

Oyuk Olarak Hakikat: *Kerr*, *Kurak Günler* ve *Karanlık Gece*'de Boşluğun Ontolojisi

Truth as a Hollow: The Ontology of Void in Kerr, Burning Days and Black Night

Türker KÖRÜK¹

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, Türkiye

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Türker KÖRÜK

Dr.

Bağımsız Araştırmacı

Türkiye

turker.koruk.mail@gmail.com

ORID: 0000-0002-3205-3700

Received/Geliş Tarihi: 19.03.2026

Accepted/Kabul Tarihi: 07.06.2026

Atıf/Cite As:

Körük, T. (2026). Oyuk Olarak Hakikat: *Kerr*, *Kurak Günler* ve *Karanlık Gece*'de Boşluğun Ontolojisi. *Medialog TR*, 5(1), 65-76. <https://doi.org/10.70559/medialogtr.1912865>

Yazar Beyanları/Author Statements:

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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

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

Açık Erişim/Open Access

Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında açık erişimli olarak yayımlanmaktadır.

This article is published as open access under the CC BY-NC 4.0 license.



Öz

Bu çalışma; Tayfun Pirselimoglu'nun *Kerr* (2021), Emin Alper'in *Kurak Günler* (2022) ve Özcan Alper'in *Karanlık Gece* (2022) filmlerini merkeze alarak, son dönem Türk sinemasında hakikatin doğrudan gösterilmek yerine anlatıdaki boşluklar ve sessizlikler üzerinden nasıl inşa edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Makalede yöntem olarak, seçilen bu üç film üzerinden nitel film analizi ve karşılaştırmalı tematik çözümleme tekniği kullanılmıştır. İnceleme kapsamında; filmlerdeki hikaye eksiltmeleri, karakterlerin sustuğu noktalar ve tekinsiz mekan kullanımları, toplumsal hafıza ve suç kavramları bağlamında ele alınmıştır. Yapılan analizler sonucunda, bu filmlerdeki belirsizliklerin toplumsal travma, kolektif suç ve yüzleşeme durumlarının bir yansıması olduğu tespit edilmiştir. Çalışma, özellikle taşra odaklı yeni sinemanın, Türkiye'deki şiddet ve bastırma mekanizmalarını doğrudan temsil etmek yerine, bu suçların etrafında örülen "sessizliği" görünür kılarak dolaylı ama güçlü bir hakikat arayışına girdiğini ortaya koymaktadır. Böylece sinemadaki boşluk, bir yokluk hali değil; toplumsal gerçekliğin kendisini hatırlattığı bir anlatım tarzı olarak tanımlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Boşluk, *Kerr*, *Kurak Günler*, *Karanlık Gece*

Abstract

This study aims to examine how truth is constructed in recent Turkish cinema -not through direct representation, but through narrative gaps and silences- by focusing on Tayfun Pirselimoglu's *Kerr* (2021), Emin Alper's *Burning Days* (2022) and Özcan Alper's *Black Night* (2022). The methodology employed in this article involves qualitative film analysis and comparative thematic analysis of the three selected films. Within the scope of the study, narrative omissions, moments of silence in the characters, and the use of uncanny spaces were examined in the context of social memory and the concept of crime. The analyses conducted have revealed that the ambiguities in these films reflect social trauma, collective guilt and a failure to come to terms with the past. The study reveals that the new cinema, particularly that focused on the provinces, rather than directly representing the mechanisms of violence and repression in Turkey, engages in an indirect yet powerful quest for truth by making visible the 'silence' woven around these crimes. Thus, the void in cinema is not a state of absence; it is defined as a narrative style that serves to remind us of social reality itself.

