anlatılara ve yönelimlere yol açmasıyla hem de özellikle (2000 sonrası) festival ve fonlardan alınan destek ve cesaretle farklı tarz ve tür denemelerinin yoğunlaştığı gözlemlenmektedir. Belirtilen sebeplerden ötürü belgesel de kurmaca da, kendini yeniden tanımlayan bir süreç içerisine girmiş ve dolayısıyla yeni anlatım biçimlerinin doğuşuna tanıklık edilmiştir. Daldal'ın (2015)³ işaret ettiği gibi özellikle 2000 sonrası anaakım sinemadan ayrılan "alternatif" genç kuşakta -kendi içerisinde yoğun farklılaşmalar ve ortaklıklar olup, şimdilik bir süreklilik arz etmese de- kurmaca-belgesel etkileşimini ve dolayısıyla melez yapıyı öne çıkaran birçok örnekle karşılaşabiliriz. Melez yapıyı çeşitli şekillerde öne çıkaran *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009), *Köprüdekiler* (Özge, 2009), *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011), *İki Dil Bir Bavul* (Doğan ve Eskiköy, 2008), *Gitmek* (Karabey, 2008) ve *Babamın Sesi* (Doğan ve Eskiköy, 2012) filmlerinden *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009) ve *Köprüdekiler* (Özge, 2009) filmleri, güncel politik meseleleri ele almayışları ve bu anlamda politik bir tavırdan yoksun oluşları bağlamında diğerlerinden ayrılırlar. Seçilen tarz/estetik/üslubun, söylem ve içerikle mesafeli değil de iç içe geçen bir yapı sergilemesi gerektiği üzerinde duran Daldal (2015, s. 27), estetiğin ve biçimin ciddi bir politik seçimi de yansıttığını ve biçim-içerik diyalektiğinin, sosyo-kültürel etkileşimin ve deneyimin sanatçılar üzerinde bıraktığı izlerin dışavurumu olduğunu belirtir. Dolayısıyla seçilen tarzın/biçimin içerikle bağlantılı olarak belirli bir süreklilik ve politik bir tavır gerektirdiği konusunu ısrarla vurgular. Daldal bu duruma örnek olarak *Köprüdekiler* (Özge, 2009) filmini gösterir ve bu filmde yönetmenin, filmin melez formu ve politik tavrı ile ilgili "rastlantıya dayalılığı" dışında belirli bir ilişkiye ve sorunsala vurgu yapmadığını belirtir. Bu minvalde çalışmanın odak noktası da, biçim-içerik ilişkisi yani politik bağlanım ve melez yapı arasındaki ilişkinin mahiyetini açığa çıkarmak olduğu için -*Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filminin analizine geçmeden önce- politik sinema kavramına ve politik sinemanın Türkiye'deki seyrine bakmamız gerekmektedir.

³ Kurmaca-belgesel ilişkisinin öne çıktığı, zaman zaman profesyonel olmayan oyuncuların tercih edildiği, gerçek mekânlarda yapılan çekimlere ek olarak minimal bir anlatının tercih edildiği, sistem eleştirisinin, özgün mikropolitik söylemlerin var olduğu ve aksanlı sinema vurgusunun yapıldığı 2000 sonrası anaakım sinemanın dışında varlık gösteren ve iktisadi açıdan görece bağımsız olan filmlerin -belirli bir yönelime işaret etseler de- konu ve üslup bakımından üç grupta sınıflandırılması ile ilgili Bkz: Daldal (2015, s. 25-26).

Politik Sinema ve Türkiye'deki Seyri

Tek bir tanımlamaya işaret etmesinin aksine birbirinden farklı tanımlamaları içeren politik sinema kavramı "Nasıl bir politik sinema?" sorusunu akla getirir. Bu noktada "politiklik" ile neyin kastedildiği öne çıkar. *Sinema, İdeoloji, Eleştiri* (2008) isimli metinlerinde Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni, bütün filmlerin, onu üreten ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle politik olduğunu belirtirler (s. 102, 103). Asuman Suner (2006, s. 253) de, Comolli ve Narboni'ye benzer şekilde politik film terimini ideoloji ile bağlantısı doğrultusunda tanımlar. Politik film, genel olarak içinde barındırdığı muğlaklıkla birlikte, somut toplumsal ve tarihsel olayları konu edinen ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alan filmlere vurgu yapar. Barış Kılınç (2015, s. 1), sinemada politika dendiğinde öncelikle politik içerikli filmlerin akla geldiğini ancak neredeyse tüm filmlerin yapımdan yapım sonrasına hemen her aşamasıyla politik olduğunu; ister bir eğlence mecrası olarak nitelendirilsin ister bir sanat eseri, hemen her filmin bir biçimde politikliğin inceleme alanı içine sokulabileceğini belirtir. Gerçekliği tanımlama ve yansıtma biçimi, şu ya da bu biçimde bir değer yargısı içeren *sanat* ile bağlantılı olarak, her halükarda politik olmak zorundadır (2015, s. 5). Siyasal olanın yaşamın her yönüyle ilişkili olduğunu ve dolayısıyla sinemayla da ilişkili olduğunu belirten Ertan Yılmaz'a (1997, s. 9) göre sinema ve siyasal olan arasındaki bağlantıda yönetmenin özel bir çabasının olması gerekmez. Siyasete en uzak olan ve siyasal değilmiş gibi görünen filmlerin dahi siyasal sonuçlarından söz edilebilir. Yılmaz, sinemanın egemen sınıfın düşüncelerinin ve ideolojisinin aktarılmasının bir aracı olmasının yanı sıra muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araç olduğunu belirtir. Siyasal olarak nitelenen sinema, egemen sinemanın içinden çıkmamıştır çünkü siyasal filmler içinde yaşanan sisteme belirli bir itiraz ve muhalefetin sonucu ortaya çıkan ürünlerdir. "...siyasal sinemanın başlıca amacı, verili durumun (düzenin, sistemin, ilişkilerin vs.) değiştirilmesinin gerektiğini iletmektedir" (Yılmaz, 1997, s. 11). Benzer şekilde eşitsizliklere ve farklılıklara seslenebilen bir film pratiği ve eleştirisi geliştirmenin önemini vurgulayan Mike Wayne (2011) de her filmin politik olduğundan ancak her filmin aynı tarzda politik olmadığından söz eder. "...filmlerin farklı tarzlarda politik oluşu bizi politik bir filmi neyin oluşturduğuna ilişkin daha özel bir düşünceye yöneltilir" diyen Wayne (2011, s. 9), filmlerin üretim ve dağıtım koşullarındaki farklılıklarına ve sınıfsal konumlarının muhaliflik konumlarıyla bağlantısına işaret eder. Sinema ve siyasal olanın ilişkisi söz konusu olduğunda sorunun siyasetle doğrudan

ilişkinin nasıl kurulacağı olduğunu belirten Yasemin Mirahmetoğlu (1995, s. 59) siyasal sinemayı; “özünü siyasetin incelenmesinden alan, kesin olarak siyasal mesajlar veren ve sinemasal malzemeyi kullanım biçimini belirlerken, siyasal amaçlarını göz önünde bulunduran yapıtlar” olarak tanımlar. O’na göre sinemada “birtakım belirleyici öğeleri bünyelerinde barındırmaları” dolayımında tanımlanan “tür” olgusu, siyasal sinema söz konusu olduğunda da geçerlidir. Mirahmetoğlu’nun aksine Yılmaz (1997, s. 14) ise sinemada “tür”ün belirli kuralları, ilkeleri, gelenekleri ve sınırlarının olduğunu ancak siyasal sinema için bu şekilde bir sınırlandırmanın doğru olmadığını, filmlerde siyasetin doğrudan yansımalarının bir önkoşul olarak aranmasının iktidarın daraltılması anlamına geldiğini ve dolayısıyla kendini, oluşturulduğu tarihsel izlek içerisinde belirli bir muhaliflik barındırmakla diğer eğilimlerden ayıran siyasal filmlerin siyasetle ilişki kurma tarzlarının incelenmesinin faydalı olabileceğini belirtir. Bu bağlamda çalışmamız açısından söz konusu olan “politik sinema”nın; egemen sinemaya estetik olarak muhalif alternatiflerden ziyade daha çok içinde yaşanan sisteme belirli bir itiraz sonucu ortaya çıkan (Yılmaz, 1997, s. 11) genelde sanat ve politikanın yapay bir biçimde ayrıldığı Amerikan kültürü/sinemasında önemli ölçüde bulunmayan bir tür politik söylemi içeren; biçim ve içerikte toplum içinde yaşayan bireylere, ekonomik-toplumsal ilişkilere ve sınıfa hitap eden (Kolker, 2010, s. 15), politik bir alternatif oluşturabilen (Karabağ Sarı, 2012, s. 131) ve siyasal olanın bir araç olmaktan ziyade bir amaç olduğu yönelimleri ve tarihsel dönüm noktalarını ve bu tarzda bir film yapımını imlediğini belirtmek yanlış olmaz.

Politik sinema dendiğinde, Sovyet Rus Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Özgür Sinema ve beraberinde İngiliz Yeni Dalgası ve Üçüncü Sinema gibi belirli tarihsel izlekleri ve dönüm noktalarını takip etmek faydalı olabilir. Belirtilen tarihsel izleklerin ve yönelimlerin -her biri birbirinden farklı “politik” film yapım yöntemlerine sahip olmakla birlikte- ortak noktaları; ortaya çıktıkları döneme ve içerisinde buldukları film yapım yöntemlerine hem biçimsel hem de içeriksel açıdan muhalif bir bakış açısı getirebilmiş olmalarıdır.⁴

Politik sinemanın Türkiye’deki seyrine bakıldığında ise durum biraz daha farklılaşır. Şöyle ki; belirtilen tarihsel izleklerinkine benzer şekilde Türkiye’de de tarihsel ve politik koşullara/atmosfere bağlı olarak politik sinemanın (ve aslında sinemanın ve film yapımının) seyri değişir. 1960’larla birlikte izlerini sürebileceğimiz

⁴ Çalışmanın sınırlılıkları açısından belirtilen tarihsel izleklerin açıklanması yapılmayacaktır.

toplumsal gerçekçi⁵ film yapımı 1980'lere değin devam eder. Özellikle 60'ların sonu ve 70'ler, Türk sinemasında -hem toplumsal yaşamdaki hem de sinemadaki karşıtlıkları içeren bir süreç olmasından dolayı- karşıtlıklar dönemi olarak göze çarpar. Türk sinemasının nasıl olması gerektiği konusu üzerine kafa yoran kimi yönetmenlerin sahip oldukları siyasal görüşlerle de bağlantılı olarak 1965 sonrasında Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Devrimci Sinema yönelimleri belirginleşir (Kuyucak Esen, 2010, s. 128, 130). Daldal (2005) özellikle -Halk Sineması ile bağlantılı olarak- Ulusal Sinema hareketinin, olumsuz sosyal/politik koşullar içerisinde toplumsal gerçekçi film yapımının sekteye uğradığı ve "eski" toplumsal gerçekçi yönetmenlerin değişen siyasal ortama uyum sağlayabilecek yeni arayışlar içerisinde düştüğü bir atmosferin ürünü olduğunu belirtir. Güney Amerika'daki devrimci hareketlerden ve Yeni Sinema (*Cinema Novo*) akımından etkilenen, Yılmaz Güney'i -özellikle 1970 yılında yaptığı *Umut* filmi ile- hareketin temsilcisi olarak gören, Sinematek Derneği ve çeşitli dergiler (*Yeni Sinema* ve sonrasında *Genç Sinema*) etrafında filizlenen devrimci sinema düşüncesi ve bu düşünce etrafında birleşen kimi yönetmenler ise "Genç Sinemacılar" adı altında devrimci film yapımının olanaklılığını sorgulayarak devrimci bir sinemanın oluşmasını amaçlamışlardır (Oylum, 2012, s. 121). Coşkun (2009, s. 83, 85), bu yönelim çerçevesinde yapılan filmlerin "devrimci sinema"nın kriterlerini barındır(a)madığını ve bu nedenle Türk sineması için "devrimci bir sinemadan" söz edilemeyeceği gibi "Genç Sinema Akımı" olarak adlandırılabilir bir akımdan da bahsedilemeyeceğini vurgulayarak, Türkiye'nin siyasal ve toplumsal olarak son derece canlı ve çalkantılı olduğu bu dönemde (70'ler) aynı canlılığın, gelişimini tamamlayamayan ve diğer ülke sinemalarına göre geride kalan Türk sineması için söz konusu olmadığını belirtir. Dolayısıyla bu dönemde devrimci sinema düşüncesi çerçevesinde yapılan filmlerin "devrimci sinema" örneği değilse bile, olumsuz koşullara ve toplumsala muhalif bir açıdan yaklaşabilen politik filmler olduğu ve politik Türkiye sineması için bir temel oluşturmaya başladığı söylenebilir. Darbeler dönemi⁶ olan 1980'lere gelindiğinde ise belirli bir depolitizasyon

