



## ÖZCAN ALPER SİNEMASINDA KOLEKTİF KİMLİK TEMSİLLERİ

**Emrah DOĞAN\* Ercan GEÇGİN\*\***

### Öz

*Bu çalışma, Yeni Türkiye Sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Özcan Alper'in uzun metrajlı filmlerinde kolektif kimliklerin temsil biçimlerini ve bu temsillerin toplumsal bağlamla olan ilişkisini irdelemektedir. Kimlik kavramı, yalnızca bireyin kendini tanımlama süreci olarak değil, toplumsal bellek, tarih, mekân, dil ve aidiyet gibi unsurların etkisiyle şekillenen dinamik bir yapı olarak ele alınmıştır. Çalışmada, Alper'in Sonbahar (2008), Gelecek Uzun Sürer (2011), Rüzgârın Hatıraları (2015), Âşıkлар Bayramı (2022) ve Karanlık Gece (2022) filmleri üzerinden yapılan analizlerle, bireysel trajediler ile kolektif bellek arasındaki kesişim noktaları incelenmiştir. Yöntem olarak, sosyolojik eleştiri yöntemlerinden biri olan yorumsamacı (hermeneutik) yaklaşım temel alınmış, auteurist eleştiri ise bu yaklaşıma destekleyici bir perspektif sunmuştur. Alper'in sineması, Anadolu'nun kültürel çeşitliliğini yalın bir estetikle görünür kılarken, politik öğeleri de güçlü bir şekilde merkeze yerleştirir. Yolculuk, geçmişle yüzleşme ve bireysel travmalar gibi temalar, onun anlatılarının temel yapı taşlarını oluşturur. Bununla birlikte onun sineması, kültürel kimliklerin bastırılmış yönlerini ve toplumsal hafızanın kırılmalarını sanat aracılığıyla görünür kılan özgün bir dili yansıtır.*

\* Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, [edogan@beu.edu.tr](mailto:edogan@beu.edu.tr), Bitlis/Türkiye

\*\* Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sosyoloji, [ercangcn@gmail.com](mailto:ercangcn@gmail.com), Niğde/Türkiye

**Anahtar Kelimeler:** Kimlik, aidiyet, kolektif bellek, ötekileştirme, toplumsal travma, Özcan Alper.

## REPRESENTATIONS OF COLLECTIVE IDENTITY IN THE CINEMA OF ÖZCAN ALPER

### Abstract

*This study examines the representation of collective identities in the feature films of Özcan Alper, one of the leading directors of the New Turkish Cinema, and the relationship between these representations and the social context. The concept of identity is explored as an individual's self-identification process and as a dynamic structure shaped by factors such as social memory, history, space, language, and belonging. The study analyses Alper's films Sonbahar (2008), Gelecek Uzun Sürer (2011), Rüzgârın Hatıraları (2015), Aşıklar Bayramı (2022), and Karanlık Gece (2022) to investigate the intersections between individual tragedies and collective memory. The methodology is based on the hermeneutic approach, one of the methods of sociological criticism, supported by an auteurist perspective. Alper's cinema brings the cultural diversity of Anatolia into view with a simple aesthetic, while placing political elements firmly at its centre. Themes such as journeys, confrontation with the past, and individual traumas form the fundamental pillars of his narratives. Moreover, his cinema articulates a distinctive language that renders visible the repressed aspects of cultural identities and the fractures of social memory through artistic expression.*

**Keywords:** Identity, belonging, collective memory, othering, social trauma, Özcan Alper.

### 1. GİRİŞ

Kimlik, bireylerin veya toplulukların sosyal dünyada kendilerini tanımlama, konumlandırma ve anlamlandırma biçimlerinin merkezinde yer alan çok boyutlu bir kavramdır. Sosyolojik perspektiften bakıldığında kimlik, bireyin yalnızca kendisine dair içsel tanımlamalarını değil, dışsal algılarla biçimlenen değişken bir yapıyı da ifade etmektedir. Bu açıdan bakıldığında kimlik, hem bireysel hem

kolektif düzlemde inşa edilen dinamik bir süreçtir. Dinamik bir yapı olan kimlik, modernite ve küreselleşmenin etkisiyle daha da parçalanmış, akışkan ve eleştiriye açık hale gelerek, günümüz sinemasında hem bireysel hem de toplumsal çatışmaların anlatısal omurgasını oluşturmuştur.

Kimlik temsili ve sorgulaması açısından güçlü sanatsal araçlardan biri olan sinema, tarihsel olarak ırk, kültürel kimlik, toplumsal cinsiyet ve cinsellik konularında hegemonik normlara hem destek olmuş hem meydan okumuştur (Higbee & Lim, 2010). Özellikle D. W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) gibi erken dönem Hollywood filmleri beyazları yüceltirken (Hooks, 1992), siyahi film yapımcıları Yeni Siyah Sinema hareketiyle alternatif anlatılar üretmişlerdir (Guerrero, 1993). Feminist film kuramının öncülerinden Laura Mulvey (1975), Hollywood'un erkek bakışını eleştirerek kadın temsillerinin yeniden düşünülmesine öncülük etmiştir. Bununla birlikte, queer sinema hareketi (Dyer, 2002) ve toplumsal cinsiyetin performatif doğasına ilişkin çalışmalar (Butler, 1990) sinemadaki kimlik tartışmalarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Ulusötesi sinema, kültürel melezlik, diaspora ve göç temalarını işleyerek küresel kimlik krizlerine farklı açılardan yaklaşmış, bu süreçte *Slumdog Millionaire* (2008) gibi filmler egzotizm tartışmalarını da gündeme getirmiştir (Berghahn, 2021).

Yeni Türkiye Sineması, Türkiye'nin sosyo-politik dönüşümlerini kimlik, aidiyet ve bellek kavramları üzerinden ele alarak ulusal ve küresel ölçekte yeni anlatılar geliştirmiştir (Suner, 2006). *Vizontele* (2001) gibi filmlerle ulusal kimliğin inşasını tartışırken, *Güneşe Yolculuk* (1999) gibi yapımlarla etnik kimliklerin ötekileştirilmesine eleştiri getirilmiştir (Göktürk, 2002). Keza, kadın temsilleri üzerine çalışan yönetmenler ataerkil normlara meydan okumuş, söz gelimi Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang* (2015) filmi muhafazakâr yapıları eleştirerek feminist bir bakış açısı sunmuştur (Atakav, 2013). Diasporik kimlikler ise özellikle Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) filmi üzerinden Avrupa'daki Türk göçmenlerin

melez kimlik arayışları çerçevesinde işlenmiştir (Cox Tunç, 2012). Yeni Türkiye Sineması, bu temalar etrafından hem ulusal hafızayı yeniden inşa etmeye hem de Doğu-Batı gerilimini sinema aracılığıyla tartışmaya devam etmektedir (Burns, 2007). Bu bağlamda Özcan Alper Sineması, Yeni Türkiye Sineması'nın politik ve kimlik eksenli damarını temsil eden önemli örnekler sunmaktadır. *Sonbahar* (2008) filminde politik baskıların bireysel hafızadaki etkilerini tartışırken (Cengiz, 2018), *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filminde ulusal yas ve kişisel travmaların iç içeliğini sorgular (Deniz, 2011). Alper'in *Rüzgârın Hatıraları* (2015) filmi, Ermeni birinin hikâyesi üzerinden Türkiye'deki azınlık kimliklerin tarihsel arka planını işler (Fener, 2018). *Âşıklar Bayramı* (2022) ve *Karanlık Gece* (2022) filmleri ise, kimlik meselesini baba-oğul ilişkisi ve taşra toplumundaki linç kültürü üzerinden ele alır (Piroğlu, 2022; Değer, 2023). Alper'in doğa ile insan arasındaki ilişkiyi görsel ve işitsel olarak işleyişi, bireysel olmakla birlikte kolektif bellek ve kimlik sorgulamasını sanatla buluşturan bir sinema dili yaratmıştır. Bu çalışmanın merkezinde ise kolektif kimliklerin Özcan Alper sinemasında nasıl temsil edildiği yer almaktadır.

Kolektif kimlik veyahut onun daha hususi şekli olan kültürel kimlik, tarihsel belleğin, dilin, inançların, geleneklerin ve etnik aidiyetlerin bileşiminden oluşan, kolektif düzeyde deneyimlenen ve sürekli inşa edilen bir sürecin ürünüdür. Bu anlamda kolektif kimliklerin temsili, *biz* bilinci inşa etmenin yanında *öteki* üzerinden de sınırlara uzanır. Kolektif bellek ise, kimliklerin sürekliliğini sağlama ve geçmişin izlerini gelecek kuşaklara aktarma fonksiyonuyla kimlik inşasının temel dinamiklerinden biridir. Sinema, bu dinamikleri temsil eden güçlü bir araçtır ve kimlikleri beyazperdeye yansıtan, belleği canlandıran ve toplumsal yönleriyle tekrar kuran sanatsal bir formdur. Başka bir ifadeyle, sanatsal dışavurum sağlama ve eğlendirme işlevlerine sahip olan filmler, kültür içinde üretilen ve kültürler arasında bilgi alışverişine de katkı sunan, toplumun yanı sıra bireylerin toplumsal rolleri hakkında da bilgiler barındıran; toplumsal tarihi

görsellikle yansıtan; yönlendirme ve güdüleme etkileri de olan araçlardır (Özden, 2004, 58). Bu temel çerçevede ve sosyolojik eleştiri yöntemi açısından Alper'in filmleri bu makalede incelenmiştir. Çalışmada yöntem olarak sosyolojik eleştiri temel alınmıştır. Filmleri bireyin ve toplumun karşılıklı etkileşimi içerisinde şekillenen kültürel göstergeler olarak okunabilen bu yöneme tamamlayıcı olması açısından auteurist yaklaşımdan ve yorumsamacı (hermeneutik) yöntemden de yararlanılmıştır. Böylelikle, yönetmenin tekrar eden temaları, biçimsel tercihleri ve kişisel anlatı dünyası auteurist yönden de değerlendirilmiştir. Filmler temsili yapılarıyla birlikte anlam üretme biçimleri üzerinden de çözümlenerek sinemanın sadece bir anlatı formu değil, aynı zamanda kimliklerin yorumlandığı ve tekrar üretildiği bir alan olma niteliği de dikkate alınmıştır. Özcan Alper'in toplumsal kimliklerin çok boyutlu yönlerine ilişkin temsiller barındırması, sinema ile toplum arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme imkânı da sunmaktadır. Onun sineması politik kimliklerin yanı sıra bireysel ve kültürel kimliklere ilişkin de geniş bir temsil repertuvarına sahiptir. Türkiye'nin çok-etnili yapısı dikkate alındığında Alper'in bu yöndeki ilgisinden ve sinemasındaki temsillerinden hareketle sosyolojik birtakım yorumlar geliştirebilmek mümkündür. Zira sinema yalnızca estetik bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda kimlik inşasına ve bununla bağlantılı kolektif bellek oluşumuna katkı sunabilen kültürel bir pratik olarak da görülebilir. Bunun yanı sıra Alper'in filmlerinde tematik ve biçimsel açıdan ne kadar süreklilikler taşıdığı ve ne derece bir tarz yarattığı auteurist çerçevede yorumlayabilmek de olasıdır. *Sonbahar* filmi çoklu kimliklerin temsilleri açısından Alper'in ilk uzun metrajlı filmi olmasından dolayı analiz kısmında o filmde daha fazla yer verilmiştir. Diğer filmlerinde ise kolektif kimliklerin nasıl temsil edildiği ve kolektif bellek, travma, yüzleşme ve diğer tematikler açısından farklılaşan ve benzeşen yönler dikkate alınarak yorumlamalar yapılmıştır.