Keywords: Turkish Cinema, Void, *Kerr*, *Burning Days*, *Black Night*

Giriş

Hakikatin sinemadaki görsel tezahürü görünür olanın düzeni içinde, temsil edilen dünyanın iç tutarlılığı ve anlatının ilerleyişiyle birlikte düşünülür. Oysa son dönem Türk sinemasında, özellikle taşra mekânında konumlanan filmler, hakikati doğrudan gösterilebilir bir içerik olarak değil; eksilme, belirsizlik ve boşluk etrafında kurulan bir deneyim olarak üretir. Bu çalışmanın merkezinde yer alan *Kerr* (Tayfun Pirselimoglu, 2021), *Kurak Günler* (Emin Alper, 2022) ve *Karanlık Gece* (Özcan Alper, 2022) filmleri, hakikatin dolulukla değil, tam tersine oyuklaşma ile ortaya çıktığı bir sinemasal evren inşa eder. Bu evrende hakikat, gösterilen şeylerin ardında saklı bir öz olarak değil; söylenmeyen, temsil dışına taşan ve daima eksik kalan bir yapı olarak belirir.

Bu makale, söz konusu filmlerdeki “boşluk”un yalnızca sinemanın geleneksel anlatısına müdahale eden eksik bilgiler ya da psikolojik belirsizlikler olmaktan çok daha köklü bir düzeyde, ontolojik bir nitelik olarak düşünülmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Çünkü bu filmlerde hakikati belirleyen şey, olup bitenlerin açıklanabilirliğinden ziyade açıklanamayanın varlığını sürdürme biçimidir. Suçun faili tam olarak belirlenemez ya da farklı yorumlar arasında dağıtılır; şiddetin kaynağı muğlaklaşır; toplumsal travmalar ise açık bir yüzleşmeye dönüşmek yerine sessiz bir dolaşım hâlinde kalır. Böylece anlatı, merkezinde bir “oyuk” taşıyan yapıya dönüşür. Hakikat bu oyukta gizlenmez, bizzat oyuk olma hâliyle var olur.

Bu bağlamda “oyuk”, yalnızca metaforik bir boşluk değil; bastırmanın, inkârın ve hatırlayamamanın maddi izleriyle örülmüş bir yapıdır. Toplumsal şiddet, linç, hukuki ve etik kırılmalar, failin belirsizliği ve kolektif paranoya gibi temalar, söz konusu filmlerde doğrudan temsil edilmek yerine dolaylı ve eksiltmeli anlatım stratejileriyle kurulur. Seyirciye sunulan dünya, sürekli olarak tamamlanmayı reddeden bir anlamlar ağıdır. Böylece film izleme deneyimi, tek yönlü bir anlamlandırma sürecinden ziyade, boşlukların çevresinde dolaşma pratiğine dönüşür.

Bu çalışma, öncelikle “oyuk olarak hakikat” önermesinin kuramsal zeminini tartışacak; ardından *Kerr*, *Kurak Günler* ve *Karanlık Gece* filmlerini karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alarak bu filmlerin ortak estetik ve etik yönelimlerini ortaya koyacaktır. Bu makalenin amacı, söz konusu yapıtların yalnızca belirli toplumsal sorunları temsil ettiğini söylemek yerine hakikati nasıl düşündüğüne dair daha geniş ölçekli bir tartışmaya katkıda bulunmaktır.

Ontoloji, Travma ve Boşluk

Sinemanın ontolojisi, sinemanın yalnızca bir temsil aracı mı yoksa gerçekliğin kendisiyle belirli bir ontolojik bağı bulunan bir varlık biçimi mi olduğu sorusu etrafında şekillenir. Bu tartışmanın modern film teorisindeki temel referans noktası, şüphesiz André Bazin’dir. Bazin, sinemayı, gerçekliği “koruyan” bir kayıt biçimi olarak değerlendirir. Ona göre fotoğrafik imge, nesnenin görünümünü yalnızca yeniden üretmez; nesnenin varlığına güçlü bir bağla bağlıdır. Bu nedenle sinema, resim sanatından farklı olarak, dünyayı estetik olarak yeniden kurmaz; dünyadan doğrudan izler taşır (Bazin, 2005, ss. 9–14). Bazin’in argümanı, sinema imgesinin “ontolojik ayrıcalığı” üzerine kuruludur: Fotoğraf ve sinema, gerçekliği estetize etmek yerine, onu zaman içinde dondurarak muhafaza eder. Bu anlamda sinema, yalnızca temsili bir araç değil, zaman içindeki varoluşun maddi kalıntısıdır (Bazin, 2005, s. 14). Böylece ontoloji tartışması, sinemanın dünyaya dair nasıl bir hakikat iddiası taşıdığı sorusuna bağlanır. Sinema, seyirciye yalnızca olayların imgesini değil, onların dünyaya ait olma hallerini sunar.