⁵Daldal; Sovyet Dışavurumcu-Gerçekçi sinema akımı, İtalyan yeni-gerçekçiliği, Fransız ve İngiliz Yeni Dalga hareketleri gibi diğer önemli sinema hareketlerine benzer şekilde, "akım" olarak tescillenebilecek bir Türk toplumsal gerçekçiliğinin varlığından bahsetmesine karşılık; yeni-gerçekçilik gibi bir geleneğin 1965 sonrası Türk sineması için söz konusu olmadığını ancak bu akım/yönelimlerin tüm kolektivist özelliklerine rağmen "demokrasiyi reddetmeyen" bir kültürün içinde ortaya çıktığını belirtir (2005, s. 62,138). Özön (1985, s. 363) ise 1960-1965 yılları arasında yapılan filmlerin; akım oluşturabilecek ölçüde verimli olmamasının yanı sıra toplumsal gerçekçilik diye adlandırılabilir bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçekçilik çabasını da yansıtmadıklarını belirterek söz konusu filmleri "toplumsal gerçekçi" tanımlamasından ziyade "yarım gerçekçilik çabaları" olarak niteler.

⁶ Kuyucak Esen (2010, s. 179), 1980 sonrası Türk sinemasını en az 12 Eylül askeri darbesi kadar belirleyen bir başka "darbe" nin de "Hollywood darbesi" olduğunu belirtir.

sürecine girilmiş, önceki dönemleri meşgul eden ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema gibi daha çok ideolojilerle bağlantılı olan tartışmalar gündemden silinmiştir (Pösteki, 2004, s. 25). Bu dönemde yaşanan iktisadi değişimler sonucu Türk sinemasında film üretimini sağlayan yapımcılar döneminin bitip sponsorlar döneminin başladığını belirten Kara (2012, s. 90); Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmiyle hareketlenen ve siyasal filmler yapan genç/yeni sinemacıların (Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan gibi) 12 Eylül ile birlikte önünün kesildiğini; dahası darbeye birlikte Özal iktidarının apolitikleşme politikaları ve toplumdaki ziyade bireye yapılan vurgu ile sinemada da yalnızlaşmış bireyin içsel yolculuğuna, kişisel arayışlarına yönelen bir eğilimin söz konusu olduğunu belirtir. 12 Eylül döneminde yaşanan tutuklamalar, işkenceler ve hapisane deneyimleri üstü kapalı da olsa özellikle 1986 yılından itibaren "12 Eylül filmleri" mottosuyla ağırlık kazanmaya başlar. Bu dönemden günümüze dek yapılan "12 Eylül filmleri"nde 12 Eylül zihniyetinin yaratmak istediği algıya bilinçli ya da bilinçsiz destek veren bir eğilimin olduğunu ve meseleye bakışın sorunlu olduğunu belirten Kanat'a (2010, s. 66) benzer şekilde Sancar (2010, s. 48) da bu filmlerde toplum ve 12 Eylül arasındaki ilişkinin sorgulanmasının mevcut olmadığını, geçmişle hesaplaşmaya olanak tanıyan bir anlayıştan ziyade unutmaya pratiklerini öne çıkaran bir bakış açısı, film anlatısı ve biçiminin var olduğunu vurgular. 1990'lı yıllarda ise "bağımsız sinemacılar" ya da "yeni Türkiye sineması" olarak anılan kuşak; 1980'li yıllarda siyasal alanda yaşanan baskının, toplumsal ve kültürel alana yansımalarının bir göstergesi olarak sessizleşen, sinik ve asosyal bireyin içsel durumunu ve topluma olan yabancılaşmasını imler şeklinde bireyi ve bireyin ruhsal açıdan ifadesini konu alan, yeni anlatım olanaklarıyla birlikte yaratıcının kişisel üslubunu dışa vuran ve sanat filmi kodlarıyla belirginleşen filmler yapmışlardır. Suner'in (2006, s. 256) 1990'lı yılların bir diğer eğilimi olarak işaret ettiği "yeni politik filmler" ise; özellikle 1996 sonrasında tematik anlamda gerçek ya da farazi politik olaylara odaklanan ve bu olaylar karşısında farklı düzlemlerde resmi ideolojiyi sorunsallaştıran muhalif bir politik duruş sergileyen politik filmlerdir. Kimlik ve aidiyet konuları ile ilgili ortaklıklarının ötesinde bu filmler; üslupları, konumlanışları, anlatımları ve önerdikleri bakış açıları bağlamında da belirli bir ortaklığa işaret ederler. Suner'in 1996 yılı sonrası için tarihlendirdiği yeni politik filmlerin üslup, konumlanış, anlatım ve önerdikleri bakış açıları bağlamındaki ortaklık; esas olarak kendini 2000

⁷ "12 Eylül filmleri" deyiminin, filmleri kendi içerisinde bir sınırlamaya götürdüğüne işaret ederek söz konusu filmlerin neden "toplumsal gerçekçi" film yapımına ya da "politik film" söylemi içerisinde dâhil edilemediğini konu alan metin için Bkz: Çatalçam (2009).

sonrasında belirmeye başlayan ve bir eğilim olarak öne çıkan alternatif politik filmlerde açık eder. Sinema serüvenlerinin henüz başında olan bu yönetmenler kendilerini hem tematik olarak ve estetik açıdan; hem de “egemen-politik aksiyon sineması”ndan ve yeni Türkiye sineması olarak isimlendirilen, sanatsal kaygılarla kişisel üslubun ön plana çıktığı ve doğrudan politik meselelerden ziyade bireysel/ruhsal meselelerle ilgilenen “sanat” sinemasından ayırırlar. Akbal Süalp’in (2011)⁸ 2000 sonrası filmlerde ayrı bir katman olarak imlediği bu grup; politik tarihimizde üstü örtülen hak ihlallerinin, resmi tarih alanında ve siyasi arenada konuşulması uygun görülmemenin öyküsünü anlatmaya kalkışan; üstü örtülmek istenenin arkeolojisini yapmaya çalışan Özcan Alper, Kazım Öz, Hüseyin Karabey, İnan Temelkuran, Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, Miraz Bezar ve Sedat Yılmaz gibi yönetmenlerden oluşur (2011, s. 66).

Çalışmanın odağı açısından belirtilmesi gereken nokta ise; 2000 sonrası karşı/alternatif bir anlatı biçimi olarak kurmaca-belgesel ilişkisinin işaret ettiği melez formla politik bağlanım arasındaki diyalektik ilişkinin özellikle Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy’ün *İki Dil Bir Bavul* (2008) ve *Babamın Sesi* (2012), Hüseyin Karabey’in *Gitmek* (2008) ve Özcan Alper’in *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmlerinde öne çıktığıdır. Bu filmlerde belirginleşen özelliklerden biri; her bir filmin Türkiye’nin yakın siyasi geçmişine dek sorun olarak kendini dayatan ve dayatmaya devam eden anadil meselesi, Kürt sorunu, faili meçhul cinayetler, mülteci sorunu gibi güncel politik sorunları ve temel “problemler”/tartışmalı alanları masaya yatırmaları -ve bu anlamda “ulus” kavramını sorunsallaştırmaları-; kolektif hafıza, unutmama-hatırlama, geçmişle hesaplaşma, kimlik gibi konuları ve kavramları tartışma alanına itmeleridir.⁹ Akbal Süalp’in (2010a) de özellikle vurguladığı gibi öncelikle bu filmlerin “ulus” kavramını sorunsallaştırdıklarını, bu nedenle bizi “Türk” sineması yerine “Türkiye” sineması kavramsallaştırmasına doğru ittiklerini görüyoruz. Dolayısıyla bu filmler; hem içerik hem de biçim açısından sınırların bulanıklaştığı bir anlayışı öne çıkarırlar. Estetik ve politik odak arasındaki diyalektik ilişkiyi kurabilmeleri açısından diğerlerinden farklılaşan bu filmler aynı zamanda yakın siyasi tarihimizin hafıza ile girdiği problemler

⁸ Özellikle 1990 sonrası Türkiye sinemasının sınıflandırılması/dönemselleştirilmesi ile ilgili Bkz: Akbal Süalp; 2010a, 2010b, 2011.

⁹ Yakın siyasi geçmişin “problemler” alanlarından birine odaklanarak; kimlik, aidiyet, hatırlama, geçmişle hesaplaşma kavramları çerçevesinde ulusal aidiyeti sorunsallaştıran bir film de *Bulutları Beklerken* (Ustaoglu, 2003) filmidir. Ancak filmin yalnızca başlangıcında yer alan politik meseleye dair belge görüntüleri; ilerleyen kısımlarında film evrenine dâhil edilemediği ve bu nedenle bu belge görüntüleri filmin kurmaca evreni içerisinde küçük birer ayrıntı olarak kaldığı için söz konusu film; kurmaca belgesel etkileşimi ve politik içerik ilişkisi bağlamında yukarıda söz edilen filmlere kıyasla verimli bir alan sunamamaktadır.

ilişkide bir katalizör görevi üstlenerek geçmişle hesaplaşma ve hatırlama deneyimlerine de odaklanırlar. Bu bağlamda, belirtilen odaklar çerçevesinde *Gelecek Uzun Sürer* filminin analizine geçilebilir.

Gelecek Uzun Sürer

Film, yüksek lisans çalışması için Türkiye'nin farklı kültür ve dillerdeki ağıtlarını kayıt altına alan ve ağıt derlemeleri yapan Sumru'nun (Gaye Gürsel) Türkiye'nin Güneydoğusu'na (Diyarbakır'a) yaptığı yolculuğu konu alarak başlar. Sumru'nun ağıtlara yaptığı bu yolculuk onu, bölgede 1990'lı yıllarda yaşanan ve "faili meçhul cinayetler" olarak adlandırılan gerçekliğe ulaştırır. Tek ve bütünlüklü bir yapı olarak ulus devlet inşasında farklı etnik kimliklerin reddedilme, yok sayılma ve asimilasyon süreci kendini; Türkiye'nin yakın siyasal geçmişinde yer edinen ve güncel siyasal meselelerinden de biri olan "Kürt sorunu"nun özellikle 1990'lı yıllarda bölgede işlenen "faili meçhul cinayetler"le çözülmeye çalışılmasında ve yaşanan iç savaş koşullarında açık eder; geriye ise kayıp yakınlarının ve tanıklarının yaşanmışlıklarına dair bellek, anlatı ve deneyimleri kalmıştır. Bölgenin gerçekliğini anlatan ağıtlar, gerçek kayıp yakınlarının geçmişe dair deneyimlerinin anlatıları/aktarımı ile iç içe geçer. Sinematek Derneği'nin Diyarbakır temsilcisi olan Diyarbakırlı Ahmet (Durukan Ordu) ve Ahmet ile kayıtlar aracılığıyla tanışan Sumru, amatör video görüntüler ve kayıp yakınlarının tanıklıkları üzerinden bir döneme/yaralayan bir döneme bakmaya başlarlar. Bu süreç ikisi için de aynı zamanda kendi geçmişleri ve gerçeklikleri ile yüzleşme yolculuğuna dönüşür. Film, Hakkâri'nin Siyasümbül köyünde kendi kaybını, sevgilisi Harun'u arayan Sumru'nun, Harun'un mezarına ulaşmasıyla son bulur. Film, etnik kimlik sorunsalı üzerinden Türkiye'nin yakın siyasal geçmişine bakarken aynı zamanda bir zamansızlığa da işaret eder. Etnik kimlik meselesinin geçmişten günümüze siyasi tarihimizde sürekli olarak "problemlili" bir alanı teşkil etmesi; çözülemeyen bir sorun olarak etnik kimliklerin yaşadığımız coğrafyada bu anlamda belirli bir aralığa işaretlenebilecek "bir zamanının" olmaması ve sürekliliği; filmde "barış" olarak imlenen "gelecek" in uzun sürmesi/gelmemesi olarak kendini açık eder. Film; kimlik, bellek, kolektif hafıza, geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma dolayımında ele aldığı politik sorunsalı masaya yatırır.