## 2. KOLEKTİF KİMLİK VE KOLEKTİF BELLEK

Bireylerin kendini tanımlama şekline göndermede bulunan *kimlik* sosyal ilişki bağlamında inşa edilir ve anlamlandırılır. Genel olarak *kimlik*, kişilerin kim olduklarına ilişkin farkındalıktır (Giddens ve Sutton, 2020: 265). Sosyolojik açıdan *kimlik*, bireylerin ve kolektiflerin sosyal ilişkilerinde, diğer bireylerle veya kolektiflerle olan ayırım biçimleri olarak görülür ve kimin kim olduğunu bilme meselesine işaret eder (Jenkins, 2006: 20). Etkileşimlerin ürünü olan kimlikler, insanların kendilerini ve diğerlerini anlamaya yönelik tipleştirmelerle var olurlar ancak bunlar sabit değildir, değişkendir. Kişilerin karşılıklı olarak inşa ettikleri sosyal etkileşim kalıplarının, rollerin ve statülerin tanımlanmasına yardımcı olan kategorilerdir. Öznel olarak inşa edilen ve etkileşimlerle nesnelleşen yönleri bulunur.

Bireysel kimliklerin taşıdığı diyalektik yapı, toplumsal düzlemde karşılaşılan çoklu etkileşimler ve tarihsel katmanlarla birlikte daha da karmaşılaşarak kolektif kimliğin oluşumunu hem destekleyen hem de zaman zaman çelişkiye düşüren dinamik bir yapı sergiler. Bu bağlamda, sosyalleşme ve sosyal etkileşim süreçleriyle bağlantılı olarak yaşamın erken dönemlerinde şekillenen *birincil kimliklerden* ve bunun üzerinden inşa edilen *ikincil kimliklerden* (meslekler, statüler, sosyal roller v.) söz edilebilir (Giddens ve Sutton, 2020: 266). Süreçlerin ürünü olan kimliklerin bireysel veya kişisel; sosyal veya kolektif kısımlarından söz edilebilir. Her ikisinde de içsellik (kişinin veya grubun kendini tanımlaması) ve dışsallığın (diğerlerinin tanımlaması) diyalektiği bulunur (Jenkins, 2006: 36). Esasında bu ayırım *benlik* kavramı üzerinde duran Cooley'in (1902) bireylerin kendilerini ötekilerin gözünden görme biçimine işaret ettiği *ayna benlik* ve *ben* (bireyin benzersizliği) ile *kendim* (diğerlerinin yaklaşımı) ayırımından ve *genelleştirilmiş diğerleri*'nden söz eden Mead'in (2017) etkileşimsel perspektiflerindeki vurguyla bağlantılıdır. Dolayısıyla kimliklerin hem içeriden

hem dışarıdan tanımlama süreçleri bulunur. Bunun yanı sıra özellikle kolektif kimlikler için aidiyetlik, kendine benzer olarak görülenle özdeşleşme ve diğerleriyle kendini farklılaştırma gibi dinamikler de dile getirilebilir.

Kolektif kimlikler ilişkilerle ve etkileşimlerle inşa edilir ve icat edilirler (Bilgin, 2007: 35). Özellikle sosyal grupların benzerlik ve farklılık anlatılarının aidiyet ihtiyacına karşılık geldiğini, benzerliklerin *iç grup* dinamiğiyle, farklılıkların ise *dış grup* dinamiğiyle bağlantılı olduğunu (Tajfel, 1982) söyleyebiliriz. ‘Biz’ ve ‘onlar’ ayırımına dayalı bu kategorik algı, yorum ve pratik sosyal kimliğin veya kolektif kimliğin karşılıklı ilişkilerle, etkileşimlerle, gerilimlerle, mesafeler inşa etme durumlarıyla, yani sınırların çizilmesiyle bina olduğuna işaret eder. Kişilerin öznel deneyimlerine ve kendilerine dair anlamlandırmalarına göre şekillenen bireysel kimlikten farklı olarak *toplumsal kimlik* veya *kolektif kimlik* kişilerin içinde bulunduğu sosyal çevrenin tanımlamasına ve anlamlandırmasına göre biçimlenir. Öteki, diğer veyahut dış grup olarak görülenlerle bir ayrımla kolektif kimlikler varlık kazanır. Keza kolektif kimlikler birbirleriyle sosyal mesafe içerisindeyler. Her kolektif kimlik etkileşimlerle ve dinamik süreçlerle diğerleriyle ilişkili şekilde kendini inşa eder (Connolly, 1995: 92).

Kolektif veya kültürel kimliklerin değişmez veya sabit olmadığını, bilakis dinamik bir yapı sergilediğini (Hall, 1990), sürekli dönüşüm ve inşa halinde olduğunu söyleyebiliriz. Dil, inanç, gelenek, görenek, sanat ve tarih gibi unsurların yanı sıra toplumsal bellek ve aidiyetlik, başka bir ifadeyle *biz olma* bilinci de kültürel kimliklerin biçimlenişinde kritik rol oynar. Bireylerin belirli ortaklık temelinde birbirleriyle kurdukları bağ ötekilerin varlığıyla anlamlandırılır. *Biz* ve *onlar* ayırımı grup dinamiğinin teşekkülünde önemli kimlikleme kipi olarak devreye girer. Bu ayırım, bireylerin aidiyet duygusunu pekiştirmede ve kimliklerin kolektif yapılar üzerinde inşa edilmesinde etkilidir. Ancak bu sınırlar, sanıldığı gibi sabit değildir. Toplumsal değişim süreçlerinde, özellikle de sanayileşme ve

modernleşme sürecinde güç merkezini 'sınıf'ın oluşturduğu *ulus* ve *ırk* gibi görece sabitliği yüksek olan kolektif kimlikler ve bunları sarmalayan ideolojiler ortaya çıkmıştır. *Etnisite* de kolektif kimliklerden biridir. Bu hususta, '*etnisite*'yi ele alan Eriksen (2004: 27-35), iki grup arasındaki kültürel farklılığın etnisitenin ayırt edici özelliği olmadığını, etnisitenin meydana gelmesi için grupların birbirleriyle asgari düzeyde temasın olması gerektiğini; *biz* ve *onlar*, başka bir ifadeyle *içeridekiler* ile *dışarıdakiler* ayırımının etnik kimliğin ilk eylemi olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla grupların birbirini farklı algılamaları asgari koşuldur ki bu durum ilişkisel bir durumu varsayar. Kolektif kimlik biçimi olarak etnisitenin ve etnik grupların sınırları olduğunu belirten Barth (2001: 13), özcü bir indirgeyici yaklaşım yerine daha dinamik bir kavrayışla bu sınırların hangi durumlarda (veya toplumsal ekolojilerde) ve nasıl korunduğunu anlamak gerektiğini vurgulamıştır. Toplumsal sınırlar duruma ve bağlama göre değişkenlik gösterebilir. Kolektiviteler arasındaki farklılıkların sürdürülmesinde bu sınırlar etkilidir. Tarihin ele alınma ve yeni kuşaklara aktarılma şekli, hatırlama ve hatırlatma formları, genel olarak kolektif belleği inşa etme kalıpları bu sınırları tahkim edici işlevler üstlenen dinamiklerdir. Kolektif kimlikler toplumsal durumların ve ortamların etkileşimlerine göre, yani toplumsal ekolojilerdeki karşılıklı etkileşimlere göre yapılandırma eğilimindedirler. Diğerlerinin tepkilerine göre kolektif kimlikler yeniden anlamlandırılabilir. Siyasal ekolojiler de buna eşlik edebilir. Bu yüzden durumsal ve bağlamsaldırlar. Velhasıl bir kültürel kimlik etrafında inşa edilen grubu kendi özelliklerinden hareketle, özcü bir yaklaşımla değil de, diğerleriyle olan ilişkileri düzleminde ve dinamik bir çerçevede yorumlamak gerekir. Modernitenin katı ve keskin çizgilerle sınırlar çizdiği dönemin aksine küreselleşmenin, postmodernizmin etkili olduğu veyahut akışkanlıkların, geçişkenliklerin hâkim olduğu '*akışkan modernite*'de (Bauman, 2017) kimlikler ve aidiyet biçimleri de sürekli yeni durumlara ve olasılıklara yönelik karakter kazanabilmektedirler, yani kimlikler de akışkan olabilmektedir.

İnşa ve süreç ürünü olan kolektif kimlikler, grubun aidiyetini pekiştirecek bir anlayışla tarihin yeniden yorumlanmasına ve yeni kuşaklara seçici şekilde aktarılmasına dayanmakla birlikte ortak tarihi mitleştirme, tarihte öne çıkan isimleri kahramanlaştırma gibi kolektif bellek inşasıyla (Bilgin, 2007: 219) da kendilerini güçlendirirler. Dolayısıyla kolektif kimlikler kolektif belleklere ihtiyaç duyarlar. Kolektif veya kültürel bellek, topluluklar tarafından kolektif olarak oluşturulan, nesilden nesile aktarılan hafıza tarzlarıdır. Kolektif bellek üzerinde duran Halbwachs (2016: 16-17), hatırlamalar toplumsal dünya içindeki sosyalleşme süreçlerinde, grup veya topluluk gibi sosyal çevrenin etkisiyle gerçekleştirilir ve bu yüzden de belleğin toplumsal çerçevelerinden söz edilebilir. İçinde bulunan toplumsal gruplar veya şartlar, etkileşim kalıpları ve diğer toplumsal dinamikler hatırlama şeklini ve içeriğini etkileyebilir. Unutturmak da, hatırlatmak da toplumsal alanın etkileşiminde ve mücadelelerinde yaşanır. Keza bellek, kapitalist şeyleşmeye ve meta yönelimli tazyike karşı bir direnç veya ona karşı panzehir olabildiği gibi heterojenliğin, eş zamansızlığın ve aşırı bilgi yüklü dünyanın içinde bir tutunma alanı da olabilmektedir (Huyssen, 1999: 19).