Bu görüş, daha sonra Stanley Cavell tarafından felsefi bir çerçeveye kavuşturulur. Cavell, sinemayı “dünyanın bizden bağımsız olarak var olduğuna dair felsefi bir deneyim” olarak

tanımlar. Sinemada gördüğümüz şey, tiyatrodaki gibi sahnelenmiş bir karşılaşma değil; bizim yokluğumuzda da sürüp gitmiş olan dünyanın kaydıdır. Cavell’e göre sinema bu nedenle, modern öznenin dünyaya yabancılaşması karşısında ontolojik bir deneyim alanı sunar (Cavell, 1979, ss. 16–24).

Bunun karşısında Gilles Deleuze, sinemayı yalnızca gerçekliği kaydeden bir araç değil, zamanın düşünülme biçimini dönüştüren özgül bir düşünce aygıtı olarak ele alır. Deleuze, sinemayı ontolojik açıdan bir “düşünce biçimi” olarak konumlandırır. Sinema, hareket ve zamanın örgütlenişi yoluyla dünyayı yalnızca kaydetmez; ona felsefi sorular yöneltir (Deleuze, 1986, ss. 2–6). Deleuze’ün perspektifi, sinemanın ontolojisini pasif bir kayıt olmaktan çıkarıp aktif bir düşünce üretimi alanına taşır.

Tüm bu yaklaşımlar, sinemanın ontolojisinin iki temel eksen etrafında toplandığını gösterir: Sinemanın gerçeklikle kurduğu indeksiyel bağ (Bazin, 2005; Cavell, 1979) ve sinemanın zaman ve hareket üzerinden düşünce üretme kapasitesi (Deleuze, 1986). Bu iki yaklaşım birleştiğinde, sinemanın ontolojik sorunsalı yalnızca “ne gösterdiği” değil, varlığın nasıl deneyimlendiği ile ilgilidir. Sinema, hakikati doğrudan temsil etse de aynı zamanda onu kesintiye uğratar, yeniden biçimlendirir ve düşüncenin alanına taşır. Dolayısıyla sinema, yalnızca imgeler toplamı değil; varlığın kendisiyle kurulan estetik-felsefi bir karşılaşma alanıdır.

Bu nokta, sinemanın ontolojik niteliği ile travmanın temsil edilemez doğası arasında güçlü bir bağ kurar. Çünkü travma kuramına göre travmatik deneyim, yaşandığı anda bütünüyle kavranamaz; bilinç tarafından bastırılır ve ancak daha sonra, gecikmeli bir biçimde ve parçalanmış imgeler hâlinde geri döner (Caruth, 1996, ss. 4–8). Travmanın özünde yer alan bu yarıma ve gecikme, sinemanın hakikatle kurduğu kırılgan ilişkiyle örtüşür. Bu nedenle travma sineması, çoğu zaman klasik anlatının sürekliliğini bozan estetik stratejilere başvurur: Parçalı anlatılar, tekrar eden imgeler, dış ses ile görüntü arasındaki uyumsuzluk, ya da doğrudan gösterilemeyen bir merkezin etrafında dönen olay örgüleri. Janet Walker’ın belirttiği gibi, travmatik deneyim anlatıya kapalı olduğu ölçüde, sinema onun etrafındaki sessizliği ve kırılmaları biçimsel düzeyde somutlaştırır (Walker, 2005, ss. 19–24). Böylece sinemanın yapısı, yani gerçekliğin izini taşıma ve aynı anda onu kırma kapasitesi travmanın kendine özgü zamansal ve psikolojik yapısıyla kesişir. Sonuçta sinema, yalnızca travmayı “anlatan” bir mecra olmaktan çıkar; travmanın yarattığı boşluğu deneyimleme alanı hâline gelir. Bu nedenle travma sineması, gerçekliği doğrudan temsil etmeye değil, hakikatin dilsel ve görsel olarak taşınamayacak boyutunu sezdiren bir estetik geliştirmeye yönelir. Başka bir deyişle sinema, travmanın içini doldurmak yerine, onun etrafında oluşan ontolojik eksikleri görünür hâle getirir. “Oyuk” ya da “boşluk” olarak adlandırılabilir bu yapısal eksilme hâli, yalnızca içerik düzeyinde değil, sinemanın ontolojik ve biçimsel düzeyinde de belirleyici bir rol oynar. Böylelikle travma, sinemanın kurduğu dünyada bir yokluk değil; anlamın etrafında örüldüğü, fakat hiçbir zaman doldurulamayan bir varlık biçimi olarak ortaya çıkar.