Gelecek Uzun Sürer'de Politik Bağlanım

İlk yönetmenlik denemesini kısa bir belgesel film olan *Momi* (2001)¹⁰ ile yapan Özcan Alper, ardından *-Hayata Dönüş Operasyonu'nun* etkilerini zaman zaman belge görüntüleriyle ve şiirsel bir dille *Yusuf* karakteri üzerinden anlattığı- ilk uzun metrajlı filmi olan *Sonbahar'ı* (2008) çeker. İkinci uzun metrajı olan *Gelecek Uzun Sürer*'de ise güncel siyasi tarihimizde yer edinen adı konulmamış bir savaşı -"Kürt sorunu" olarak çağrılan otuz yıllık bir savaşı¹¹- yakın siyasi tarihimizde hem bireysel hem de toplumsal olarak derin bir travmayı imleyen, 1990'larda çoğunlukla Güneydoğu bölgesinde yaşanan "faili meçhul cinayetleri" ele alır. Yeşim Ustaoglu'nun asistanlığını yapan Özcan Alper; Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) isimli filminden ve dolayısıyla Ustaoglu'nun film yapım anlayışından, hem tematik hem de biçimsel anlamda etkilenmiştir. *Güneşe Yolculuk* (1999); Güneydoğu'da (Hakkâri-Zorlu) köyü boşaltıldıktan sonra İstanbul'a göç eden Kürt genci Berzan ile çalışmak için İstanbul'a gelen Tireli Mehmet'in arkadaşlığını konu alır. Ustaoglu, F tipi cezaevlerinin ve tecritin siyasi tutsaklar tarafından açlık grevleri ve ölüm oruçlarıyla protesto edildiği dönemde, 1999 yılında ve üstelik bu konuyu ele alarak yapar filmi. "Haberlere" konu olan açlık grevleri ve tecrit uygulamasının son bulup ölüm oruçlarının sonlanması ve tutsakların serbest bırakılması için yapılan eylemler filmde belge görüntüleriyle birlikte aktarılır. Dokuz yıl sonra ise Alper; ölüm orucuna giren tutsaklardan biri olan *Yusuf* karakteri üzerinden sürecin devamını anlatmaktadır. Dahası, tecrit uygulamasının son bulup ölüm oruçlarının sonlanması ve tutsakların serbest bırakılması için yapılan eylemlere katılan Berzan; "faili meçhul" bir şekilde babasını kaybeden ve Hakkâri-Zorlu'dan köyü boşaltıldığı için İstanbul'a göç eden bir karakterdir. *Gelecek Uzun Sürer* ise Berzan'ın faili meçhul kaybını ve dolayısıyla Güneydoğu'da 1990'larda yaşanan faili meçhul cinayetleri dönemin tanıkları ve kayıp yakınları üzerinden ele alır; böylelikle film etnik kimlik ve ulusal aidiyet kavramlarını tartışmaya açar.

İçinde bulunduğumuz çağa yön veren temel eğilimin, küresel ekonomiye entegre olmanın yanı sıra yerelliği ve özgünlüğü yitirmeme düşüncesi olduğunu belirten Yaşartürk (2012, s. 3, 6); Türkiye'de uzun zamandır tabu olarak görülen kimlik ve

¹⁰ "Dillerin taşıyıcısı büyükannelere" adanan *Momi*, Hemşince çekilen ilk filmidir.

¹¹ Hegemonik söylem tarafından "Kürt sorunu" olarak anılan, özellikle 1984'ten bu yana Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Bölgesi'nde yaşanan iç savaş; şiddeti bir hak arama yöntemi olarak kullanan Kürt siyasal hareketinin temsilcisi Partiya Karkeran Kurdistan/Kürdistan İşçi Partisi (PKK) ile devletin güvenlik güçleri arasında yaşanan çatışmalı ortam neticesinde bölgede çok sayıda insanın ölmesi, faili meçhul cinayetlerin işlenmesi ve çok sayıda insanın devlet güvenlik güçleri tarafından "kaybedilmesi" ile sonuçlanmıştır.

etnisite konusunun 1980'lerle birlikte bir kırılmaya uğradığını vurgular. Türkiye Cumhuriyeti'nin kimlik çoğulluğunun tam karşısında; azınlıksız bir ulus inşa etmek için nüfus mübadelesi ve kültürel asimilasyon gibi yöntemlere başvuran ve kültürel homojenliği hedefleyen bir konumda olması; beraberinde kimlik açısından da bir sessizleştirme ve asimilasyon tarihi olarak farklı etnik/dinsel ya da dilsel kökenden gelen grupların/azınlıkların "Türk" kategorisi altında farklılıklarının gizlenmesini getirmiştir. Neyzi (2014, s. 4) de 1980 sonrası toplumsal gelişmelerin Türkiye'de yakın geçmişe olan ilgiyi artırdığını vurgulayarak söz konusu ilginin, unutulmuş ve unutturulmuş olanın kimlik temelli bir yaklaşımla ele alınmasına ve özellikle Hristiyanlara, Yahudilere, Kürtlere ve Alevilere yönelik travmatik olayların gündeme gelerek yeniden değerlendirilmesine neden olduğunu belirtir.

1990'lar boyunca yaşanan -kamusal alanda en fazla tartışılan etnik/kültürel kimliklerden biri olan- Kürt kimliğine yönelik insan hakları ihlalleri ve travmatik deneyimler tüm vahametiyle kişilerin kişisel ve toplumsal belleklerinde yer edinmiş ancak yaşananlar üzerinde açıklıkla bir tartışma yapılmamış ve deneyimlerin çoğu kayıt altına alınmamıştır. Bu bağlamda *Gelecek Uzun Sürer*, Sumru ve Ahmet aracılığıyla kayıp yakınlarına ve o dönem yaşanan travmatik deneyimlere, deneyimin sahibi olan kişiler üzerinden ayna tutar ve "geçmişin" kaydını yapar. Film; kişisel ve kolektif bellek üzerinden hatırlama ve unutma pratikleri aracılığıyla geçmişe yönelir; geçmişle bugün arasında belgeler ve tanıklıklar aracılığıyla kurulan ilişki, geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma pratiğini öne çıkarır. 1980'lerin başından itibaren yaşanan çeşitli toplumsal olaylarla birlikte hafızanın başkaldırısı, hafızanın intikamı, hafıza konjonktürü gibi kavramlarla nitelenen yeni bir dönemin başladığını, birçok ülkede geçmişle olan ilişkinin masaya yatırıldığını ve geçmişle hesaplaşma kavramının gittikçe önem kazandığını belirten Sancar (2014, s. 19-20); "geçmişle hesaplaşma" konusunun; kolektif/toplumsal hafıza, tarihle ilişki, kolektif kimlik, kolektif travma, hatırlama kültürü, hakikat, cezalandırma-affetme, toplumsal barış gibi kavramların yanında ve asli bir parça olarak yer aldığı altını çizer. Geçmişle hesaplaşma pratiğinin gereği olarak geçmişe ait "hikâyeler" ile kurulan ilişki, bugünü ve geleceği belirleyen en önemli faktörlerdendir. Dahası, hikâye ile kişilik ve kimlik arasındaki bağı kuran en önemli araçlardan olan hafıza; bireysel olduğu kadar toplumsal/kolektif bir alana da işaret eder (2014, s. 11). Belleğin toplumsal şartlara bağlı olarak oluştuğunu, bireysel hafızanın dahi toplumsal bir niteliğe sahip olduğunu ve belirli bir sosyalizasyon sürecini gerektirdiğini belirten Maurice Halbwachs'a (1992) benzer şekilde Michael

Schudson da (2007) belleğin toplumsal olduğunu söyler. Schudson daha da ileri giderek bireysel bellek diye bir şey olmadığını savlar. O'na göre; "bellek öncelikle toplumsaldır çünkü bireysel insan zihinlerinden çok kurallar, kanunlar, standartlaştırılmış usuller ve kayıtlar halinde kurumlara yerleşmiş, yerleştirilmiştir" (2007, s. 179). Jeffrey K. Olick (2014, s. 203) ise, toplumsal deneyim olmadan bireysel bellek olmadığı gibi, bireylerin toplumsal yaşama katılmadığı koşullarda da kolektif belleğin olmadığını belirtir. Schudson'ın bellek tanımlaması, Jan Assmann'ın (2015) kültürel bellek ve iletişimsel bellek olarak yaptığı gruplandırma içerisinden kültürel bellek kavramına denk düşer. Assmann bu iki bellek türünü, üst bir kavram olarak kullandığı toplumsal bellek kavramsallaştırmasına dâhil eder. O'na göre Halbwachs'ın gelenek, mit, tarih ve bellek arasında yaptığı ayrım benzer şekilde iletişimsel ve kültürel bellek de birbirlerinden farklılaşırlar ve neredeyse iki ayrı ucu temsil ederler (2015, s. 58). Assmann'a göre toplumsal bellek iki tarzda işler: 1) kökeni göz önünde tutan, kökensel hatırlama tarzında; 2) kişinin özel deneyimlerini yani yakın geçmişini göz önünde tutan biyografik hatırlama tarzında. Kültürel belleği "iletişimsel olanın aksine kurumlaşmış bir bellek tekniği sorunu" olarak tanımlayan yazara göre iletişimsel bellek günlük yaşamın tarihini, sözlü tarihi kapsamına alırken, kültürel bellek için gerçek değil hatırlanan tarih önemlidir; "hatta kültürel bellekte gerçek tarihin, hatırlanan tarihe ve ardından efsaneye dönüştüğü söylenebilir" (2015, s. 60). Kültürel bellek kökene dair hatırlama ve anlatıların adresi olarak daha çok mitsel olanı ve geleneği imler Assmann'da ve bu anlamda biraz da resmi tarih anlatısının uzlaşısı ile karşılayacağı bir alan haline gelir. İletişimsel bellek ise yakın geçmişi, yaşanan deneyimleri, canlı tanıklıklar üzerinden deneyimlemeye işaret eder ve kuşağa özgü bir bellektir; daha fazla özgüllük barındırır. Olick (2014, s. 180-181), Assmann'ın kültürel ve iletişimsel bellek konusunda yaptığı ayrımılamayı bir anlamda kolektif bellek ve tarih arasında yapar: "Tarih, artık organik bir ilişkimizin kalmadığı, yaşamımızda önemli bir yeri kalmamış bir geçmiş iken, kolektif bellek, kimliğimizi şekillendiren faal bir geçmiştir". Sabitleştirilmiş ve tek bir kolektif bellekten bahsetme eğilimine direnmek gerektiğini vurgulayan Olick (2014, s. 186), kolektif bellek yerine alternatif olarak toplumsal bellek kavramının kullanılabileceğini belirtir (s. 203). Kolektif bellek, iletişimsel bellek ya da toplumsal bellek olarak adlandırılan belleğin kökensel, geleneksel ve sabit bir anlatıya/geçmişe işaret eden yönünün aksine bu çalışmada; yakın geçmişin travmatik deneyimlerinin canlı tanıklar üzerinden aktarımının yapıldığı ve gayri resmi bir

geçmişin/anlatının içerisinde bulunduğu kolektif/toplumsal bellek(ler) alanını içeren bir bellek kavrayışı benimsenmektedir.