Tarihe gitmek ve tarihi yeniden yorumlamak, hem kolektif kimlikleri güçlendirmekte hem de kolektif belleği canlı tutmaktadır. Toplumsal dinamiklerin, teknik gelişmelerin yanı sıra sanat da kolektif kimliklerle ve kolektif belleğin yeniden inşasında rol oynayabilir. Sinema, bu açıdan toplumsal kimliklerin ele alınması, yansıtılması, anımsanması, yeniden anlamlandırılması ve belleğin şekillendirilmesinde etkili sanatsal formlardan biridir. Bu çalışmada Özcan Alper'in filmleri de bu ekseninde ele alınmıştır. Onun filmlerinde öne çıkan kolektif kimliklerin toplumsal bağlamı, tarihsel ve durumsal açıdan temsil edilme şekli tartışılmaya çalışılmıştır.

### 3. YÖNTEM

Bu çalışmanın esas amacı Özcan Alper'in yönetmenliğini yapmış olduğu uzun metrajlı filmlerde kolektif kimliklerin nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin toplumsal bağlamını dikkate alarak yorumlamada bulunmaktadır. Sinemanın karakteristik özelliklerinden birinin temsil üretme sanatı olduğunu söyleyebiliriz. Romanlar ve tiyatrolar gibi filmler de kültürel ürünler ve sanat formları olarak toplumsal hayatın temsil biçimleridirler.

Genel olarak 'temsil', "bir kültürün üyelerinin anlam üretmek için dili kullandığı (geniş anlamda işaretler uygulayan herhangi bir sistem, herhangi bir anlamlandırma sistemi olarak) süreçtir" (Hall, 2017: 81). Sinema da dil gibi yapılmış bir çerçevede kültürün anlamlar ağına katkılar sunan temsillere sahiptir ve yeni anlam dünyalarının inşasında etkili unsurlardan biri haline gelebilmektedir. Kültürel ürün olarak filmlerin eleştirisinde her ne kadar edebiyattan ödünç alınan metin analiz yöntemleri kullanılsa da filmlerin edebi metinlerin yazınsal niteliklerinin ötesine uzanan görsel ve işitsel gibi daha karmaşık kurgusal katmanlarını ve üretim süreçlerinde birden fazla aktörün yer aldığını dikkate almamız gerekmektedir. Film eleştirisi konusunda birden fazla yaklaşım geliştirilmiş olmakla birlikte bu makalede esas olarak sosyolojik eleştiri temel alınmış, diğer eleştirilerden auteurist yaklaşım ise buna eklenenecek şekilde dikkate alınmıştır. Sosyolojik perspektiflerin çeşitliliği içinde ise yorumsamacı (hermeneutik) yöntemle hareket edilmiştir. Pozitivist epistemolojiden ve metodolojiden farklı olarak, Alman Tarih Okulu'nun kültürel yapıyı kendi tikel bağlamında ele almak gerektiğini savunan anlayışa dayanan bu yöntemde araştırılan nesnenin kendi anlam dünyasında kavranıp yorumlaması esastır. Anlamın ile yorumun anahtar sözcükler olduğu hermeneutik geleneğin önemli isimlerinden Gadamer, anlamayı esasta yorumlama olarak varsayarak yorumlamayı yeniden-yaratma olarak görmüş, estetik eserin yorumcu

tarafından onda bulduğu anlama göre yeniden yaratılması olarak kavramıştır (akt. Türkmen Birlik, 2021: 102). Anlamanın olduğu yerde yorumun da olduğunu öne süren Gadamer'in 'oyun' metaforunu ödünç alarak filmleri de birer yorumlama oyunu şeklinde görebilme imkânı bulunmaktadır. Özcan Alper'in filmlerini kolektif kimliklerle ve kolektif belleklerle sınırlı bir muhtevada ve yorumsal sosyolojinin hermeneutik yöntemiyle ele alıp inceleme çalıştığımız bu çalışmada yönetmeni merkeze alan auteurist eleştiriyi de bu yaklaşıma eklemleyerek dikkate aldığımızı belirtelim.

Sosyolojik eleştiride filmler sosyal sanat ve kültür ürünleri olarak ele alınmakta, sanatçının öznel dışavurumu veya estetik nitelikler açısından ziyade üretilmiş olduğu dönemin toplumsal koşullarında ve sosyolojik veri sağlayan belge gibi incelenmektedir (Özden, 2004: 154). Sınıf, etnik kimlik, cinsiyet gibi farklı toplumsal değişkenliklerin dikkate alındığı sosyolojik eleştiride, filmler toplumsal dünyayı yansıtan kültürel ürünler olarak kavranabilmektedir.

Sosyolojik eleştiriyle birlikte auteurist eleştirinin de bu çalışmanın amacında işlevsel bir yeri bulunduğundan dolayı ondan da kısaca bahsetmek yararlı olacaktır. Auteurist eleştiri, esas olarak yönetmene, onun temel kaygılarına, filmlerinde tekrarlanan motiflere odaklıdır ve filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini yönetmenin kişiliğiyle ve diğer yapılarla ilişkisi çerçevesinde değerlendirmektedir (Özden, 2004: 127). Auteurist eleştirinin amacında yönetmenin filmlerinde ortak noktalara, filmde filme tekrarlanan ve yeri geldiğinde zıt kullanımlara sahip karakteristik yapılara, temalara, biçimsel kaygılara odaklanma vardır (Özden, 2004, 128). Özcan Alper'in filmlerindeki kolektif/kültürel kimliklerin nasıl temsil edildiğine odaklanan bu çalışmada da yönetmenin filmlerindeki ortak motifleri keşfetmek istenildiği için auteurist eleştiri önemli epistemolojik ve metodolojik perspektif sunabilmektedir. Ancak auteurist eleştirinin bütünlüklü bir teorik açıklamadan yoksun olması ve sınırlı

bir çerçeve sunmasından ötürü bu çalışmada sadece eklektik açıdan bu eleştiriden yararlanılmıştır. Keza çalışmada yönetmenin kalıplaşmış anlatım tarzını ortaya çıkarmaktan ziyade toplumsal kimlikleri nasıl temsil edip tartışmaya açtığına bakıldığından dolayı autuerist eleştirinin sınırlı muhtevası yorumlayıcı sosyolojik eleştirinin geniş ölçekli çerçevesiyle bütünleştirilmiştir.

#### 4. ÖZCAN ALPER SİNEMASINDA KİMLİK

Yeni Türkiye Sineması'nda özgün bir yere sahip olan ve filmlerinde genellikle bireylerin kimlik arayışlarını, aidiyet sorunlarını ve toplumsal belleği ele alan yönetmen Özcan Alper, filmlerinde bireyin kendi içsel yolculuğunu, toplumsal dinamiklerin bireyler üzerindeki etkilerini ve tarihsel olayların kimlik oluşumundaki rolünü derinlemesine işlemektedir. Ancak Alper'in filmlerinde kimlik konusunu nasıl ele aldığı tartışılması gereken bir konudur. Onun filmlerinden kimlik teması üzerinden karakterler aracılığıyla hangi sorunların gündeme getirildiği ve sinematografik tercihleriyle bu temaların nasıl desteklendiği konusuuzun metrajlı filmleri üzerinden incelenecektir.

##### 4.1. *Sonbahar* (2008): Kimliklerin Buluşma İklimi

2008 tarihinde gösterime giren *Sonbahar* filmi, Yusuf'un, 1997'de üniversite öğrencisiyken girdiği cezaevinden on yıl sonra, açlık grevine katılımı sonrası<sup>††</sup> yaşadığı sağlık sorunlarından dolayı tahliye edilmesiyle Doğu Karadeniz'deki köyüne gidişini ve burada yaşadıklarını anlatır. Yusuf cezaevindeyken babası ölmüş, ablası evlenip köyden ayrılmış ve köyde evinde yalnız yaşayan, yaşlı ve hasta annesi kalmıştır. Mevsim sonbahardır ve yerini giderek kışa bırakmaktadır. Köyde, çocukluk arkadaşı Mikail ile görüşen Yusuf, onunla gittikleri meyhanede

---

<sup>††</sup> 19 Aralık 2000'de, 'Hayata Dönüş Operasyonu' ile son bulan, siyasi mahkûmların o dönem F Tipi cezaevine karşı başlatmış oldukları açlık grevi ve ölüm orucu sürecine bir gönderme olmakla birlikte söz konusu operasyonla ilgili gerçek görüntülere de filmde yer verilmiş, bu konudaki kolektif hafızanın canlı tutulmasına katkı sağlamak istenmiştir.

seks işçiliği için Gürcistan'dan gelen Gürcü kızı Elka ile tanışacaktır. İki farklı kültürel dünyadan gelen bu iki isim arasında romantik bir çekim olsa da bu aşk geleceği olmayan bir aşktır. İkisi için de bu aşk, yaşamışlıklarındaki kırıklıklarından arınmanın yanı sıra ikisini hayata bağlayan ve yalnızlıklarını anlamlandıran yollardan biridir. Siyasal mücadelenin bir bedeli olarak gençliğini cezaevinde geçiren ve ciğerlerini çürüten Yusuf içsel huzursuzluğunu köye, doğaya, çocukluğuna ve köklerine gidip imkânsız aşkla gidermek istese de buna ne zaman ne de ömrü yetecektir. Elka da ekonomik ve siyasal buhran yaşayan ülkesinden hesabına düşeni alan, ilçede seks işçiliğiyle geçinmeye çalışan huzursuz bir yalnızlık yaşayan biridir. Oteller ve meyhaneler onun hapishanesi gibidir. Yusuf'la ikisinin çıplak şekilde yatakta cenin pozisyonunda birbirlerine dönük şekilde yansıtılması da iki ayrı yalnızlığın veya hapishaneye dönmüş, umudu ve karamsarlığı bir arada yaşayan hayatların geçici bir birlikteliğine ve aynı zamanda tehlikeler ve belirsizlikler karşısında anne evine dönme isteğine bir göndermedir.