“Oyuk” ve “boşluk” kavramları, sinema anlatısında anlamın kesintiye uğradığı ve temsilin çöktüğü noktalar olarak metaforik bir anlam taşır. Bu nedenle travma anlatı yoluyla bütünüyle ifade edildiğinde, kendine özgü doğasını kaybetme riskini taşır. Sinema ise bu imkânsızlıkla baş etmek için, travmanın merkezindeki deneyimi doğrudan sahnelemek yerine, temsil edilemeyen merkez etrafında oluşan boşlukları estetik bir strateji hâline getirebilir (Caruth, 1996). Bu bağlamda “oyuk”, anlatının merkezindeki bilinmeyen değil; bilinmeyen etrafında dolaşan anlam hareketi olarak ele alınmalıdır. Sinema dili bu oyukları, gösterilmeyen olaylar, eksik bırakılan açıklamalar, atlanan zaman parçaları, tekrar eden mekân kullanımları ve sessizlik alanları yoluyla inşa eder. Böylece travma, yalnızca anlatının konusu değil; anlatının biçimsel örgütlenmesini belirleyen bir ilke hâline gelir (Elsaesser, 2001).

Bu metafor, sinemanın ontolojik yapısıyla da uyumludur. Her görüntü, dışarıda bıraktığı bir fazlalık ya da eksiklik ile birlikte var olur. Bu eksiklik, travmanın temsil edilemeyen çekirdeğiyle birleştiğinde, oyuk yalnızca anlatısal değil, ontolojik bir nitelik kazanır. Bu düşünce, Didi-Huberman'ın görüntüye yüklediği epistemolojik sınırlılık kavrayışıyla da örtüşür. Didi-Huberman'a göre her görüntü, "gösterilemeyen izi"ni taşır ve tam da bu eksiklik sayesinde anlam kazanır (Didi-Huberman, 2008, ss. 33–37). Sinemadaki oyuk da temsil edilemeyen yerini doldurmak için değil, doldurulamayacağını tanımak için vardır. Travmayla birleştiğinde bu metafor daha da belirginleşir. Dominick LaCapra, travmanın anlatı içinde yeniden-enjeksiyon biçiminde geri döndüğünü, yani sürekli tekrarlanan ama asla tamamlanamayan bir süreç olduğunu vurgular (LaCapra, 2001, ss. 41–45). Sinema bu geri dönüşü, boşluğun sürekliliği olarak stilize eder. Anlatı ilerler, fakat merkez her zaman eksik kalır. Dolayısıyla oyuk, yalnızca bir eksilme değil; anlamın etrafında dolaşmaya mecbur kaldığı bir merkezdir. Bu bağlamda, sinemanın gerçekliği hiçbir zaman bütünüyle yakalayamaması; kesintiler, suskunluklar, tekrarlar ve ritmik kırılmalar travma incelemesinde kuramsal bir çerçeve sunar. Bu kuramsal çerçeve, özellikle *Kerr* (Tayfun Pirselimoglu, 2021), *Kurak Günler* (Emin Alper, 2022) ve *Karanlık Gece* (Özcan Alper, 2022) gibi son dönem Türk sineması örneklerinde belirginleşir. Bu filmlerde travma, doğrudan temsil edilmek yerine, anlatının merkezinde yer alan ve hiçbir zaman tamamen görünür olmayan bir boşluk etrafında örgütlenir. Karakterlerin suskunlukları, yarım kalan hikâyeler, açıklanmayan geçmişler ve tekrar eden mekânsal döngüler, bu boşluğun sinemasal karşılıklarıdır. Dolayısıyla bu filmler, travmayı konu edinmekten ziyade, travmanın bıraktığı oyukların çevresinde dolaşan anlatılar olarak okunabilir.