Tarihi değişmez bir süreklilik olarak gören ve sabitleştiren hegemonik anlatıya karşın, farklı kolektif bellekleri oluşturan farklı grupların barındırdıkları farklı unsurları kapsayabilecek bir anlayış çalışma açısından uygun görünmektedir. Bu anlamda “farklı” unsurlardan önemli bir tanesi kimliktir. Assmann (2015, s. 48), toplumsal belleğin somut kimliği imlediğini belirtir. Sancar’a göre de; “bireysel ve kolektif kimliklerin oluşumu ve içeriği sorununun da, hafıza ve hatırlama konularıyla doğrudan bağlantılı olduğu sonucuna varılabilir” (2014, s. 43-44). Bu bağlamda bellek, hatırlama ve unutmama mefhumlarının da eşzamanlı olarak bireysel-kolektif arasındaki ilişkiyi açık etmesi durumu, *Gelecek Uzun Sürer* söz konusu olduğunda öne çıkmaktadır. Genç’in (2012, s. 4) de vurguladığı gibi; kendi kişisel meselelerinin ülke meselesi olduğunu gören/fark eden, memleketin “ele alınmayan” meselelerini soğukkanlılıkla ve sade bir anlatımla ele alan, toplumsalda yer alan derin travmatik olayları ve dolayısıyla geçmişi, insana dokunan bir şekilde bireyler üzerinden anlatmaya çalışan, bu bağlamda kolektif hafızayı ve buna bağlı olarak kişisel hafızayı kişisel deneyim üzerinden aktarırken, toplumsal gerçekliğe de şiirsel olmakla birlikte gerçekçi bir açıdan yaklaşabilen son dönem yönetmenlerden Özcan Alper; *Gelecek Uzun Sürer* filminde bir yandan Kürt Ahmet, Hemşinli Sumru ve Ermeni Antranik üzerinden kişisel bellek, hatırlama, unutmama ve yüzleşme pratiklerini işlerken; diğer yandan bu “kişisel” toplumsal olana dokunur -bir anlamda onun içinden çıkar- ve bizi, filmdeki politik sorunsalın toplumsala, toplumsalla birlikte, kolektif bellek ve negatif geçmişle hesaplaşmayı da içeren belgeye, tanıklığa dönüştüğü noktaya götürür. Bu bağlamda; film analizi öncelikle, karakterlerin politik bağlanım ile olan ilişkilerinin açığa çıkarılması ile başlamakta, ardından politik meselenin kolektif bir alana işaret eden belge ve tanıklık ile olan ilişkisi hem tematik açıdan hem de estetik açıdan ele alınmaktadır.

Gelecek Uzun Sürer’de Karakter Deneyimi Açısından Politik Bağlanım

Film; Sumru, Ahmet ve Antranik olmak üzere üç ana karakter üzerine kuruludur. Analizin bu kısmında politik odak; “kişisel” deneyimler, tanıklıklar ve geçmişle hesaplaşmanın karakterler üzerinden aktarılması çerçevesinde ele alınacaktır.

Kendisinin de ifade ettiği gibi; seslerle hep garip bir ilişkisi olan, hayatı seslerle ilgili tesadüfler tarafından yönlendirilen, beş yaşında babaannesine ait tek ses kaydını yanlışlıkla silen, lisede Yaşar Kemal’in *Ağıtlar* kitabı ile tesadüfen karşılaşan ve kitabın

girişinde yazan “*Keşke Anadolu’daki bütün dillerdeki ağıtlar kendi sesleriyle kaydedilse*” cümlesini hayatının gayesi edinen, üniversitede ise bildiri okuyan titrek bir sesin dikkatini çekmesiyle sevgilisi Harun’la tanışan Sumru; Anadolu’daki farklı etnisiteye ve dile ait ağıtları kendi ses ve dillerinde kaydetmeyi amaçladığı yüksek lisans çalışmasını gerçekleştirmek için Diyarbakır’a yolculuğa çıkar. Suner’in (2006, s. 279) Naficy’den yola çıkarak aksanlı ve bağımsız ulusaşırı filmlerde “ses” kullanımına dair yaptığı vurgu, *Gelecek Uzun Sürer* için de geçerlidir. Etnik kimlik, hatırlama, bellek gibi konular üzerinden “ses” unsuruna yapılan vurgu kendini; “kendi ses ve dillerinde” kaydedilmeye çalışılan -Hemşince, Ermenice ve çoğunluklu olarak Kürtçe- ağıtlarda, yine “aksanlı” dillerdeki -Hemşince, Ermenice ve Kürtçe- konuşmalarda ve filmin özellikle final sahnesinde duyum alanımıza dâhil edilen Ermenice oratoryoda açık eder.

Filmde önemli birer öge olarak kullanılan, egemen yazılı tarih alanında bir çeşit çatlak ve boşluk yaratan/yaratabilen sözlü kültüre ait ağıtlar; bağlı buldukları kültüre ve etnisiteye dair bellek aracı olarak işlev görürler. Ağıtların ardına düşmenin ölümün ardına düşmek ve ölüme nasıl direnildiğine tanıklık etmek olduğunu söyleyen Genç’e (2011, s. 5) göre ağıtlar hem ölüm karşısında insanın acısını dillendirmesinin bir aracıdır hem de kaybın/ölümün acısını yeğniltmek için yakılır; bir sığınma ve yineleme halidir.

Geçmişte yaşanan deneyimlerin ağıtlarla anlatılması ve aktarılması süreci geçmişle bugün arasında bir köprü işlevi görür; kısacası ağıtlar kolektif hafızayı besleyen ve unutmaya karşılık hatırlamayı işaret eden gayri resmi tarih anlatılarıdır. Yönetmen Özcan Alper, ağıtların yas tutma meselesinin bir parçası olduğunu belirtir ve “Film esnasında onlarca kişiyle kayıtlar yaptık. (...) Ama orada fark ettim ki, ağıtlar, dengbejler de bu hafızanın korunmasını sağlıyor. Yaşar Kemal ağıtların bir direniş biçimi olduğunu da söylüyor” (Genç ve Güven, 2011, s. 17) diyerek sözlü kültüre ait ağıtların hafıza ile olan ilişkisine vurgu yapar.

Sumru, elinde ses kayıt cihazıyla şehri dolaşır; şehrin seslerini ve ağıtları kaydeder. Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenlerle Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği (MEYA-DER) aracılığıyla faili meçhul kayıplarının yakınları ile görüşür ve onların tanıklıklarını ve geçmişe dair travmatik deneyimlerini ilk ağızdan kayıt altına alır. Sumru, hem Türkiye’nin Doğusu’na hem de Kürt meselesine yabancı bir karakter olarak oluşturulmuştur. Filmin başındaki sahnede Sumru’nun örgütlü sol geleneğe yabancı olmayan bir temsilini görürüz. Ancak yine de Sumru, bölgeye ve bölgede yaşayan insanlara/onların acılarına dışarıdan bakan biri olarak; çoğu zaman yüzündeki ifadeyle, kayıt altına aldığı ve acılarına ilk kez şahit olduğu kayıp yakınlarının acısını

anlayamadığını -ki zaten dillerini de bilmemektedir- belli eder. Barış (2011, s. 12); Sumru karakterinin kişisel hikâyesinin altı tam çizilmediği için arayışının kaynağının samimi olmadığını belirtir. Sumru'nun Harun ile ilgili kaybının geri planda kalması; "üstelik dinlediği hikâyelerde olumlu ya da olumsuz herhangi bir tepki göstermemesi" Sumru karakterini daha da dışarıkları kılar. Bir anlamda Türkiye'nin Doğusu'na ve ağıtlara yaptığı bu yolculukta Sumru; "öteki"ye bakan, "öteki"yi araştıran-sorgulayan, "öteki"ye müdahale eden iktidarın sahibi, bizlerin bakışıdır; ötekiyi öteki kılan bizlerin bakışı. Karakterin Harun'la tanışmasının "ses" aracılığıyla tesadüfi olarak gerçekleşmesi, f yani bir anlamda örgütlü sol mücadeleye bakışının ve mücadeleyle ilişkisinin "tesadüfen" olması gibi; bölgeye gelişi ve kendi dilleri ve seslerinde kayıt etmek istediği ağıtların ardından aslında "hiç beklemediği" bir acının çıkıyor olması, Sumru'nun konumunu "başkasının acısına bakan" olarak belirler. Sontag (2004, s. 114, 115) -tam da bu noktada- insanların başka insanlara karşı nasıl dehşet verici derecede zalimleşebileceğinin fiili kanıtlarıyla her yüz yüze gelişinde serseme dönen, hayal kırıklığına uğramaya ve şaşırma devam eden birisinin, ahlaki ya da psikolojik açıdan yetişkinliğe erişmemiş olduğunu belirtir. Çünkü belli bir yaştan sonra hiç kimsenin bu türde bir "masumiyete", yüzeyselliğe, cehalete ya da hafıza kaybına hakkı yoktur. Savaş, felaket ve acıya dair -fotoğraf başta olmak üzere- çeşitli mecralardan elde edilen görsel temsillerin estetize edilerek seyirlik hale getirildiğini (2004, s. 80, 81) ve daha da önemlisi bu temsillerin başkalarının acısına bakan/onları inceleyen kişiler olarak bizlerde -temsilde yer alan kişiler olmamamız hasebiyle- belirli bir rahatlama yarattığını ve hatta temsilin -olayın, acının- dışında kalarak sorumsuzluğu içeren bir "masumiyet" ve acıma hissiyatını da oluşturduğunu vurgular Sontag. Dolayısıyla Sumru karakteri de, bölge halkına yakın olduğunu sanan kişilerin bile duruma ve yaşananlara aslında ne kadar dışarıdan baktığını -ve bu bakışın ne kadar sorunlu olduğunu- gösterir. Sumru karakterinin bölgeye ve yaşananlara yabancılaşmanın vurgulanması, filmin yönetmeni Alper'in bir anlamda kendi bakışını ve deneyimini bu karakter üzerinden aktarıyor olmasının bir sonucudur. Politik açıdan, başkalarının acılarına bakma meselesinin bu coğrafyada Kürt olmayan herkes için önemli olduğunu/olması gerektiğini belirten Alper, film çekim aşamasında kayıp yakınları ile yaptıkları görüşmeler sırasında kendilerinin de bir nevi "Sumru" olduğunu yani acılara ve deneyimlere yabancı olduklarını ancak yavaş yavaş da olsa başkalarının acılarına dokunabilme imkânının da film ile mümkün olduğunu belirtir (Göl ve Köstepen, 2011, s. 33). Dolayısıyla yönetmen, Sumru karakterini, izleyicinin bölgeye ve konuya dair "dışarıdanlığı"na vurgu yapmak

için ve bir anlamda izleyicinin kendisi ile yüzleşmesine olanak sağlamak için bilinçli olarak “yabancı” kılar.

Sumru'nun kayıtlar vasıtasıyla tanıştığı Ahmet; 1990'lı yıllarda üniversite ortamında bulunmuş, bir süre İstanbul'da yaşamış, sonrasında ailesinin yanına Silvan'a dönmüş ancak orada da tutunamadığından Diyarbakır'da yaşamını sürdürmeye karar vermiştir. Diyarbakır Sinematek Derneği'nin (Cinamed) temsilcisi olan Ahmet; şehrin merkezinde seyyar bavulunun içinde korsan sinema DVD'leri satar. Aynanın karşısında Fransız aktör Jean-Paul Belmondo'nun taklidini yapan kendi deyimiyle “biraz Mastroianni, biraz Belmondo hatta en iyisi De Niro” olan; evinin duvarlarında Cafer Penahi'nin *Çember* (The Circle, 2000) filminden Mikhail Kalatozov'un *Ben Küba'sına* (Soy Cuba, 1964), Theodoros Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* (Ulysses' Gaze, 1995) filminden Ousmane Sembene'in *Xala'sına* (1975) ve Yılmaz Güney ile Şerif Gören'in *Yol'una* (1982) kadar birçok film afişi asılı olan Ahmet; kitaplarla ve edebiyatla olan ilişkisi de göz önüne alındığında “entelektüel” bir karakter olarak temsil edilmektedir.