*Sonbahar*, politik sinema örneği olmakla birlikte insanın içsel gerilimini ve arayışını Doğu Karadeniz'in ormanlarında, hırçın denizinde, yaylasında, kışa dönen yüzünde anlatma gayretindedir ve toplumsal gerçekçi tarzda, olduğu gibi sade şekilde sunma gayretindedir. Yönetmen Alper (2015: 103), Türk filminden ziyade filmin coğrafyasının Kafkasya olduğunu, Karadeniz'in hem coşkulu hem de melankolik tarafını gözetmeye ve ayrıca Rus edebiyatından da yararlanmaya çalıştığını belirtmiştir. Dolayısıyla filmin Kafkasya'nın kültürel çeşitliliğini toplumsal fon olarak kullanmayı ihmal etmediğini belirtelim.

Filmde<sup>††</sup>, kolektif kimliklerin temsillerinde siyasal kimliğin ve Kafkasya'daki kültürel kimliklerin ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Bir kolektif kimlik olarak

<sup>††</sup> *Sonbahar* filmi üzerine çeşitli akademik çalışmalar yapılmıştır. Politik sinema ve politik eleştiri çerçevesinde (Cengiz, 2018; Ergen, 2024; Yalçın, 2024); toplumsal hafıza açısından

siyasallık Yusuf'un biyografisinde son derece belirleyici olmakla birlikte, onun yolculuğu kültürel kimlikler sahasına, köklere doğrudur aynı zamanda. Bu yolculukta Yusuf dışarının da çapı geniş hapishaneye dönüştüğünü fark eder ve bir bakıma açlık grevi şekil değiştirir ve ağzı yer yer konuşma grevine dönüşür. Doğa konuşur, Karadeniz'in hırçınlığı konuşur, kökler konuşur, yerel diller konuşur, hapishaneye dönen hayatlar konuşur, yan karakterler konuşur. Çoğu karakterin dünyası kapanma veya hücreye dönüşen metaforlarla sunulur ki Yusuf'un annesi için de bu geçerlidir (Yiğit, 2012: 1379).

Yusuf aynı zamanda bir dönemin (1990'ların) siyasal kuşağının temsilcisi gibidir. Siyasal mücadelenin izleri zaman zaman cezaevlerine yönelik operasyon görüntüleriyle, Yusuf'un ölüme yürüyen bedenine rağmen hayata tutunma gayretiyle sunulur ancak bu sunum politik bir slogan tarzında değildir. Hayatın içinden bir sunumdur. Söz gelimi edebiyatla da iç içe lirik bir anlatıma sahiptir. Siyasallıktan kültürel alana geçişin öyküsü ağır basmaktadır. Annesinin Yusuf'la konuşmaları Hemşincedir. Nitekim senaryoda da annenin tüm konuşmalarının Hemşince olduğu belirtilmiştir (Alper, 2015: 21). Doğu Karadeniz'deki Laz ve Gürcü gibi diğer etnik kimliklerin yanı sıra Hemşinliliğin de hususi bir yönü bulunmaktadır.<sup>§§</sup> Film aynı zamanda Hemşinliliğe dair kültürel belleğin

---

(Fener, 2018), taşra mekânı ve politik sinema bağlamında (Lekesiz, 2021); beşeri, kültür, politik, göç, davranışsal ve feminist coğrafyalar bakımından (Gökçe ve Sönmez, 2023) ve kültürel bellek, kimlik ve müzik ekseninde (Parlaktaş, 2016) çalışmaların olduğu görülmektedir. Ek olarak, Kracauer'ın gerçekçi kuramı çerçevesinde basit anlatı sinemasının göstergelerini *Sonbahar* filminde arayan eserden (Yiğit, 2012) de söz edilebilir. Bu çalışmaların ekseriyetinin politik sinema fikri temelinde baktığını, politik eleştirinin yanı sıra anımsama, kolektif bellek, kültür ve kimlik temalarına da değindiklerini söyleyebiliriz.

<sup>§§</sup> Hemşin, Rize'nin küçük ilçelerindendir. Geleneksel olarak çoğunluğun anadili yöreye özgü Ermenicedir ve inanç olarak da Sünni Müslümandırlar. Bölgede Hemşinliler dışında da etnik gruplar bulunmaktadır ve aralarındaki toplumsal sınırlar birtakım bağlamlara göre değişkenlik gösterebilmektedir. Gerek ekonomide ve gerekse siyasal hayatta etnik grupların sınırlarındaki bazı izleri görebilmek mümkündür. Söz gelimi Hemşinlilerin pastacılık sektöründeki hikâyesi bu bağlamda dikkat çekici örneklerden biridir (bkz. Biryol, 2022).

modernleşme ile imtihanını da içermektedir. Özellikle Hemşincenin kullanım alanı ve yeni kuşaklara aktarımındaki sorunlar açısından dikkate değer bir fotoğraf sunmaktadır.

Yusuf'un köye yolculuğu, üzeri bir şekilde örtülen veya ikincilleştirilen (gerek siyasal mücadele gerekse resmî ideolojinin kimlik politikasının etkisiyle) kültürel kimliğe bir selam gönderme olarak da okunabilir. Kültürel kimliklerin nasıl hapsedildiğine ilişkin de tipik bir temsildir köy hayatı. Yönetmenin anne üzerinden bunu güçlü bir şekilde vurgulamış olması da dikkate değerdir. Bu noktada Özcan Alper'in 1975'te Artvin-Hopa'da doğduğunu, dolayısıyla kendi biyografisinden, kültürel ve siyasal coğrafyadan etnografik izleri<sup>\*\*\*</sup> de filme taşıdığını da belirtelim.<sup>†††</sup> Kültürel kimliklere vurgu sadece dil üzerinden değil, Yusuf'un tamir etmeye çalıştığı tulumda, bahçedeki mezarlarda, tercih edilen müziklerde ve ağıtta da görebilmekteyiz. *Maa Aakak Maa* ve *Madmoned Mona Mona* adlı anonim Hemşin halk türküleri ile *Daim Yusuf Orti* adlı anonim Hemşince ağıt ve *Tua Seturpa* adlı Gürcü halk şarkısı temsil edilen kültürel örüntülerden örneklerdir.

---

<sup>\*\*\*</sup> Filmle ilgili bir söyleşide Alper, Çehov'un "önce kendi sokağından anlat" sözünden hareketle en iyi bildiği şeylerden başladığını, 90'lı yılların kuşağındaki dertleri; keza Kafkasları, oradaki köklere, yerel yaşama, geçmişe de gittiğini; tanıklık ettiği süreci de bir şekilde yansıtmaya çalıştığını belirtmiştir. Başka bir söyleşide kendini sosyalist gerçekliktense eleştirel gerçekliğe daha yakın bulduğunu ifade eden Alper, 90'ların siyasal kuşağının arada olduğunu, küreselleşme, Sovyetler Birliği'nin yıkımı gibi gelişmelerin yaşandığı bir döneme denk geldiğini, Marksizm'i doğrudan ideolojik olarak değil de edebiyattan, sinemadan, müzikten de kavrayan daha romantik devrimciliğin baskın olduğunu söylemiştir. Hem sosyalizmi bir yaşam biçimi olarak kavrayan hem de içinde bulunduğu ortamla da hesaplaşabilen bir figür olarak Yusuf'u tasarladığını ve onun olaylara düz bakan bir karakter olmadığını da dile getirmiştir. Elbette bu bakış, sosyalizm için insan görüşünden ziyade insan için sosyalizmi benimseyen daha özgürlükçü bir sosyalizm anlayışına işaret etmektedir. Söz konusu söyleşilerin de yer aldığı kitap için (bkz. Alper, 2015).

<sup>†††</sup> Ek olarak 2001 yapımı kısa filminin de Hemşin yaylası olan Susuzyurt'ta geçtiğini, "dillerin taşıyıcısı büyükannelere" atfedildiğini de not edelim.

Siyasal kimlik açısından özellikle Türkiye’de sosyalist hareketin yaşadığı kırılmaların bazı izlerini Yusuf karakterinde görebilmekteyiz. Arka planda Türkiye’deki sosyalist hareketin 1980’den sonraki dönemeci, 1990’lardaki öğrenci eylemleri ve 2000’li yıllardaki dağınık hali veyahut sonbahara dönüşmüş iklimi bir şekilde Yusuf karakterinin hikâyesinde cisimleşmiş gibidir. Keza Elka da aslında Sovyetler Birliği’nin dağılması sonrasındaki hayal kırıklıklarının, savrulmuş hayatların bir başka temsili sayılabilir. Örneğin, otel odasında Elka kendi hayatındaki kırıklıklardan bahsettikten sonra Yusuf’a en güzel yıllarını sosyalizm için mi hapiste yattığını sorar ama Yusuf sessiz kalır. Bir başka sekansta (Mikail ile Yusuf’un gittikleri yayladaki evde), Mikail kendi hayatından bahseder. O da kendi hayal kırıklıklarından söz eder. Eskiden eşine âşık olduğunu ama şimdi eve gitmek istemediğini belirttikten sonra, eskiden iyi kötü bir sosyalizm umutlarının olduğunu, ama onu da yıktıklarını, kadınların fahişelik yaptığını, erkeklerin de fabrika demirlerini yağmalayıp sattığını dile getirir. Yusuf cevap vermez, ne itirazda bulunur ne de onaylar. Siyasal umut bir düşte kalmış gibidir. Dili greve çıkmıştır. 1990’ların siyasal kimliğindeki ruhsal gerilimlerin bir yansıması gibidir bu sahneler. Bir başka sahnede Elka, Yusuf’a şimdiki zamanda yaşamadığını, sanki Rus romanlarından kaçmış gibi gördüğünü ifade eder. Yusuf’un aklına ara sıra cezaevindeki şiddet hallerinin gelmesi de başka bir travmatik temsildir. Bu sahneler hem yaşanan trajediyi bellekte tutma gayreti hem de toplumsal hayatın devingenliğinde siyasetin ne derece kendini yenileyip yenilemediğine yönelik soruları gündeme taşır.

Siyasal kimliklerin bunalımlarını 2000’li yıllarda kültürel kimliklerle yeni bir anlatıya doğru kayması kuşkusuz Karadeniz örneğiyle sınırlı değildir ve tesadüf de değildir. Kürt meselesi, Alevi meselesi gibi kültürel kimlik haklarının yeni toplumsal hareketler bağlamında daha güçlü bir şekilde ortaya çıkışı gibi olgular sol hareketin sınıf temelli mücadelesinde diğer kolektif veya kültürel kimliklerle

kurduğu ilişkinin de gözden geçirilmesi açısından dikkate değerdir.<sup>†††</sup> Başka bir ifadeyle 2000’li yıllar aslında siyasal kimliklerin kısmen sonbahara evrildiği, kültürel kimliklerin siyasette etkili olduğu bir dönemdir. Diğer yandan ideolojik çerçevede sınıf mücadelesinde sınıf ile etnisite veya kültürel kimlikleri tek bir toplumsal vücutta bir araya getirebilecek olgun tartışmalar henüz gelişebilmiş değildir.