Yöntem

Bu çalışma, son dönem Türk sinemasında hakikatin doğrudan temsil edilmek yerine anlatısal boşluklar, sessizlikler ve mekânsal oyuklar üzerinden nasıl inşa edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın nesnesini, ortak estetik ve tematik yönelimleri nedeniyle seçilen Tayfun Pirselimoglu'nun *Kerr* (2021), Emin Alper'in *Kurak Günler* (2022) ve Özcan Alper'in *Karanlık Gece* (2022) filmleri oluşturmaktadır. Analiz süreci şu aşamalardan oluşmaktadır:

a. Kuramsal Çerçeve Oluşturma: Çalışmanın teorik zemini; sinema ontolojisi (Bazin, Deleuze, Cavell) ve travma kuramı (Caruth, LaCapra, Walker) ekseninde şekillendirilmiştir. Bu kapsamda "oyuk olarak hakikat" önermesi, travmanın temsil edilemez doğası ve sinemanın bu eksikliği estetize etme kapasitesi üzerinden tartışılmıştır.

b. Örneklem Seçimi: İncelenen filmler; hikaye anlatımında bilinçli eksiltmelere gitmeleri, merkezinde bir "suç" veya "travma" barındırmalarına rağmen bu unsurları doğrudan göstermek yerine boşluklar üzerinden kurgulamaları nedeniyle "amaçlı örnekleme" yöntemiyle seçilmiştir.

c. Tematik Çözümleme: Seçilen filmler; tekinsiz mekan kullanımı, karakterlerin suskunlukları, anlatısal belirsizlikler ve özellikle görsel birer motif olarak öne çıkan "delik", "obruk" ve "çukur" imgeleri üzerinden tematik olarak ayrıştırılmıştır. Bu imgelerin toplumsal hafıza, kolektif suç ve yüzleşememe durumlarıyla kurduğu ontolojik bağlar analiz edilmiştir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden olan nitel film analizi ve karşılaştırmalı tematik çözümleme tekniği bir arada kullanılmıştır. Analiz süreci, sinema ontolojisi ve travma kuramının kesişim kümesinde disiplinlerarası bir kuramsal çerçeve üzerine yapılandırılmıştır; bu bağlamda Bazin, Deleuze ve Cavell'in sinemasal gerçeklik yaklaşımları ile Caruth, LaCapra ve Walker'ın travmanın "temsil edilemez" doğasına dair teorik açılımları çalışmanın temel referans noktalarını oluşturmaktadır. İnceleme kapsamında, her üç filmde de merkezi birer görsel motif olarak öne çıkan "yer delikleri", "obruklar" ve "derin çukurlar", Anthony Vidler'in

"tekinsiz mekân" ve Mark Fisher'ın "boşluk" kavramları ışığında ontolojik ve metaforik bir okuma yapılmıştır. Karakterlerin suç karşısındaki suskunlukları ve anlatıda bilinçli olarak bırakılan hikâye eksiltmeleri, Freud'un "bastırma" mekanizması ve Derrida'nın "iz" kavramı üzerinden toplumsal hafıza ve kolektif suç bağlamında çözümlenmiştir. Çalışmada kullanılan karşılaştırmalı yöntem; taşra odaklı bu üç filmin, Türkiye'deki şiddet ve bastırma mekanizmalarını doğrudan betimlemek yerine, bu suçların etrafında örülen "sessizliği" görünür kılan ortak estetik stratejilerini saptamaya yönelik işletilmiştir. Böylece, sinemadaki boşluğun bir yokluk hali değil, toplumsal gerçekliğin kendisini hatırlattığı ve hakikatin bir "oyuk" olarak tecelli ettiği bir anlatım tarzı olduğu varsayımı, filmlerin görsel ve kurgusal yapıları üzerinden doğrulanmaya çalışılmıştır.