Ahmet karakteri başlangıçta kendisini açık eden bir karakter değildir; sinema ve edebiyatla olan ilişkisi dışında Ahmet, filmin belirli bir noktasına kadar “belirsiz” kalan/temsil edilen bir karakterdir. Sumru ile Sumru'nun ulaşmak istediği “geçmişe dair amatör kayıt ve görüntüler”in vasıtasıyla tanışan Ahmet, filmde işlenen politik sorunsal ile karakter arasındaki sahici bağın da somutlanmasına olanak tanır. Ahmet'in şehirle ve bölgeyle olan ilişkisi, Sumru karakterinin şehir ile olan ilişkisinden çok farklıdır. Ahmet Diyarbakır/Silvan'lı bir Kürt genci olarak, şehirle bütünleşmiş, şehrin içerisinde yabancı durmayan ve bir anlamda da Sumru'nun tarafından bakıldığında “başkası” olandır. Tez çalışması için bölgedeki ağıtlara ve kayıtlara ulaşmaya çalışan Sumru'ya “Kürtler şimdi de tez konusu mu oldu” diyen Ahmet; hem Sumru'nun ve devamında sistemin gözündeki ötekiliğinin altını çizer hem de Sumru'nun dışarıdanlığını ve bölgeye olan yabancılığını vurgular. Ahmet'in kayıtlar hususunda Sumru'yu geçiştirmesi, bu “bilinemeyen” karakterin, filmin ilerleyen sürecinde ortaya çıkacak olan “sırrına” işaret eder. 1990'lı yıllarda lise çağında olan Ahmet, okuldan sonra kendi deyimiyle “dere kenarına mı gitsek, bilardo mu oynasak” diye düşünürken babasının faili meçhul infazıyla karşılaşır. Kişisel belleğinde yer edinen bu travma deneyimini öteleyen, acısıyla ve geçmişle hesaplaşmak ve yüzleşmek yerine yaşamının merkezine koyduğu sinema aracılığıyla bu acı deneyimi yatıştırmaya çalışan Ahmet için filmler, geçmişteki travmatik deneyiminin yerine geçirdiği birer araç

konumunda olmasının yanı sıra yaşadığı bu deneyimle bir tür başa çıkma yöntemi olarak da öne çıkar. Olick (2014, s. 197) travmanın bellek ile olan bağlantısına dikkat çekerek; belleğin doğal işleyişini sarsan duygusal bir sarsıntı olarak travmanın, kişinin kendisi ile ilgili tutarlı bir hikâyeye anlatma becerisini engellediğini vurgular. Dolayısıyla Ahmet karakterinin, hikâyesini filmin belirli bir noktasına kadar anlat(a)maması ve belirsiz bir karakter olarak çizilmesinin asıl sebebi sahip olduğu travmatik geçmiş anılarını bastırmasıyla ilişkilidir. Paul Ricoeur (2007, s. 148) silinme ve sağ kalış unutuşu olmak üzere iki çeşit unutmadan söz eder. Ahmet'in yaşadığı bu "hatırlama" deneyimi ise, sağ kalış unutuşunun ve bellekte diplere ötelemenin bir başka formudur. Sancar'ın (2014, s. 47) deyimiyle "geçmişin izleri bugünün düşünceleriyle belli bir ilişkiye geçer; kaydedici hafızada yer alan belli unsurlar bugünün ışığıyla aydınlandığında geri dönüş gerçekleşir". Geçmişe ait kayıtların ve video görüntülerinin bugün ile bağlantıya geçmesi durumu, Ahmet'in ötelemediği kişisel travmasının "geri dönüş"üne işaret ettiği için Ahmet kayıtlara ulaşmak isteyen Sumru'yu geçiştirmiştir.

Ahmet'in Sumru'yu kayıtlar konusunda terslemesi; çok yakın bir şekilde yaşadığı ve deneyimlediği bu acı kaybını hatırlatacak durumlardan kaçma eğilimine işaret eder. Bir yandan acı deneyimlerini ve dolayısıyla geçmişini öteleyen, geleceğe dair umudunu büyük oranda yitiren Ahmet, "şimdi"ye sıkışan ve "kendine dair, hayatına dair, geleceğine dair kesinlik barındırmayan" (Suner, 2006, s. 273) bir karakter olarak resmedilirken diğer yandan duvarında asılı olan çocukluğuna, anne ve babasına ait fotoğraflarla¹² ve mırıldandığı *Çocukluk Şarkısı*¹³ ile geçmişinin kaybolmadığına, bir yere ait olduğuna ve "şimdi"sinin, ait olduğu o yerle ve geçmişle bağlantılı olarak anlam kazandığına işaret eden bir karakter olarak karşımıza çıkar. Sumru'nun Ahmet'e, geçmişin kayıtları ve görüntüleri üzerinden travmatik deneyimini hatırlatması ve Ahmet'in Sumru'yu kayıtlar konusunda geçiştirmesi sonrasındaki sahne; Ahmet'in geçmişine, bugününe ve geleceğine bakışındaki umutsuzluğun ve arayışın göstergesi olarak okunabilir. Ahmet, çektiği amatör görüntüleri arkadaşlarına verdiği yalanını söyleyerek Sumru'nun yanından kaçarcasına ayrılır. Sonraki sahnede Ahmet'i

¹² Ahmet'in söz konusu fotoğraflarla kurduğu ilişki; eşya, kimlik ve bellek ilişkisine örnektir. Bilgin'e (2013, s. 102) göre insanın bütünlüğünün tamamlayıcısı; insanı zamana, kimliğine perçinleyen, diğer insanlara demirleyen bellek olarak eşyalar; anlamını "şimdi"den kazanırlar. Aidiyet bağları, hatta bunun karşısında ayrımcılık pratikleri eşyalarda kimlik kazanır (s. 103). Sosyal statümüzün, grup aidiyetimizin, benlik sunumumuzun işaretleri ve vasıtaları olmanın yanı sıra bizi bir geçmişe bağlayan eşyalar; kimlik duygumuza bir meşruiyet ve derinlik kazandırarak, kişisel ve kolektif belleğimizin inşasının önemli bir ayağını oluştururlar (s. 101).

¹³ Wim Wenders'ın 1987 yapımı *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (Wings of Desire) isimli filmde yer alan, senarist Peter Handke'nin kaleminden çıkan ve film boyunca sıkça tekrarlanan şiir.

Angelopoulos'un *Ullis'in Bakışı* (Ulysses' Gaze, 1995) isimli filmini izlerken görürüz. *Ullis'in Bakışı*'nda Tuna nehri üzerinde süzülen parçalanmış Lenin heykelinin Balkanları terk ettiği sahne, Ahmet'in geleceğe dair umudunun yitmiş olduğunu imlerken; filmde isimsiz yönetmen A'nın kayıp bir filmi arama serüveninin kendi kimliğini, kişisel ve toplumsal belleğini arayış serüvenine dönüşmesi; Ahmet'in de bir anlamda geçmişi ile kurmak üzere olduğu bu bağın ve yüzleşmenin, yani bir tür kişisel ve toplumsal bellek arayışının işareti haline dönüşür. Ahmet bu arayışın bir tür ifadesi olarak ise geçmişe dair görüntü ve kayıtları Sumru ile paylaşmaya karar verir. Tek tek bireylerin yanı sıra tüm toplumu etkileyen, yıkım ve şiddet içeren 1990'ların travmatik deneyimlerinin kaydı ile dolu olan; Ahmet'in de belirttiği gibi "adı var ama kendi yok, kaset yığını merkezi" olan Musa Anter Görsel-İşitsel Hafıza Merkezi; Ahmet ve Sumru'nun kişisel travma ve kayıplarının bir çeşit alegorisine dönüşür. Sumru için bu kayıp, adı olan ancak kendi olmayan; gerilla olarak dağda mücadele veren sevgilisi Harun'dur. Ahmet için babasının kaybı ise var olan ancak dillendiremediği, belleğinde ötelediği ve travmatik bir yaşanmışlığa dönüştüğü için "adını koyamadığı"dır.

Sumru ve Ahmet, adı olan ancak kendi olmayan kaset yığını merkezini bir "hafıza merkezi"ne dönüştürmek için, kayıtları dinler, izler ve düzenlerler. Sancar (2014, s. 59-60) hatırlamanın; aynı zamanda kayıtsızlığa karşı bir mücadele olduğunu, insanları dünyada olup bitenlere, özellikle de haksızlıklara karşı duyarlı hale getirdiğini dahası bunların sonuçlarına ve nedenlerine dair bir bilinç yaratarak benzer haksızlıkların tekrar yaşanmaması için yürütülen mücadelelere güçlü bir dayanak sunduğunu belirtir. Ahmet ve Sumru'nun hafıza merkezinin kayıtlarını düzenleyip, merkezi işler hale getirme uğraşları da bu anlamda benzer haksızlıkların ve "hafızasızlıkların" yinelenmemesi için kolektif unutmaya değil de kolektif hatırlamanın inşasına yönelik bir mücadele girişimi olarak okunabilir. Bu girişim; toplumsal belleğin bir kaydının tutulması ve geçmişle toplumsal olarak yüzleşilmesi için bir başlangıç olduğu kadar, Ahmet ve Sumru'nun kişisel belleklerine yaptıkları yolculuğun ve geçmişleri ile olan hesaplaşmalarının da başlangıcının işaretini verir. Ahmet, toplumsal belleğin bir kaydı niteliğinde olan gazete arşivlerine bakarken babasının infazının yer aldığı haberle karşılaşır; geçmişin yükü ve ağırlığını hissettiği ve bir anda onun için klostrofobik bir mekâna dönüşen hafıza merkezinden dışarı/bahçeye çıkar. "Dışarı" aydınlık ve açıktır. Yönetmen burada, "şimdiki zamanın huzuru ile geçmişin dehşeti arasında sert bir tezatlık oluşturur" (McGowan, 2012, s. 295). Ahmet *Berlin Üzerinde Gökyüzü* isimli filmde, sıkça tekrar edilen *Çocukluk Şarkısı*'nu mırıldanmaya başlar.

“Çocuk, çocukken / kollarını sallayarak yürürdü / Derenin ırmak olmasını isterdi / Irmağın da sel / ve su birikintisinin de deniz olmasını / Çocuk çocukken / çocuk olduğunu bilmezdi / Her şey yaşam doluydu / Ve tüm yaşam birdi” (Genç, 2011, s. 7). Ahmet’in, babasının infazı ile ilgili gazete haberiyle karşılaşmasının ardından bahçeye çıkarak bu şiiri mırıldanması; hatırlanan şey olarak filmin ve şiirin; unutulmuş ya da bastırılan ve ötelenen başka bir şey olarak kaybın ve travmatik deneyimin yerine geçmesine işaret eder. Nietzsche’nin *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası* isimli metninde tarihsel anımsama olarak belleğin, bir kazanımdan çok yük olarak tanımlandığını belirten Jeffrey A. Barash (2007, s. 20); Nietzsche tarafından, tarihsel belleğin yüküne karşın sanatsal yaratımın panzehir olarak sunulmasını eleştirir. Belleğin herhangi bir sanatsal yaratıma indirgenmemesi gerektiğini vurgulayan Barash (2007, s. 21), bu durumun yanılısamaya yol açabileceğini belirtir. Travmatik bellekle yüzleşmek yerine ve negatif hatırlama pratiğinin aksine bir çeşit unutmayı imleyen bu durum, Ahmet karakteri için belirli bir noktadan sonra geçerli değildir. Çünkü bir kere geçmiş kendini hatırlatmıştır ve bu travmatik geçmişi eski yerine ötelemek mümkün olamamaktadır.