Evrensel düzeydeki ideolojik kimlik ile yerel düzeydeki kültürel kimlik arasında filmde bir köprü kurulmakla birlikte bu iki kimliğin sonbaharı daha ağır şekilde yansıtılmaktadır. Yusuf ölümüne doğru sürüklenmesine karşın küçük akrabası Onur’a matematik öğretmeye uğraşır, nihayetinde ona bir bisiklet almayı ihmal etmeyecektir. Ancak Onur köyde Hemşince konuşmamaktadır. Hemşince yaşlı anne üzerinden temsil edilmektedir. Benzer durum sosyalist kimlik için de geçerlidir. Yusuf’un arkadaşlarından bazıları kendilerini hayatın ritmine bırakmışlardır, aile kurmuşlardır; ancak siyasal mücadeleden de pişmanlık duymamışlardır. Filmde bu iki kimlik (siyasal ve kültürel) temsilleri olsa da ikisinin birlikteliğine dair tartışmayı içeren veya birtakım önermeler dizgesi barındıran diyaloglara rastlanmamaktadır. Bu açıdan biyografik karamsarlıklar ve umutsuzluklar bir ölçüde bazı kolektif kimliklerin geleceğine de sirayet etmiş gibidir. Kamera sadece sorunu ortaya koymaya yöneliktir; başka bir ifadeyle natüralist bir anlatıyla genel bir fotoğraf çekilmekte, tartışma film dışına bırakılmaktadır. Nasıl Yusuf ve Elka aşklarının bir geleceğini olmadığını bilerek, umutsuz bir şekilde birbirlerinin yalnızlıklarına, kırıklıklarına sığınmışlarsa ve mesafeli bir birliktelik yaşamışlarsa siyasal kimlikler ile kültürel kimlikler de göreceli olarak zaman ve mekânda birbirlerine sığınmışlardır. Kolektif kimlikler sorunsallaştırmaktan ziyade onların güncel fotoğraflarını yansıtmak tercih

---

<sup>†††</sup> Öte yandan Alper de (2015: 103) bir söyleşisinde etnik kimliklerin yok olmaya yüz tutmuşken Kürt siyasal hareketinin de etkisiyle diğer kimliklerin kendilerini keşfetmeye başladığını, dillerine ve belleklerine sarılabildiklerini dile getirmiştir. Ayrıca kendisi de sonraki filmlerinde diğer etnik kimliklere olan hassasiyetini devam ettirmiştir.

edilmiş, kolektif belleğe iz bırakma gayesi ağır basmıştır. Film, kimliklere bilet kesen, onları tanımlayan, onlara yol haritası sunan değil de onlara eşlik eden türdedir. Kimlikleri anımsatma ve onlara saygı çabası şeklinde veyahut kolektif bellekleri (kültürel ve siyasal) canlı tutma girişimi olarak da okunabilir. Nihayetinde filmin kendisi de kolektif belleğin taşıyıcı rolünü oynayabilmektedir.

#### **4.2. Gelecek Uzun Sürer (2011): Belleğin İzinde: Aidiyet ve Toplumsal Kimlik**

Filmde Kürt meselesi, travma ve ağıt geleneği gibi konular üzerinden bireylerin toplumsal kimlik arayışı ile aidiyet duygusunun karmaşıklığı ele alınmaktadır. Özcan Alper, yalnızca bireysel kimlik sorgulaması yapmakla kalmayıp, tarihsel olayların birey ve toplum kimliklerini nasıl biçimlendirdiğini de görünür kılmaktadır. Yönetmen, bireylerin toplumsal bağlarla kurduğu ilişkileri ve kimliğin sürekli yeniden inşa edilen bir süreç olduğunu vurgulamaktadır.

Filmin ana karakteri Sumru, ağıt araştırmaları kapsamında Diyarbakır'a gider. Bu yolculuk, yalnızca akademik bir çalışmanın parçası olmayıp, aynı zamanda Sumru'nun kimlik arayışı ve aidiyet duygusunu da temsil etmektedir. Sumru'nun yolculuğu, geçmişle yüzleşme ve toplumsal travmaların izlerini takip etme çabasının bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Yolculuğu süresince kayıp hikâyelerine, faili meçhullere ve toplumsal belleğin karanlık noktalarına tanıklık etmektedir.

İstanbul'dan Diyarbakır'a uzanan tren yolculuğu, yalnızca fiziksel bir hareketi değil, aynı zamanda toplumsal bellekle yüzleşmeyi de simgelemektedir. Sumru'nun tren penceresinden dışarıyı izlerken yaşadığı sessizlik, geçmişe dair merak ve huzursuzluk duygularını yansıtmaktadır. Bu süreçte, bireysel kimliği toplumsal bellekle bütünleşmekte ve dönüşüm geçirmektedir. Dolayısıyla kimlik arayışı, bireysel sınırların ötesine geçerek toplumsal bir hesaplaşmaya dönüşmektedir.

Film, toplumsal kimliklerin tarihsel travmalardan nasıl etkilendiğini açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Kürt meselesi, faili meçhul cinayetler ve kayıplar gibi olgular, kimlik üzerindeki baskı ve kırılmaları simgelemektedir. Ağıt geleneği üzerinden, toplumun travmatik olayları belleğinde nasıl taşıdığı ve aidiyet hissinin nasıl dönüştüğü de sorgulanmaktadır.

Sumru, Diyarbakır'da ağıt çalışmaları kapsamında bireylerle gerçekleştirdiği görüşmelerde, anlatılan kayıp hikâyeleri aracılığıyla bireysel acıların toplumsal kimlik ve aidiyet üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. Özellikle yaşlı bir kadının oğlu için yaktığı ağıt, bireysel acıların toplumsal hafızadaki yansımaları güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Filmde ağıtlar, yalnızca bir araştırma konusu değil, aynı zamanda direniş ve kimlik ifadesi aracı olarak konumlandırılmaktadır.

Bir diğer sahnede Sumru, faili meçhul cinayetlerde kaybolan bir gencin ailesiyle görüşmektedir. Evin duvarlarındaki boş çerçeveler ve eksik fotoğraflar, kayıpların bireysel ve toplumsal hafızadaki boşluklarını simgelemektedir. Bu sahne, bireysel kayıpların toplumsal aidiyet duygusundaki kırılmaları nasıl etkilediğini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Sumru, bu anlatıları dinlerken yalnızca toplumsal kimlikler üzerine düşünmekle kalmamakta, bununla birlikte kendi bireysel kimlik arayışında da yeni bir farkındalık geliştirmektedir.

Filmde göç hikâyeleri ve yerinden edilme olgusu da aidiyet temasının önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki zorunlu göçler, bireylerin kimliklerini ve aidiyet duygularını derinden etkilemiştir. Göç eden bireylerin geçmişle kurdukları bağların kopması, kimliklerini yeniden inşa etmelerini güçleştirmektedir. Sumru, tanıştığı kişiler ve dinlediği hikâyeler aracılığıyla aidiyetin yalnızca bir yere ya da geçmişe bağlı bir kavram olmadığını, sürekli olarak yeniden inşa edilmesi gereken dinamik bir süreç olduğunu kavramaktadır.

Filmde mekânlar, toplumsal kimlik ve aidiyetin oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmektedir. Diyarbakır sokakları, eski evler ve ağıtların söylendiği kırsal alanlar, geçmişin izlerini taşıyan ve kimliklerin biçimlenmesinde etkili olan hafıza mekânları olarak sunulmaktadır. Diyarbakır sokaklarında yankılanan ağıtlar, toplumun unutulmaması gereken kimlik unsurlarını hatırlatmaktadır. Bu mekânlar, bireylerin toplumsal hafızayla kurduğu ilişkiyi derinleştirmektedir.

Sumru'nun ağıt dinlemek için gerçekleştirdiği kırsal yolculukta, dağlık alanın sessizliği ve genişliği geçmişte yaşanmış travmaların büyüklüğünü simgelemektedir. Dağlar, hem toplumsal hafızanın taşıyıcısı hem de bireyin hafızayla kurduğu ilişkinin bir temsilcisi olarak işlev görmektedir.

Diyarbakır'da geçen bir diğer sahnede Sumru, bir kafede çevresindeki sessizliği ve insanların rutinlerini gözlemlemektedir. Şehirdeki yaşamın sıradanlığı ve travmaların görünmezliği, Sumru'nun kimlik algısında kırılmaya yol açmaktadır. Bu sahne, aidiyetin bireysel ve toplumsal düzlemde kırılan bir yapı olduğunu gözler önüne sermektedir.

Film boyunca Sumru'nun yolculuğu, aidiyetin yalnızca geçmişe bağlı bir kavram olmadığını, bireylerin kimliklerini şimdiki zamanda ve gelecekte de yeniden inşa etmeleri gerektiğini göstermektedir. Sumru'nun bireysel kimliği, toplumsal bellekle bütünleşerek dönüşüm geçirmekte; ancak bu süreç tamamlanmış bir aidiyet duygusu yaratmamakta, sürekli bir arayış olarak devam etmektedir. Film, aidiyetin sabit bir kimlik değil, sürekli değişen ve yeniden kurulan bir süreç olduğunu vurgulamaktadır.

Özcan Alper, *Gelecek Uzun Sürer* filminde bireysel kimliklerin tarihsel olaylar ve toplumsal bellek aracılığıyla nasıl biçimlendiğini ortaya koymaktadır. Toplumsal travmalar, ağıtlar ve mekân kullanımı aracılığıyla aidiyet duygusunun kırılanlığını ve yeniden inşa sürecini işleyen Alper, bireylerin toplumsal

gerçekliklere ve tarihe karşı duyarlı olmadan aidiyet duygusu kuramayacaklarını ifade etmektedir. Sumru'nun yolculuğu, yalnızca bireysel bir kimlik arayışı değil, aynı zamanda toplumsal aidiyetin nasıl oluştuğuna dair bir anlatıdır.

#### **4.3. *Rüzgârın Hatıraları* (2015): Tarih ve Bellek**

Özcan Alper'in *Rüzgârın Hatıraları* filmi, bireysel ve toplumsal kimliklerin tarihsel olaylar ve kolektif bellekle nasıl biçimlendiğini derinlemesine ele almaktadır. 1940'lı yılların Türkiye'sinde geçen hikâye, bireyin tarihsel travmalar karşısındaki kırılgan konumunu sorgularken, ana karakter Aram'ın yaşantısı üzerinden geçmişle yüzleşmenin zorluklarını görselleştirir. Ermeni bir gazete yazarı olan Aram, dönemin politik baskıları nedeniyle kimlik arayışını, kolektif travmanın izleri eşliğinde sürdürmektedir. Bununla birlikte film, 1942 yılında uygulanan Varlık Vergisi gibi, gayrimüslim azınlıklara yönelik adaletsizlikleri ve II. Dünya Savaşı yıllarında aydınlar ile yazarların tek parti yönetimine karşı sergiledikleri muhalif tavrı arka planına alır. Basın üzerindeki yoğun baskılar da bu tarihsel bağlamda önemli bir yer tutar. Özcan Alper, bu dönemin toplumsal ve siyasi atmosferini bireylerin kimlik oluşumu üzerindeki etkileriyle ilişkilendirerek anlatısal bir derinlik kurar.

Aram'ın evinden ayrılması, bireysel kimlik ile kolektif bellek arasındaki bağ dramatik bir şekilde yansıtır. Evdeki kitaplar ve eşyalar geçmişle kurulan ilişkinin maddi göstergeleriyken, zorunlu ayrılış, bu ilişkinin koparılmasını simgeler. Aram'ın kaçış anında dile getirdiği "*Savaş sadece insanlığı değil kelimeleri de tüketip bitirdi...*" sözü geçmişle bağ kaybının birey üzerindeki yıkıcı etkisini açıkça ortaya koyar.

İstanbul'dan kaçarak sığındığı ormanlık köy, Aram'ın doğa ile kurduğu yeni bağ üzerinden belleğini ve kimliğini yeniden yapılandırma girişiminin mekânı olur. Doğa burada yalnızca bir sığınak olmakla birlikte, geçmişle hesaplaşmanın

metaforik bir zemini olarak işlev görür. Aram'ın eski defterlerine ve el yazmalarına dönüşü, kolektif bellekle bireysel yüzleşmenin acı verici doğasını ortaya sererken, yönetmen doğanın sessizliğini ve görkemini bu süreci yansıtmak için etkili bir araç olarak kullanır.

Filmin en çarpıcı sahnelerinden biri olan tren yolculuğu, bireyin tarihsel olaylardan kaçışının imkânsızlığını simgeler. Aram'ın dalgın bakışları eşliğinde ilerleyen tren ve ritmik sesi, bireysel kimliğin tarihsel süreçler içinde sürekli yeniden biçimlendiğini betimler. Bu sahne, kimliğin geçmişin izleriyle sürekli müzakere eden bir yapı olduğunu açıkça vurgular.

Aram'ın yazı yazma ve resim çizme pratikleri, geçmişin unutulmasına karşı bireysel bir direnişi ve kimliğin sürekliliğini koruma çabasını temsil eder. Yazmak ve çizmek, yalnızca bireysel ifade biçimi değil, aynı zamanda kolektif belleğin bireysel düzeyde yeniden üretilmesine imkân tanıyan bir araçtır. Bu anlamda filmdeki sanrılar, geçmişin bireyin şimdiki varoluşu üzerindeki etkisini dramatik bir biçimde görünür kılar. Çocukluk anılarından gelen seslerin duyulması, belleğin yalnızca zihinsel bir süreç değil, kimliğin sürekli geçmişin izleriyle biçimlendiği bir dinamik olduğunu gösterir. Yönetmenin bulanık kamera kullanımı ve yankılı ses tasarımı, travmatik belleğin sinemasal bir estetikle aktarılmasına hizmet eder.

Aram'ın bir tepeye çıkarak doğaya bakması, bireysel belleğin ve kimliğin zamansal ve mekânsal bağlamda yeniden inşa edilme çabasını simgeler. Dağların ve ufuk çizgisinin geniş açıyla sunulması, bireysel kimliğin kolektif bellekle kurduğu ilişkinin sürekliliğini ima eder. Aram'ın sessizliği ise geçmişle yüzleşmenin ve barışmanın sancılı ve tamamlanmamış bir sürece işaret eder.

Özcan Alper'in diğer filmlerinde de görülen bireysel kimlik ve toplumsal aidiyet arasındaki geçişkenlik, *Rüzgârın Hatıraları* filminde yolculuk teması üzerinden

güçlü bir biçimde işlenmiştir. Film, bireysel kimlik arayışının tarihsel travmalar ve kolektif bellek bağlamında sürekli olarak yeniden biçimlendiğini etkileyici bir anlatımla sunmaktadır.

#### 4.4. *Âşıklar Bayramı* (2022): Âşıklığa Bir Yolculuk

2022 yılında dijital platform Netflix'te yayımlanan *Âşıklar Bayramı*, Kemal Varol'un aynı isimli romanından uyarlanmıştır. Film, saz âşığı Heves Ali ile avukat oğlu Yusuf'un 25 yıllık ayrılıklarının ardından gerçekleştirdikleri üç günlük yolculuğu ve bu süreçte geçmişle yüzleşmelerini konu edinmektedir. Kırşehir'den Kars'a<sup>§§§</sup> uzanan bu yolculuk, yalnızca fiziksel bir hareketlilik değil, bireysel ve içsel bir hesaplaşma sürecidir. Babasının ölümcül bir hastalığa yakalandığını öğrenen Yusuf, bu yolculukta ona eşlik eder. Yol boyunca yaşanan yüzleşmeler, klasik patriyarkal baba-oğul gerilimini de merkezine alarak ilerler.

Heves Ali, ardında yarım kalmış babalık, aşk hikâyeleri ve türküler bırakmıştır. Bu yarım kalmışlıklar, onun karakterinin özünü oluşturur. Kalbi adeta sazın içinde atan bu karakter, hem oğluna hem de sevdiği kadınlara tamamlanmamış hikâyeler miras bırakmıştır. Yusuf ise, babasına duyduğu özlem ve hayal kırıklığı arasında sıkışıp kalmış bir figür olarak bu yolculukta kendisini bulur. Yol boyunca uğradıkları mezarlar, eski aşklar, âşık kahveleri, inanç ritüelleri ve doğal coğrafya, yolculuğun mekânsal katmanlarını oluşturur. Ancak yaşananlar,

---

<sup>§§§</sup> Romanda yolculuk her ne kadar Diyarbakır'dan başlasa da Alper söyleşisinde bu yolculuğu Kırşehir-Kars rotasına çevirdiğini, âşık geleneğini temel aldığı için Orta Anadolu'yu başlangıç noktası aldığını, sıkışmış bir kasaba fikrinin de etkili olduğunu, bunun dışında bir önceki filmlerinden olan 'Gelecek Uzun Sürer'in Diyarbakır- Hakkâri arasında çekildiği için tekrara düşmek istemediğini belirtmiştir (Piroğlu, 2022). Bu durum esasında Alper'in diğer uzun metrajlı filmlerinde de bir şekilde karşımıza çıkan yolculuk temasının bazen baskın, bazen örtük şekilde dikkate alınan bir boyut olduğunu ve bunun da bir tarz teşkil edecek şekilde onun auteur yönetmenlik niteliğine dair göstergelerden biri sayılabileceğini işaret etmektedir.

zamanın da bir yolculuğa dönüşmesine vesile olur. Geçmiş ile bugün, baba ile oğul, bireysel ve kolektif hafıza bu çok katmanlı anlatıda iç içe geçer.

Filmde, saz/bağlama yalnızca bir müzik enstrümanı olarak değil, geçmişini bugüne taşıyan, sosyal bağları güçlendiren ve kolektif belleğin aktarıcısı olan bir metafor olarak da işlev görür. Türküler, geçmişten geleceğe uzanan ve insanın sonsuzlaşma arzusu ile anlam kazanan kültürel ürünlerdir. Film, Yusuf'un babasına duyduğu öfkenin dışavurumu ve Heves Ali'nin geçmişle yüzleşme çabaları çerçevesinde ilerleyen çok yönlü bir anlatıya sahiptir.

Kolektif kimlik ve kolektif bellek temsilleri de filmde belirgin şekilde vurgulanmıştır. Özellikle mekân, nesneler ve enstrümanlar aracılığıyla Aleviliğe dair önemli göstergelere yer verilmiştir. Örneğin, güzergâhları üzerinde uğradıkları bir Alevi köyünde Heves Ali'nin "pirim" diye karşılanması; yemek yedikleri odanın duvarında Halife Ali'nin ve bir sazın asılı olması, sofrada zerafet\*\*\*\* ve Hızır kömbesi bulunması bu temsillerin önemli unsurlarıdır. Ayrıca, semah ritüeli öncesinde yapılan "*Yolumuz rıza yoludur. Aranızda dargın, küskün varsa hak meydanına çıksın...*" anonsu, Alevi kültüründeki 'yol' kavramının filmdeki merkezi yerini destekler. Semah ritüelinde kadınlar ve erkekler birlikte dönerek, Aleviliğin sosyal ve kültürel kodlarına da atıf yapılır. Bu yönüyle, filmde "yol bir, sürekin bin bir" söylemi doğrultusunda farklı kimlikler, sürekinler ve hikâyeler bir araya getirilir. Yönetmen Özcan Alper, çeşitli söyleşilerinde (bkz. Piroğlu, 2022) bu filmin hem Anadolu'daki âşık geleneğine hem de Alevilik inancına saygı duruşu niteliğinde olduğunu belirtmiştir. Cem ve semah sahnelerinin bir Alevi köyünde, gerçek köylülerin katılımıyla çekildiği bilgisi de bu yaklaşımı destekler. Alper'in, kolektif kimliklere yönelik hassasiyeti ve yalın

---

\*\*\*\* 'Babuko' veya 'zervet' olarak da yerelde ifade edilen bu yemek un, tereyağı, tuz, sarımsak ve yoğurttan yapılmaktadır.

anlatım tercihinin önceki filmlerinde de görüldüğü ve bu eğilimin bir tarz sürekliliği arz ettiği söylenebilir.

Heves Ali'nin oğluna devrettiği sazı, şapkası ve taşıdığı fotoğraf, yalnızca kişisel bellek ve aidiyet hislerinin değil; aynı zamanda baba-oğul arasındaki gerilimin ve travmaların da somut simgeleridir. Saz, âşıklık geleneği ile Alevi inanç belleğinin en önemli taşıyıcılarından biri olarak filmde özel bir yer işgal etmektedir. Anadolu'nun kültürel çeşitliliği de bu simgeler üzerinden yansıtılmaktadır.

Yönetmen, baba-oğul gerilimi ve yolculuk hikâyesi üzerinden kültürel mirası toplumcu gerçekçi ve yalın bir estetik anlayışla aktarmıştır. Film, diyaloglarla derinlemesine bir tartışmaya girmese de, belgeleme tarzı bir sadelik içinde âşıklık kültürüne sanatsal bir dikkat ve koruma girişi olarak değerlendirilebilir. Romandan sinemaya yapılan bu göstergelerarası aktarım, yeniden yazımsal bir dönüşüm de içermekte; somut olmayan kültürel miras olan âşıklığın dijital platformlara taşınması anlamında önemli bir kültürel kazanım sağlamaktadır (Kunduracı, 2024, s. 81).