Film, geçmişin “problemlili” alanlarından biri olan Ermeni diasporasının tanıklığına ise yine kişisel bir mecradan, Antranik (Sarkis Seropyan)¹⁴ karakteri üzerinden yaklaşır. Antranik’in, kolektifle/kişisel belleğinin “muhafazası”; 1915 Ermeni tehciri sırasında annesinin ağabeyine yaktığı ağıttan çok içerisinde bulunduğu mekân ile anlamlanır. Yıkılmakta olan Surp Giragos Ermeni Kilisesi’nde yaşayan, elinde kalan geçmişe ait fotoğraflarla ve tek bir ağıtla sanki unutmaya ve geçmişin kaybına karşı direnç gösteren Antranik, bir anlamda mekânla özdeşleşmiştir; mekânla aynı yalnızlığı paylaşır ve yıkılmaya direnen kilise gibi Antranik de oradan gitmeye karşı direnç gösterir.¹⁵ Sumru Antranik’e neden İsviçre’ye kızlarının yanına gitmediğini sorduğunda Antranik’in cevabı; “Ben nereye gideyim, hem ben de gidersem viran olur buralar...” olur. “İnsanın kendi geçmişini ‘anlatılaştırırken’ (*narrativization*), anlatısının bütünlüğünü koruyan ve sağlayan öğelerden” (Bilgin, 2013, s. 104) biri de mekândır. Assmann (2015, s. 68), her bellek tekniğinin ilk aracının mekanlaştırma olduğunu vurgular. Bu bağlamda Antranik karakterinin “son Ermeni” olarak mekânı

¹⁴ Agos gazetesi kurucularından olan ve gazetenin Ermenice sayfalarının editörlüğünü yapan Sarkis Seropyan 28.03.2015 tarihinde yaşamını kaybetmiştir. Seropyan aynı zamanda Hrant Dink’in de meslek arkadaşıdır. Seropyan’ın *Gelecek Uzun Sürer* filmindeki rolü -her ne kadar “kurmaca” bir rol olsa da- etnik kimlik ve ulusal aidiyet sorunsalları bağlamında ele alındığında, kendi gerçekliğiyle eşleşir.

¹⁵ Yönetmen Alper, bir gazetede okuduğu “Diyarbakır’ın son Ermeni’si Antranik” isimli yazıdan yola çıkarak Antranik karakterini oluşturduğunu belirtir.

sahiplenmesi; kişisel/kolektif belleğini, geçmişini ve -toplumsal bellek, aynı zamanda somut kimliğin ifadesi olduğu için de- kimliğini sahiplenmesidir. Gitmesi durumunda da “viran” olacak olan; mekânla birlikte ve onun dışında kendi geçmişidir, Ermeni etnik kimliğidir. Geçmişin yükü ve ağırlığı tarafından ele geçirilen mekânın bir tür hayalet mekâna (Suner, 2006, s. 277) dönüşmemesi için Antranik tek başına direnir. Dolayısıyla kilise bir hafıza mekânına dönüşür. Filmde, mekânın kendisinin Ermeni etnisitesi ile benzer bir kaderi paylaştığını ve Diyarbakır’ın aynı zamanda bir Ermeni şehri olduğunu belirten Alper’e göre; “Türkler için Diyarbakır’sa, Kürtler için Amed’s; Ermeniler için de orası bir Dikranagerd; Dikran’ın şehri”dir (Göl ve Köstepen, 2011, s. 35). Alper, otuz yıldır “Kürt sorunu” adı altında devam eden savaşın; 1915’te olanlarla paralellik taşıdığını belirtir. Bu anlamda Diyarbakır, üç karakter için bir hafıza mekânına dönüşürken aynı zamanda “travmalar tarihi mekânına” da dönüşmüş olur. Sebebi ise; bu “travmatik tarih”in ve dolayısıyla travmatik geçmişin; geçmişle hesaplaşma söz konusu olduğunda herhangi bir geçmişi değil, negatif bir geçmişi imlemesidir. Bu bağlamda “geçmişle hesaplaşma, bu geçmişle kurulacak ilişki konusunda da belli bir tercihi yansıtır; unutma ve bastırma değil, hatırlama ve hesaplaşma tercihidir bu” (Sancar, 2014, s. 29).

Filmde, unutma ve bastırma değil de hatırlama ve hesaplaşmadan yana yapılan bir tercih de Sumru karakteri üzerinden işlenir. Faili meçhul kaybının kemiklerini arayan, yaşadığı travma deneyimini paylaşan kayıp yakınının Sumru’ya “Sen kimi arıyorsun?” demesi üzerine Sumru; “yabancı” konumundan bir anlamda sıyrılarak “yakın” konumuna geçer. Bu ana kadar, bizi (izleyiciyi) nesnel gerçeklikle, bölgenin insanları ve kayıp yakınlarıyla buluşturan bir aracı konumunda olan Sumru; kayıp yakınının ona yönelttiği soruyla aracı konumundan çıkar ve -“başkalarının acısına bakan” konumundan sıyrılarak- bir faili meçhul yakını olur. Bu durum aynı zamanda Sumru’nun kendi dışarıdanlığı üzerinden bir yüzleşme ve sorgulama anı gibidir. Ve Sumru’yu, bir faili meçhul yakını olarak, kayıpların resimlerinin olduğu duvarın önünde, kayıp yakınlarının olduğu konumda ve benzer bir açıyla gösterir bize yönetmen. Dolayısıyla Sumru, unutma ve bastırma pratiklerinden ziyade hatırlama ve hesaplaşmadan yana yaptığı tercihle; Harun’a dair acısı ve kaybıyla yüzleşebilmek için ve “kaybıyla nasıl başa çıkacağının yanıtını aramak için” (Genç, 2011, s. 8) Hakkâri - Siyasümbül’e doğru bir yolculuğa çıkmaya karar verir. “Yerlerin artık kimliklerimizin açık destekleyicisi olmadığı” (Morley ve Robins’ten aktaran Tomlinson, 2004, s. 148) görüşünün aksine karakterlerin “yer”ler (mekânlar) ile kurduğu ilişkiye benzer şekilde

yaptıkları somut yolculuk da -hem Ahmet hem de Sumru için- yersiz-yurtsuzlaşmayı değil tam tersine kişisel geçmişleri ile bir çeşit yüzleşmeyi içerir. Özellikle Ahmet'in travmatik geçmişiyle olan yüzleşme ve hesaplaşma süreci, Diyarbakır'dan Hakkâri'ye yaptığı fiili yolculuk sırasında en belirgin haliyle kendini gösterir. Geçmişin yükünden kurtulma ya da onu öteleme girişimlerinin aslında eskiyi sürekli hatırlattığı için ulaşılmak istenenin tam aksi yönde sonuçlar doğurarak kendini sürekli olarak hatırlatması (Sancar, 2014, s. 49) neticesinde Ahmet; içsel yolculuğunu dışsal bir yolculuğa dönüştürmeye zorlukla da olsa karar verir. Genç (2012, s. 5); son dönemde yapılan filmlerin belirgin bir özelliği olarak; yönetmenlerin -*Gelecek Uzun Sürer* için karakterin- kendi deneyimlerine ve anne-babalarına dair "sır paylaşımı"nda bulunmaları olduğunu söyler. Ahmet'in, babasına dair ve dolayısıyla kendi faili meçhul yakınlığına dair "sırrını" Sumru ile ilk kez yolculuk esnasında paylaşıyor olması; geçmişle hesaplaşmada "başka" türlü bir hatırlamanın önemine işaret eder. Geçmişle hesaplaşmada hatırlamanın "başka"lığı; *negatif bir hatırlamaya* işaret eder. Dolayısıyla negatif (olumsuz) olduğu düşünülen geçmişin negatif bir hatırlama ile işlenmesi durumunun koşulu; hafızanın negatif içeriği ile pozitif olarak kurulan ilişkidir. Böylelikle, ancak kurulan pozitif ilişki neticesinde negatif geçmişin tahakkümünün kırılabilmesi mümkün olur (Sancar, 2014, s. 50-51). Negatif hatırlama vasıtasıyla gerçekleştirilen; "düşünülemeyeni düşünmek; telaffuz edilemeyeni telaffuz etmeyi öğrenmek; tasavvur edilemeyeni tasavvur etmeye çalışmak" (Sancar, 2014, s. 51) durumu; Ahmet'in, travmatik hafızasının kelimesizliğini kelimeleştirmesiyle ve bunun sonucu olarak da "hikâye anlatma edimini içeren normal hafıza" (Hermann'dan aktaran Sancar, 2014, s. 150) sürecine geçişiyle sonuçlanır. Dolayısıyla negatif geçmişin tahakkümü ve travması; söze dökülebilme yoluyla aydınlatılarak bir anlamda kırılmıştır.

Adaleti talep eden ve eylemi çağırان bir dil olarak hatırlamanın dili; idealleştirilen ve özlemle tasavvur edilen (Jefroudi, 2009) bir gelecek hayaline işaret eder. Ahmet'in Siyasümbül köyünde Sumru ile geleceğe dair "ütopyasını" paylaşması; kendi kişisel tarihinden yola çıkarak bağlı bulunduğu coğrafyanın tarihine yönelik bir arayışın ve adalet talebinin de bir anlamda işaretidir. "Tarihe yönelik arayışta, yok-yerlerin, dışlamaların, geçmişle ilgili haritalardaki kör noktaların keşfinde çoğu zaman önemli ölçüde geleceğe yönelmiş ütopyacı bir arayış da söz konusudur" (Genç, 2012, s. 5). Ahmet'in gelecek hayali de, kişisel tasavvurların yanı sıra hatta onlardan daha çok yaşadığı coğrafyanın "kör noktalarına" dairdir; bir adalet arayış biçimi olarak Hakikat

Komisyonları'nın kurulmasına yönelik tasavvuru, bu durumu açık eder. "Anımsama ile gelecek tasavvuru arasındaki ilişkide, ütopyanın peşine düşmenin enerjisini paylaşan" (Genç, 2012, s. 5) Ahmet ve Sumru'nun, Harun'un mezarına ulaşmaları; bir yandan barışı ve ütopyayı içinde taşıyan "geleceğin" uzun sürmesine dair bir umutsuzluğu imlerken; diğer yandan; zamanda, bellekte, tarihte kırılmalarla, kayıp ve yoksunluklarla, diyalektik bir oluş içerisinde devam eden yaşamın; ancak direnme ve adalet mücadelesiyle var olabilecek, geçmişi ve şimdii de içinde barındıran bir "gelecek inşası" süreci olduğuna işaret eder.

Gelecek Uzun Sürer'de Kurmaca-Belgesel Etkileşiminin Politik Bağlanımla Olan İlişkisi

Son dönemde yapılan kurmaca-belgesel tartışmaları söz konusu olduğunda akla gelen örneklerden biri olan *Gelecek Uzun Sürer*; sosyolojik gerçeklikten ve politik meselelerden yola çıkan "politik bir film" olarak; kurmaca ve belgesel anlatısının sınırlarına dair olan ve dolayısıyla spesifik olarak film biçimini imleyen "belgesel ve kurmaca estetiği" ve etkileşimi çerçevesinde yer alan tartışmaları farklı bir kulvara çeker. Film; politik sorunsal/içerik ve biçim ilişkisine yönelik olarak "Biçim ne yapar?" ve "Politik olan ile ilişkisinde biçim ne işe yarar?" sorularını akla getirir. Bu sorular, biçim/estetik ve politik sorunsal/içerik arasında var olan aktif bir ilişkiye işaret eder. Bu bağlamda yönetmenin hangi amaç çerçevesinde kurmaca ve belgesel öğeleri bir araya getirdiği; kurmaca ve belgesel öğelerin filmde ne oranda ve nasıl yer aldığı ve dolayısıyla filmde ele alınan politik meselenin "melez" olarak tanımlayabileceğimiz bu yapıya ne şekilde sızdığının saptamasının yapılması, çalışmamız açısından önemlidir.