#### **4.5. *Karanlık Gece* (2022): Kolektif Bellek ve İnkâr**

Özcan Alper'in *Karanlık Gece* filmi, bireysel travmaların kolektif belleğe dönüşüm sürecini ve taşra toplumunun suç ortaklığıyla kurduğu kimliği ele alır. Filmin ana karakteri İshak, geçmişte yaşadığı bir travmayla yüzleşmek üzere yıllar sonra doğup büyüdüğü kasabaya geri döner. Geçmişte yaşanan bir gencin öldürülmesi olayı, sadece İshak'ın değil, tüm kasabanın bastırıldığı bir travmayı temsil eder. Bireysel hesaplaşma, zamanla toplumsal bir yüzleşmeye evrilir ve bireysel bellekten kolektif belleğe geçişi görünür kılar.

Filmin açılış sahnesinde İshak'ın minibüsle kasabaya dönüşü ve sahneye hâkim olan sessizlik, bastırılmış travmalarla yüzleşmenin başlangıcını simgeler.

Kasabaya vardığında, İshak'ın selamına karşılık verilmemesi, ilk anda bireysel bir dışlanma gibi görünse de, ilerleyen sahnelerde bu tavrın kasaba halkının ortak suçu inkâr etme biçimi olduğu açığa çıkar.

İshak'ın doğayla baş başa kaldığı sahneler, bireysel belleğin kolektif hafızaya evrilmesini temsil eder. Orman ve dağ yürüyüşleri, mekânların bastırılmış hafızanın taşıyıcısı olduğunu gösterir. Özellikle çıkmaz yollar, sisli atmosferler ve uçurumlar geçmişin travmalarını çağrıştıran güçlü metaforlar olarak kullanılır. Bu bağlamda doğa, Özcan Alper'in sinematografisinde olduğu gibi burada da bastırılan hafızanın ve çözülmemiş travmaların bir yansımasıdır.

İshak, bir yandan şehirli, bireysel ve entelektüel kimliğini, diğer yandan ise kasabada kök salmış taşralı kimliğini taşır. Bu iki kimlik arasında yaşadığı gerilim, onda derin bir aidiyet krizine neden olur. Fotoğraf çekme sahneleri onun şehirli kimliğini vurgularken, geçmişte bir suça ortak olması taşralı kimliğini ön plana çıkarır. Kasabanın girişinde duraksaması, kasaba halkını göz ucuyla süzmesi ve eski arkadaşlarıyla arasına mesafe koymaya çalışması, aidiyet sorununu görsel olarak da pekiştirir. Aynı zamanda kasaba, sadece bastırılmış bireysel travmalarla birlikte bu travmalar etrafında şekillenen bir toplumsal kimliğin mekânıdır. Suçun üstünü örten sessizlik, bireylerin vicdaniyla sınırlı kalmaz. Aksine, tüm kasaba halkının ortak suskunluğu üzerinden aidiyetin suç ortaklığına dönüştüğü kolektif bir kimlik inşasına dönüşür.

Film, erkeklik ve kolektif suç arasında kurduğu bağ ile dikkat çeker. Kasabanın erkekleri, doğrudan ya da dolaylı şekilde gencin öldürülmesi olayına bulaşmıştır. Ateş başında içki içen erkeklerin dolaylı suç itirafları, kolektif suçun sessizce paylaşıldığını ima eder. Ancak suçun kolektifleştirilmesi sadece erkeklerle sınırlı değildir; İshak'ın annesinin de olay hakkında konuşmak istememesi, kasaba halkının tamamının bu suçun yükünü taşıdığını gösterir.

*Karanlık Gece*, Özcan Alper'in auteur kimliğinin belirginleştiği bir yapıttır. Zamana karşı mücadele, geçmişle hesaplaşma, sessizlik ve mekân üzerinden duygu aktarımı gibi temalar, yönetmenin *Sonbahar* ve *Rüzgârın Hatıraları* filmlerinde kurduğu poetikanın bir devamıdır. Filmdeki uzun doğa planları, yalnızca bir atmosfer yaratma işlevi görmekle kalmaz; karakterlerin iç dünyasıyla mekân arasında kurduğu bağın da metaforik bir yansımasıdır.

## 5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Özcan Alper'in sinemasının politik eleştirel yönü ağır basmakla birlikte kültürel çeşitliliğe olan ilgisi de filmografisinde karşımıza çıkan baskın bir niteliktir. Alper'in incelediğimiz filmlerindeki bazı ortak noktaları dikkate aldığımızda, özellikle kültürel kimlikleri yansıtmaları, anlatım tarzı ve kullanılan metaforların sürekliliği açısından auteur yönetmen usulüne uygun bir sineması olduğunu söyleyebiliriz. Politik sinema ve toplumcu gerçekçi tarzdaki eleştireliliği de onun auteur niteliğine katkı sayılabilir. Kolektif veya kültürel kimliklere veyahut kültürel çeşitliliğe saygı veya hassasiyet içinde olduğunu ve onları olabildiğince kendi otantik atmosferinde olduğu gibi aktarmaya çalışan bir sinema dilini inşa ettiğini görmekteyiz. Olay örgüleri, ana temalar farklı olmakla birlikte arka fonda veya bağlamda kültürel kimliklerin yalın anlatımı ve temsili bir şekilde önemsenmiştir. Türküler, ağıtlar, enstrümanlar gibi müzikal nitelikler ile kültüre özgü pratikler (dil başta olmak üzere giyim kuşam da dâhil tüm hayat tarzı göstergeleri) ve inançla ilgili pratikler (saz ve semah) söz konusu temsiller arasındadır. Keza yol, yolculuk veyahut yolculuk arzusu gibi anlatımlar da bir şekilde incelenen bütün filmlerde kullanılan temsiller arasındadır ve bir tarzın inşasına işaretler. Bireylerin filmlerdeki yolculukları sadece içsel veya kişisel değil aynı zamanda toplumsal zamana ve kültürel çeşitliliğe bir yolculuktur ve iç içe geçmiş kolektif bellekleri açığa çıkarmaya, yeri geldiğinde yüzleşmeye ve hesaplaşmaya doğru sürükleyen, hatıratı canlı tutmaya yönelik de bir girişimdir.

Bunlara ek olarak Alper'in sinemasına baktığımızda bireysellik ile toplumsal alan (kültür, siyaset vb. yapılar) arasındaki gerilimi, içe dönük ve dışa dönük şekilde çok yönlü ve olabildiğince sade olarak ele almaya çalıştığını söylemek gerekir. Bununla birlikte, yönetmenin filmlerinde mekân kullanımı, simgesel nesneler ve yerel diller gibi kültürel öğeleri öne çıkarması, sinemanın sadece estetik bir alan olmadığını, aynı zamanda bir kültürel direniş ve hatırlatma pratiği olabileceğini bizlere göstermektedir.

Özcan Alper'in sinemasında incelediğimiz filmler, bireysel ile kolektif belleğin kesişim noktasında kimlik ve aidiyet temalarını çok yönlü şekilde ele almıştır. Alper, bildiği sokaktan başladığı (Sonbahar) sinema yolculuğunda otantikliği ve yerel toplumsal kimliği korumaya yönelik hassasiyeti sürdüren, toplumsal belleği korumaya ve travmalarla yüzleşmeye çağıran filmlere imza atmıştır. Keza filmlerinde etnik kimlikler ile politik kimliklerin çoğunlukla kesiştiğini görmekteyiz. Bunun yanı sıra bireyler yolculuklar ve gerilimler ile toplumsal ve siyasal mücadeleler veyahut toplumsal gerilimler iç içe geçecek şekilde kurgulanmıştır. *Sonbahar*, *Gelecek Uzun Sürer*, *Rüzgârın Hatıraları*, *Âşıklar Bayramı* ve *Karanlık Gece* filmlerinde, bireysel travmaların toplumsal travmalarla iç içe geçtiği anlatılar aracılığıyla kimlik inşasının tarihsel, kültürel ve mekânsal bağlamlar içerisinde sürekli bir dönüşüm süreci içinde olduğu vurgulanmaktadır. Yolculuk, yüzleşme, ötekileştirme ve kayıp gibi motifler, anlatsal bütünlüğü oluşturan temel unsurlar olarak öne çıkmakla birlikte, Anadolu'nun kültürel çeşitliliği gerçekçi ve yalın bir sinematografik üslupla perdeye yansıtılmıştır. Alper'in filmleri, bireysel hikâyeler üzerinden kolektif kimliklerin bastırılan ve unutilan yönlerini ortaya çıkararak, sanatsal bir çerçeveden toplumsal hafıza, kimlik politikaları ve ötekileştirme süreçlerini tartışmaya açmaktadır. Böylelikle Alper, hem estetik hem de politik bir duyarlılıkla bireysel varoluşu kolektif bellek dinamikleri içerisinde yeniden konumlandırmaktadır.

Genel bağlamda bu çalışma, hem sinema araştırmalarına hem de sosyolojik kimlik çalışmalarına önemli katkılar sunmaktadır. Özellikle kimliklerin sinemasal temsiline odaklanması, film eleştirisi ile sosyal teori arasındaki bağları güçlendirmektedir. Bu çerçevede, yorumsamacı yöntem kullanarak sinema eserlerinin sadece içeriksel analizine değil, anlam üretim süreçlerine de odaklanması, akademik açıdan filmlerin çok boyutlu yapısını kapsamlı bir şekilde değerlendirme olanağı sunmaktadır. Aynı zamanda, Türkiye sinemasında kimlik temsillerinin tarihsel, kültürel ve estetik bağlamda nasıl inşa edildiğine dair disiplinler arası bir bakış açısı geliştirerek, sinema-sosyoloji eksenli çalışmalara kuramsal zemin hazırlamaktadır. Özellikle kimlik, aidiyet ve kolektif hafıza temalarının sinemasal anlatılar aracılığıyla nasıl tekrar üretildiği konusunda bir örnek vaka sunmaktadır. Böylelikle, sinema eserlerinin sadece estetik yapılar değil, aynı zamanda toplumsal hafıza taşıyıcıları olarak da değerlendirilebileceğini göstermektedir.