Gelecek Uzun Sürer; zaman zaman belgesel tekniklerinin kullanıldığı kurmaca bir filmidir. Yönetmen işleyeceği mesele üzerinden bir film evreni kurarak, işleyeceği öyküye uygun karakterler ve karakterlere göre diyaloglar oluşturmuştur. Karakterlerin birbirleri ile etkileşimi, mekân, ışık, kamera ve ses kullanımı gibi öğeler; yönetmenin, ele aldığı meseleye bağlı olarak oluşturduğu *yapıntı* (*fiction*) evrene göre şekil almış ve işlenmiştir. Politik sorunsal dikkate alınmadan ve bu politik sorunsalın filmin biçimi ve anlatı yapısıyla ilişkisi kurulmadan ele alındığında film; Rhodes ve Springer'in (2006, s. 4) kurmaca form ve kurmaca içeriğin birleşiminden oluşan bir kategori olarak tanımladıkları "kurmaca film" kategorisine dâhil edilebilir. Bunun sebebi ise belgesel öğelerin filmin kurmaca içerik ve formunun içerisine eklenmiş birer "ayrıntı" olarak görünmesidir. Daha açık bir ifadeyle filmin ele aldığı temel sorunsal göz ardı

edildiğinde ya da hesaba katılmadığında ve film, içerisinde kullanılan belgesel öğeler ile olan ilişkisi kurulmadan ele alındığında bu belgesel öğeler; kurmaca çatı içerisine dâhil edilen belgesel öğeler olarak kalır. Bu bakış açısı filmin biçimi ve içeriği arasında aktif olmayan bir ilişkiyi varsayar. Ancak filmde belgesel öğelerin kullanımı politik içerik ile ilişkisi kurularak ele alındığında, filmin biçimine yönelik bir çatlak ve açıklık kendini belli eder. Dolayısıyla kendini öne çıkaran bu “çatlak”; bizi, filmin biçim ve içerik ile olan ilişkisine dair daha içeriden bir okumaya davet eder. Filmin içerisinde şimdilik birer ayrıntı gibi duran -ancak yalnızca bir eklemleme ya da ayrıntı olarak görmediğimiz- çatlaklar, yani belgesel öğeler; film için iki ana yüzeye/katmana işaret eder. Bunlardan ilki; belgesel öğelerin, tamamıyla kurmaca form ve içerikle kurulan film evreni ve film anlatısı için ilerletici bir konumda bulunmaları ve dolayısıyla filmin kurmaca evreni/öğeleri için hareket noktası olmalarıdır. İkinci yüzeyde ise; film(in) “içerisinde” yer alan bu belgesel öğeler; film “dışına” taşar. Daha açık bir ifadeyle filmin ilerleticisi olmanın dışında bu öğeler; filmin kendisini bir kayıt aracına dönüştürerek film dışındaki reel/somut politik sorunsalın eylemlilik alanına dâhil olurlar ve yaşanmışlığın içerisine eklemelenen birer deneyim haline gelirler. Bu iki yüzeyin mevcudiyeti ise doğrudan politik sorunsal ile ilişkilidir.

Filmin devamlılığı ve politik sorunsalın işlenmesi açısından üç karakter (Ahmet, Sumru ve Antranik) bir anlamda filmin çatısını oluştururlar. Bu bağlamda -bir önceki başlıkta da belirttiğimiz gibi- karakterlerin film içerisindeki konumları ve karakter yapılanmasının ana eksenini filmde, belge öğeler -faili meçhul yakınlarının tanıklıkları ve deneyimleri, geçmişe dair amatör görüntü kayıtları ve film açısından gayri resmi tarihe değil gayri resmi politik bir tarihe dair anlatılar olan sözlü tarih anlatıları olarak ağıtlar- ile sağlanır. Film karakterleri ve film işleyişi açısından temel oluşturucu/ilerletici öğeler olarak bu belge öğeler; aynı zamanda ele alınan sosyal gerçekliğin ve politik meselenin de merkezinde yer alırlar. Dolayısıyla filmin kurmaca evreninde karakterler üzerinden ifade edilmeye çalışılan politik sorunsal, ifadesini bu belgesel öğelerde bulur.

“Sosyolojik gerçeklikten, politik meselelerden yola çıkan bir film yaptığında, ne kadar kurmaca bir şey anlatsan da, o sosyolojik gerçeklik seni bir türlü bırakmıyor. Politik film yapmanın en zor yanı bu” (Göl ve Köstepen, 2011, s. 36) diyen ve araştırma süreci ilerledikçe daha önceki kayıtların ve belgelerin malzeme olarak kendilerini dayattıklarını vurgulayan yönetmen Alper; -film aracılığıyla- filmin dışına taşarak öne çıkan ve ikinci yüzey olarak imlediğimiz alana işaret eder.

Bireysel olmaktan çok toplumsal bir sorun olan geçmişle hesaplaşmanın bir ögesi olan kolektif hafızanın işlenmesi ve travmatik geçmişin, ait olduğu toplumsal sorumluluk alanında açığa çıkarılarak hesaplaşmanın ve yüzleş(tir)menin olanaklılığının sağlanması; filmin dışarı taşan alanında; faili meçhul yakınlarının varlıklarıyla, karşımızda konuşuyor ve travmalar tarihimizi kelimeye döküyor olmalarıyla ve yüzleriyle kendini açık eder. Kayıp yakınları ile yapılan röportajlar, tanıkların, filmi kendi mevcudiyetlerinin ispatına yönelik bir kayıt aracına dönüştürmeleri anlamında işlevseldir. “Kayıt tutan, kayıtları arşivleyen, gelecek kuşaklara bırakan bir hafıza-filme” (Genç, 2011, s. 8) yani bir “bellek teknolojisi”ne (Olick, 2014, s. 194) dönüşen film; politik bağlanım ve biçim/estetik arasındaki aktif ilişkiye bir örnektir. Dolayısıyla; analizin başlangıcında sorduğumuz “Biçim ne yapar?” ve “Politik olan ile ilişkisinde biçim ne işe yarar?” sorularının cevabı da bu noktada verilmiş olur.

Yönetmen Alper (Göl ve Köstepen, 2011, s. 36), kayıtların ve belgelerin kendilerini malzeme olarak dayatmalarıyla, bu malzemeleri biçimsel olarak filmin içerisinde nasıl kullanabileceğini düşündüğünü ve malzemenin/kayıtların kendisi de anlatmak istediği hikâye ile örtüştüğü için, doğrudan şiddet içeren görüntü ve kayıtları kullanmak yerine tanıkların yüzlerinden ve anlatılarından yola çıkmanın, sahip olduğu sorunsal ve estetik anlayış açısından daha uygun olduğunu belirtir.¹⁶ Dolayısıyla filmde tercih edilen bu estetik anlayış; bizleri toplumsal hesaplaşmanın alanına doğrudan dâhil edebilen faili meçhul kayıpların tanıklarının deneyimleri ile karşılaştırır. Bu “tanıklıkları” “toplumsala” erdiren şey ise; onların toplumsal belleğin somut birer dayanağı ve kanıtı olarak geçmiş ve şimdi için reel deneyimler şeklinde var olmuş/oluyor olmalarıdır. Bu tanıklıklar bir anlamda travmatik toplumsal deneyimi geçmişten bugüne ve şimdiye taşırlar. Dolayısıyla bu tanıklıklar, geçmiş deneyimlerin birer kanıtı ve ispatlayıcısı olmaları dışında bugünkü yaşam deneyimimiz, bağlı olduğumuz toplumsal ve siyasi konjonktür ile aktif bir ilişki/bağlantı kurarlar. Tam da bu noktada “tanıklık” konumunu biraz açmamız gerekmektedir. “Tanıklık” meselesi söz konusu olduğunda, çeşitli şiddet deneyimlerinde kaybedilenin yakınının nasıl tanıklık edebileceğine ve bunun mümkün olup olmadığına dair felsefi ve ahlaki sorgulamalar mevcuttur (Göral vd., 2014, s. 11). Agamben de bu doğrultuda *Auschwitz’den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv* (2004) isimli metninde tanıklığın özünde bir

¹⁶ Tüm film 35 mm iken film karakterlerinin faili meçhul kayıp yakınlarıyla yaptığı kayıtların çekimlerini videoyla çektiğini belirten Alper; yaratmak istediği şiirsel gerçekçi evrenin gereği olarak kurmaca öğelerin öne çıktığını ve salt “çıplak belge” ile bu evrenin yaratılmayacağını vurgular (Göl ve Köstepen, 2011, s. 36).

imkânsızlık ve boşluk içerdiğini belirtir. Tanım gereği hayatta kalanlar olarak tanıklar, belirli bir ayrıcalığa sahiptir (Levi'den aktaran Agamben, 2004, s. 33). Travmatik deneyimi bizzat yaşamamış olanlar -yani tanıklar- bunu asla anlayamayacak, yaşayanlar ise asla anlat(a)mayacaktır. Çünkü geçmiş ölülerindir (Wiesel'den aktaran Agamben, 2004, s. 33). Tanıkların genellikle adalet ve doğruluk adına tanıklık ettiğini, bu anlamda konuşmalarında da bir tutarlılık/bütünlüğün olduğunu ancak tanıklığın asıl değerinin içerdiği eksiklikte yattığını belirten Agamben (2004, s. 34); asıl tanıkların tanıklık edemeyecek durumda olmalarının sonucu, hayatta kalanların onların -asıl tanıkların- yerine, vekâleten, sözde-tanık olarak konuştuklarını ve bu anlamda eksik bir tanıklığa tanıklık ettiklerini belirtir. Nichanian (aktaran Göral vd., 2014, s. 11) da Agamben'e benzer şekilde, felaketin hayatta kalan tanıklar tarafından anlatılamayacağını, çünkü felaketin sadece insanların imha edilmesi değil aynı zamanda tanıklığın ve dilin de yok edilmesi anlamına geldiğini söyler. Tanıklığın imkânsızlığına dair tüm bu verimli tartışmaları göz ardı etmeden çalışma açısından söylenilebilecek şey ise; filmde yer alan kayıp yakınlarının tanıklıklarının film aracılığıyla söze dökülüyor olmasının, resmi anlatının içerisinde bir çatlak ve direnç noktası olarak kendini -yok sayma politikasına karşılık- var kılıyor olmasıdır. Bu anlamda "sadece Diyarbakır'ın değil tüm Türkiye'nin 'Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi' olmasını isteyen Özcan Alper" (Genç, 2011, s. 8) bu filmi; geçmişle düzgün bir hesaplaşmanın yapılamadığı coğrafyamızda, yüzleşme ve hesaplaşma pratiklerini içeren bir adalet arayışının çağrısına dönüşmesi anlamında önem arz eder. Olick (2014) travmatik geçmişe sahip bu grup/kişilere yönelik duyulan sorumluluk hissinin maddi ve -daha çok- manevi açıdan; seslerinin duyurulması ya da kayıt altına alma şeklinde giderilebileceğini belirtir. Dolayısıyla Alper de yaptığı bu film ile benzer bir eksikliği doldurmaya çalışmıştır diyebiliriz.

Sonsöz

Kolektif travmanın hatırlanma ve dışavurulma edimi; yalnızca geçmişe ve şimdiye yönelik değil daha da fazla geleceğe yöneliktir. Dolayısıyla 1990'lı yıllarda bu bölgede yakınlarını, yaşam alanlarını, hayvanlarını kaybeden bu insanların yaşadıkları kolektif travmatik deneyimler üzerinden hesap sormaları ve adalet talepleri reel deneyime ve reel politikaya yöneliktir. Geçmişle hesaplaşma edimi, -geleceğe yönelik bu adalet arayışı/talebi doğrultusunda- aynı zamanda failerin cezalandırılmasını, çeşitli bellek araçlarıyla yaşananların hatırdan tutulmasını ve yaşananların tekrarlanmaması için

gerekli yasal süreçlerin işlerlik kazanmasını da içerir (Göral vd., 2014). Demokratik bir hatırlama politikasına işaret eden bu süreçte “(...) böyle bir politikanın temel şartı o toplumun geçmişiyle ilişkisini belirleyen karar ve uygulama süreçlerine aktif katılımıdır. Böyle bir hatırlama politikasının öznesi toplumun tümüdür” (Sancar, 2014, s. 56). Dolayısıyla toplumsal mücadele alanında bir tür eylemliliğe de işaret eden geçmişle hesaplaşma mefhumu filmde; kayıp yakınlarının film vasıtasıyla bizimle kurdukları iletişim ile bir anlamda adalet arayışına dönüşerek, “demos”un yeniden inşasına da işaret eder. Filmin dışına taşan bu yüzeyin asıl meselesi; “bütün bu anlatıların, bütün hatırlama/unutmama çabalarının incinmiş, eksik bırakılmış, çatlamış hakikati -geçmişteki bir adaletsizliği değil tam da bugüne ait bir yarım bırakılmışlığı- bir araya getirme gayreti olduğunun altını çizmek; dolayısıyla hafıza-adalet ilişkisini kurmak”tır (Jefroudi, 2009). Jefroudi, hatırlama mefhumunun her türlü baskıya rağmen gerçekleştirilen kurucu bir siyasal eyleme ve karşı hafızaya dönüştüğünü belirterek hatırlamanın; rejimin tesisinin istikrarı için önceki hesapların kapatılması ya da ölümlere karşı bir vicdan borcunun yerine getirilmesi anlamına gelmediğini vurgular. “Hatırlamanın dili, yaraları iyileştiren, sağaltan bir dil değil; adaleti talep eden bir dildir. Eylemi çağırır” (Jefroudi, 2009). Bu bağlamda film üzerinden bizimle irtibata geçen kayıp yakınları “tarihin hakikatinden daha hakiki bir hakikati, yaşananların ve hatıraların hakikatini”n (Jefroudi, 2009) aktarımını yaparak, egemenin “büyük” tarihi içerisinde ve ona karşı bir çatlak olarak, kendi “küçük” tarihlerinin hakiki birer temsilini oluştururlar. Ne de olsa “baskı koşullarında hatırlama, bir direniş biçimidir” (Assmann, 2015, s. 81). Kayıp yakınlarından birinin “Bu adalet ise bunu kabul etmiyoruz!” ifadesi, mağdurların ve geride kalan tanıkların “başka türlü bir adalet” taleplerinin/arayışlarının somutlanması olurken aynı zamanda film de, bu talebi bize ileterek travmalar tarihimizle yüzleşmemizin olanağını ve “başka türlü bir bakışla” geçmişe ve Kürt kimliğine bakmamızı sağlayan bir hesaplaşma aracına dönüşür. Bu durum aynı zamanda kimliğin bireysellikten kolektifliğe geçen alanında hafızanın da ulusallığı problematize ederek kozmopolitliğe geçişinin işaretini verir. Ulusal hafızanın ötesine geçerek sınırlarını kırmak suretiyle onu genişleten kozmopolit hafızanın (Sancar, 2014, s. 68) filmdeki dışavurumunun önemi, izleyiciyi başkalarının öykülerini dikkate almak zorunda bırakmasıdır. Filmde John Berger’in Irak Dünya Mahkemesi’ne yolladığı dayanışma mesajının bir kısmı hafıza merkezinin duvarında gözümüze ilişir: “Bu efendiler yalnızca masumları katletmekle kalmaz, hafızayı da yok ederler. Suçlar unutulmamalı; kayıtlarını, belgelerini muhafaza etmeliyiz”. Berger’in Irak Savaşı’nda

işlenen insanlık suçları ve suçlara yönelik adalet arayışları için hafızaya yaptığı önemli vurgu; yaşadığımız coğrafyanın tanıklık ettiği insanlık suçlarını da kapsayarak coğrafi ve zamansal açıdan bir sınırsızlığa işaret eder. Toplumsal travmalar tarihimizin büyük bir alanı işgal etmesine zıt olarak geçmişle hesaplaşma deneyimlerine sahip olmamız, geçmişle nasıl hesaplaşılacağından çok geçmişle neden hesaplaşamadığı (Sancar, 2014, s. 22) sorunsalını öne çıkarır. Sanırım bu, neden bazı toplumların hatırlamaya karşı çıktığı sorusuyla ilgilidir. “Dönemler arasındaki benzerlikler tesadüfi mi, yoksa köklü politikaların varlığına dayanan sürekliliklerin kanıtı mı?” (Sancar, 2014, s. 258) sorusu Türkiye söz konusu olduğunda; çeşitli toplum kesimlerini hedef alan şiddet ve baskı deneyimlerinin bir zamansızlığa işaret ederek belirli aralıklarla kendini tekrar etmesi durumunu açık eder. Kolektif bir negatif hatırlama ve geçmişle hesaplaşma için güçlü bir toplumsal talepten ve samimi bir siyasi iradeden uzak olan coğrafyamızda “travmalarla yüzleşmenin yaratacağı travmalarla” meşgul olurken; geçmişle hesaplaşmanın neden yapılamadığı ve yapıldığında ise nasıl bir dil ve yöntemle yapılacağı gibi sorunsallar üzerinde düşünmemiz gerekir (2014, s. 259).

Gelecek Uzun Sürer ise bu anlamda bir hafıza filmi olarak; yakın/mağdur deneyimlerine ve hesaplaşma pratiklerine bir alan ve zemin sunabilen önemli bir mecra olması bağlamında kendini öne çıkarır. Dillendirilmemiş/dillendirilemeyen ortak bir toplumsal ızdırabın tanığı olarak (Bourdieu, 2015) film; “muhalif olanın hem biçimsel hem de içeriksel olarak hegemonik olanın karşısında” (Kılıçatan, 2015, s. 65) olması durumunu kendi varlığı ile olumlar. Filmde ele alınan politik meselenin “melez” olarak tanımlayabileceğimiz etkileşimli yapı ile olan karşılıklı ilişkisi, film biçimindeki “çatlak”ın, bir ifade aracı olarak filmin temeli olduğuna işaret eder. Duvar bir kez çatlamıştır. Dolayısıyla bu çatlağı görmezden gelmek yerine yadsımadan, içinden sızanları dikkate alarak, film biçimi ve içeriğinin diyalektik ilişkisi bağlamında ele almak ve film biçiminin keskin ayrımlarından ziyade biraradalığının ve birbirlerini besleyen/var eden yapılarının dikkate alınması yoluyla filme bakabilmek önem arz eder.

Kaynakça

Agamben, G. (2004). *Auschwitz'den Artakalanlar: Tanık ve arşiv*. (A. İ. Başgül, Çev.). Ankara: Kitle.

Akbal-Süalp, T. (2010a). Türkiye sinemasının dönemselleştirilmesi I. *Yeni Film*, 20, 35-41.

- Akbal-Süalp, T. (2010b). Türkiye sinemasının dönemselleştirilmesi II. *Yeni Film*, 21, 26-34.
- Akbal-Süalp, T. (2011). Türkiye sinemasının dönemselleştirilmesi III. *Yeni Film*, 22, 63-67.
- Akoğlu, Ö. (2014). Gerçeğe meydan okumak: Uydurma belgesel (Melgesel). Özgür İpek (Der.), içinde, *Tanıklıklar sineması: Belgesel sinema üzerine* (s. 206-245). İstanbul: Agora.
- Alper, S., Çelik, E., de Seille G., Filiz, C. A., Kreyenberg, T., Vonorta, K. (Yapımcı) ve Alper, Ö. (Yönetmen). (2011). *Gelecek Uzun Sürer* (Film). Türkiye: Nar Films, unafilm, Arizona Films, CNC.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Barash, J. A. (2007). Belleğin kaynakları. *Cogito*, 50, 11-22.
- Barış, J. (2011). Geleceğin sürmediği yerlerde.... *Yeni Film*, 24, 11-13.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. İstanbul: Bağlam.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım*. (D. Fırat ve G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik.
- Comolli, J. L ve Narboni J. (2008). Sinema, ideoloji, eleştiri. (M. Temiztaş, Çev.). Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Der.), içinde, *Sinema: Tarih, kuram, eleştiri* (s. 99-112). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Kırkinci Yıl Kitaplığı No: 10.
- Çatalçam, E. (2009). Sinema ve toplumsal gerçeklikte 12 Eylül darbesine bakış. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 23, 45-49.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Homer.
- Daldal, A. (2015). Ulusal sinema kavramı ve yeni "Türk sineması" üzerine. Deniz Bayrakdar (Der.), içinde, *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler (11): Sinema ve yeni* (s. 13-29). İstanbul: Bağlam.

- Genç, S. (2011). *Gelecek uzun sürer*: Diyarbakır üzerinde gökyüzü. *Yeni Film*, 24, 4-9.
- Genç, S. (2012). Babalar ve çocukları – üç film: Türkiye yakın tarihinden portreler. *Yeni Film*, 28, 4-12.
- Genç, S. ve Güven Y. (2011). Özcan Alper ile söyleşi. *Yeni Film*, 24, 14-19.
- Gider, N. (2015). Belgesel gerçeğinde bir yapım tekniği olarak katılımlı video; gerçek mi yeniden sunum mu?, Deniz Bayrakdar (Der.), içinde, *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler (11): Sinema ve yeni* (s. 172-183). İstanbul: Bağlam.
- Göl, B. ve Köstepen E. (2011). Özcan Alper ile söyleşi. *Altyazı*, 111, 32-37.
- Göral, Ö. S., Işık, A. ve Kaya, Ö. (2014). *Konuşulmayan gerçek: Zorla kaybetmeler*. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.
- Kanat, F. (2010). Fatin Kanat'la 12 Eylül ve direnmenin görsel estetiği. *Altyazı*, 98, 64-66.
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. İstanbul: Agora.
- Karabağ-Sarı, Ç. (2012). 12 Eylül filmlerinin üniversiteli gençler tarafından alınması. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara.
- Kılıçatan, E. (2015). Sinemanın kaçınılmaz gerçeği: politika. Barış Kılınç (Der.), içinde, *Sinema ve politika* (s. 51-67). İstanbul: Literatürk.
- Kılınç, B. (Der.), (2015). *Sinema ve politika*. İstanbul: Literatürk.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen bakış: Çağdaş uluslararası sinema*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki.
- Kuyucak-Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. İstanbul: Agora.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek bakış: Lacan sonrası sinema kuramı*. (Z. Özen-Barkot, Çev.) İstanbul: Say.
- Mirahmetoğlu, Y. (1995). Siyasal sinema I. *Antrakt*, 44, 59-62.

- Neyzi, L. (Der.), (2014). *Nasıl hatırlıyoruz? Türkiye’de bellek çalışmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: iki farklı kültür. *Moment*, 1(2), 175-211.
- Oylum, R. (2012). 2000 sonrası Türk sinemasında devrimcilik olgusu. Ensar Yılmaz (Der.), içinde, *Türk sinemasında sosyal meseleler* (s. 117–134). İstanbul: Başka Yerler.
- Özdem, Ö. (2013). Belgesel ile kurmacanın iç içeliği üzerine bir değerlendirme: *The Cove (Koy)* film çözümlemesi. *Sinecine*, 4(2), 99-118.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı-sanatı-tarihi*. İstanbul: Hil.
- Pösteki, N. (2004). *1990 sonrası Türk sineması*. İstanbul: Es.
- Rhodes, G. D., ve Springer, J. P. (2006). *Docufictions: essay on the Intersection of documentary and fictional filmmaking*. London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Ricoeur, P. (2007). Bellek, tarih, unutuş. *Cogito*, 50, 141-155.
- Sancar, M. (2010). Darbeyle hesaplaşma yöntemleri. *Altyazı*, 101, 46-51.
- Sancar, M. (2014). *Geçmişle hesaplaşma: Unutma kültüründen hatırlama kültürüne*. İstanbul: İletişim.
- Schudson, M. (2007). Kolektif bellekte çarpıtma dinamikleri. *Cogito*, 50, 179-199.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve kültür*. (A. Eker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Wayne, M. (2011). *Politik film: Üçüncü sinema’nın diyalektiği*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam.
- Yaşartürk, G. (2012). *Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk sinemasında Rumlar*. İstanbul: Agora.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve sinema*. Ankara: Kitle.

İnternet Kaynakları

Gürata, A. (2009). *Yeni anlatılar*. Erişim Tarihi: Temmuz 2015, <http://arsiv.taraf.com.tr/yazilar/ahmet-gurata/yeni-anlatilar/6579/>

Jefroudi, M. (2009). *1 Mayıs 1977: Hafıza, adalet ve devrimin hayaleti*. Erişim tarihi: Ekim 2015, <http://www.e-hayalet.net/index.php/makale-sections-614/51-politika/1-mayis-1977-hafiza-adalet-ve-devrimin-hayaleti-v15-12959>

Schrader, P. (2009). *Beyond the Silver Screen*. Erişim Tarihi: Haziran 2015, <http://www.theguardian.com/film/2009/jun/19/paul-schrader-reality-tv-big-brother>