İleride yapılacak araştırmalar için bu inceleme, Özcan Alper'in filmografisinin farklı toplumsal değişkenler (örneğin toplumsal cinsiyet, sınıf, diaspora kimlikleri gibi) üzerinden incelenmesine ve geniş karşılaştırmalı analizlerine zemin hazırlayabilir. Son olarak bu araştırma, Türkiye dışında benzer temalara odaklanan ulusötesi sinema örnekleriyle karşılaştırmalı bir okuması yapılarak alandaki kuramsal tartışmalara küresel bir bakış açısı kazandırabilir; günümüz dijital platformlarda gösterime giren yeni dönem Türkiye sineması yapımları üzerine benzer yöntemle yapılacak analizlerle, çağdaş kimlik tartışmalarının görsel kültürde nasıl karşılık bulduğunu göstermek açısından açılımlar sunabilir.

**Çıkar Çatışması Bildirimi:**

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve / veya yayınlanmasına ilişkin herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Destek/Finansman Bilgileri:**

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve / veya yayınlanması için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

**Etik Kurul Kararı:**

Bu araştırma için etik kurul kararına ihtiyaç yoktur.

**KAYNAKÇA**

- Alper, Ö. (2015). *Sonbahar*. Ve Yayınevi.
- Atakav, E. (2013). *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation*. Routledge.
- Barth, F. (2001). Giriş (A. Kaya & S. Gürkan, Çev.). İçinde F. Barth (Ed.), *Etnik Gruplar ve Sınırları Kültürel Farklılığın Toplumsal Organizasyonu* (1. Baskı). Bağlam Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite* (S. O. Çavuş, Çev.). Can Yayınları.
- Berghahn, D. (2021). Performing Exoticism and the Transnational Reception of World Cinema. *Journal of Studies in World Cinema*, 1(2), 221-238.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası* (1. Baskı). Aşina Kitaplar.
- Biryol, U. (2022). *Gurbet Pastası: Hemşinliler, Göç ve Pastacılık* (8. Baskı). İletişim Yayınları.
- Burns, R. (2007). Towards a Cinema of Cultural Hybridity: Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity. *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 15(1), 3-24.

- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. Routledge.
- Cengiz, Ö. (2018). Bahçeden Temizlenen Ayrık Otları: Politik Sinema Bağlamında “Sonbahar” Filminin Analizi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(11), 108-123.
- Connolly, W. E. (1995). *Kimlik ve Farklılık: Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri* (F. Lekesizalı, Çev.; 1. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Cooley, C. H. (1902). *Human Nature and Social Order* (1. Baskı). Charles Scribner’s Son.
- Cox Tunç, A. (2012). Hyphenated Identities: The Reception of Turkish German Cinema in the Turkish Daily Press. İçinde S. Hake & B. Mennel (Ed.), *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*. Berghahn Books.
- Değer, A. A. (2023). *Her Daim Yok Edilmek İstenen “Öteki”, Kolektif Kötülük ve Vicdan Muhasebesi: “Karanlık Gece”*. Sanatatax. <https://www.sanatatak.com/karanlik-gece-film-critic/>
- Deniz, T. (2011). *Yaralı Belleklere Ağıt: Gelecek Uzun Sürer*. Hayal Perdesi. <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/104-yarali-belleklere-agit-gelecek-uzun-surer.aspx>
- Dyer, R. (2002). *The Matter of Images: Essays on Representations* (2. Baskı). Routledge.
- Ergen, M. (2024). *Özcan Alper Filmlerinde Politik Sinema* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Eriksen, T. H. (2004). *Etnisite ve Milliyetçilik: Antropolojik Bir Bakış* (E. Uşaklı, Çev.; 1. Baskı). Avesta Yayınları.

- Fener, H. S. (2018). Özcan Alper Sinemasında Toplumsal Hafıza. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(69), 489-500.
- Giddens, A., & Sutton, P. (2020). *Sosyolojide Temel Kavramlar* (A. Esgin, Çev.; 4. Baskı). Siyasal Kitabevi.
- Gökçe, B., & Sönmez, Ö. F. (2023). Özcan Alper'in Sonbahar Filminin Coğrafi Perspektiften İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Bilgiler Eğitimi Dergisi*, 5(1), 87-101.
- Göktürk, D. (2002). Anyone at Home? Itinerant Identities in European Cinema of the 1990s. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 43(2), 201-212.
- Guerrero, E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Temple University Press.
- Halbwachs, M. (2016). *Kolektif Hafıza* (B. Barış, Çev.; 1. Baskı). Heretik Yayınları.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. İçinde J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (1. Baskı). Lavrence and Wishart.
- Hall, S. (2017). *Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.; 1. Baskı). Pinhan Yayınları.
- Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* (K. Atakay, Çev.; 1. Baskı). Metis Yayınları.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (1. Baskı). New York University Press.
- Kunduracı, G. (2024). Yenidenyazımda Kipsel Dönüşüm Bağlamında Göstergelerarası Bir İnceleme: Yazından Sinemaya "Âşıklar Bayramı".

- TAM Akademi Dergisi*, 3(3), 66-82.  
<https://doi.org/10.58239/tamde.2024.03.005.x>
- Lekesiz, F. (2021). Taşra Mekânı Özelinde 2000 Sonrası Politik Türk Sinemasına Bakmak: Sonbahar (2008) ve Ahlat Ağacı (2018). *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 6(2), 82-96.
- Mead, G. H. (2017). *Zihin, Benlik ve Toplum* (Y. Erdem, Çev.; 1. Baskı). Heretik Yayınları.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2. Baskı). İmge Yayınları.
- Parlaktaş, Ö. (2016). *Özcan Alper'in "Sonbahar" ve "Gelecek Uzun Sürer" Filmlerinde Müzik, Kimlik ve Kültürel Bellek İlişkisi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı.
- Piroğlu, E. (2022). *Bir Baba-Oğul Hesaplaşması, Alevi Kültürüne Saygı Duruşu: Âşıklar Bayramı—Özcan Alper ile Söyleşi*. Diken.  
<https://www.diken.com.tr/asiklar-bayrami-basladi-alevi-kulturune-saygi-durusu-baba-ogul-hesaplasmasi-yol-hikayesi/>
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.
- Tajfel, H. (1982). Social Psychology of Intergroup Relations. *Annual Review of Psychology*, 33, 1-39.
- Türkmen Birlik, P. (2021). Dil Felsefesinden Hukuk Felsefesine Açılan Bir Kapı: Gadamer'den Dworkin'e Hermeneutik Yöntem. *Temaşa Felsefe Dergisi*, 15, 98-114.
- Yalçın, A. (2024). Yeni Türk Sineması'nda Politiklik: Yusuf'un 'Son-Bahar'ı. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, 12, 98-113.

Yiğit, Z. (2012). Kracauer'in Basit Anlatı Sineması ve Sonbahar. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(8), 1371-1384.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Identity is a multidimensional structure that determines the process of defining oneself and the community to which one belongs, and is constructed at individual, social and cultural levels. Today, rather than being fixed structures, identities have become interactive and negotiated spaces that are constantly transforming under the influence of historical, social and political processes. In this context, cultural identity is considered as a collective structure in which social memory, language, historical narratives and feelings of belonging are intertwined. Conversely, cinema is a powerful cultural tool through which these identities are represented visually and narratively and both social and individual narratives are processed.

New Turkish Cinema, especially since the 1990s, has developed more critical, pluralistic and oppositional approaches to identity representations and has entered a process of cinematic restructuring parallel to the transformations in Turkey's social fabric. In this context, Özcan Alper's cinema occupies a unique position within the New Turkish Cinema with its strong narratives shaped around themes such as identity, belonging, memory, othering and social trauma.

### Method

In this study, cinematic representations of cultural identity through Özcan Alper's feature films (Sonbahar, Gelecek Uzun Sürer, Rüzgârın Hatıraları, Âşıklar Bayramı, Karanlık Gece) are analysed on a sociological and aesthetic level. The analytical framework is based on two methods: Sociological criticism, which sees films as a social document and a means of cultural representation; the hermeneutic method, which aims to understand the multi-layered world of meaning of films. In addition, auteurist criticism, which offers the possibility of director-centered evaluation, is taken as an auxiliary method and the recurring thematic motifs in the director's narrative world are taken into consideration.

### Findings (Results)

In the analysed films, identity representations are mainly reflected through the following themes:

**Memory and belonging:** Especially in the film *Sonbahar*, reckoning with the political past and returning to ethnic roots; in *Gelecek Uzun Sürer*, confrontation with the past and the construction of collective memory through lament and trauma; and in the film *Rüzgârın Hatıraları*, the impact of historical traumas on minority identities are emphasised.

**Social traumas and ethnic identities:** The Kurdish issue (*Gelecek Uzun Sürer*) and the historical erasure of Armenian identity (*Rüzgârın Hatıraları*) are examples of the cinematic representation of marginalised identities in Alper's cinema.

**Relationship between space, language and belonging:** The local languages, spatial alienation and return motifs used in the films show that the sense of belonging is shaped through cultural elements.

**The fragility of identity:** The internal tensions experienced by the main characters, their physical or emotional migrations, and their conflicting relationships with the past reveal that identity is not fixed but is open to constant negotiation.

### Conclusion and Discussion

By intersecting the individual's search for identity with the dark spots of social memory, Özcan Alper's films approach Turkey's history shrouded in official narratives with a critical cinematic language. This approach not only tells individual stories but also makes social traumas and repressed collective identities visible, transforming cinema into a kind of memory space. Alper's aesthetic choices, long shots, use of natural light, elegies and symbolic objects increase the narrative depth and emotional intensity of his cinema and take the audience on an intellectual journey.

While Özcan Alper's films deal with the themes of identity and belonging at the intersection of individual and social traumas as a continuously transforming process in historical, cultural and spatial contexts, they reflect the cultural diversity of Anatolia with a realistic cinematographic style. By revealing the repressed aspects of collective identities through individual stories, Alper opens up the processes of social memory, identity politics and marginalisation to discussion with both aesthetic and political sensitivity within an artistic framework.

In his films, Özcan Alper constructs a narrative structure that reveals, observes and discusses identities without placing them in a normative framework. In this context, Alper's cinema builds question-asking structures that encourage keeping memory alive and social reckoning rather than offering solutions.

This research explores how cinematic representations of identity in Özcan Alper's cinema are constructed in both individual and collective contexts within the framework of the themes of memory, belonging and othering. Alper's cinema reflects Turkey's cultural diversity, historical traumas and social injustices on the screen with a critical sensitivity and makes an aesthetically and politically original contribution to the identity debates within the New Turkish Cinema.

At the same time, this research deepens the relationship between cinema and sociology by bringing an interdisciplinary approach to film analyses on the representation of cultural identities. In future academic studies, examining Alper's cinema on other axes such as gender, class and diaspora can enrich the theoretical and comparative perspectives on identity representations. In this way, cinema can be understood more deeply as a cultural practice that not only represents but also criticises, reminds and transforms.