Kerr

Tayfun Pirselimoglu'nun *Kerr* (2021) filmi, yüzeyde polisiye görünümlü bir anlatı sunsa da ilerledikçe anlatının merkezinde yer alan anlamlandırılmayan bir boşluğu görünür kılan metaforik bir yapıya dönüşür. Bu bağlamda filmde sıkça karşılaşılan yer delikleri, yalnızca fiziksel bir mekân unsuru değil; hakikatin oyulmuş, boşaltılmış hâlinin görsel karşılığı olarak işlev görür. Deliklerin varlığı, film boyunca ne tam olarak açıklanır ne de dramatik olarak çözümlenir. Böylece seyirciyi anlam üretmekle yükümlü kılan bir eksiklik estetiği kurulur. Film, yalnızca belirsizlik üzerine kurulu bir anlatı değil; aynı zamanda boşluk ve oyuk metaforlarının sinemasal düzeyde işlediği bir yapı sunar. Film, başkahramanın tanık olduğu cinayet etrafında şekillenir; ancak anlatı, cinayetin nedenlerini ya da sonuçlarını açıklamaya yönelmez. Bunun yerine, olayın tam merkezinde yer alan ve doldurulamayan bir boşluğu film boyunca sürekli canlı tutar. Böylece *Kerr*, anlatısını bir "bilgi verme" modelinden ziyade, oyuk/boşluk yaratma estetiği üzerine kurar.



Görsel 1. Kerr

Filmde sıkça karşımıza çıkan yer delikleri, yalnızca görsel bir ayrıntı değil; filmin anlatısal ve ontolojik yapısını kuran temel metaforik öğelerden biridir. Bu delikler, açıklanamayan bir geçmişi ve bastırılmış bir hakikati işaret eden oyuklar olarak işlev görür. Ancak dikkat çekici olan, bu deliklerin film dünyasında olağanlaştırılmış olmasıdır. Karakterler bu tuhaflık karşısında neredeyse kayıtsızdır. Böylece delikler, travmanın toplumsal düzeyde normalleşmiş bir boşluk olarak yaşanmasına işaret eder. Bu bağlamda delikler, Cathy Caruth'un travmayı

“bilinç tarafından doğrudan kavranamayan ve yalnızca dolaylı izlerle geri dönen bir deneyim” olarak tanımlamasıyla örtüşür (Caruth, 1996, ss. 4–8). *Kerr*’de travma anlatının merkezine yerleşir; fakat doğrudan temsil edilmez. Delikler, işte bu temsil edilemeyen hakikatin ontolojik izi hâline gelir. Mark Fisher’ın belirttiği gibi, çağdaş anlatılarda boşluk, yalnızca bir eksiklik değil, hakikatin açığa çıktığı bir gediktir (Fisher, 2014, ss. 21–24). *Kerr*’deki delikler de bu anlamda, bastırılmış olanın geri dönüşünü temsil eden negatif bir varlık formudur: Oradadırlar, ama anlamları sürekli ertelenir. Bu ertelenmişlik, travmanın zamansal yapısıyla uyumludur

Deliklerin film mekânında süreklilik kazanması, sıradan olanın içine yerleşmiş bir tekinsizlik duygusu üretir. Anthony Vidler’in “garip mekân” kavramıyla ifade ettiği üzere, modern deneyimde gündelik mekânın içinde beliriveren açıklanamayan tuhafılık, öznenin varlık zeminini sarsar (Vidler, 1992, ss. 11–15). *Kerr*’de delikler mekânın sürekliliğini bozar, gerçeklik hissini zayıflatır ve ontolojik bir belirsizlik yaratır. Böylece filmin sinemasal dünyası sabit bir referans noktasından yoksun kalır.



Görsel 2. Kerr

Kerr’in anlatı yapısı, merkezde bir suç olduğu izlenimi yaratsa da bu suç hiçbir zaman bütünüyle temsil edilmez veya açıklanmaz. Böylece anlatı, görünmeyen bir merkez etrafında örgütlenir. Janet Walker’ın travma sinemasına dair tespit ettiği gibi, travma çoğu zaman anlatıda boşluk yaratan bir merkez olarak temsil edilir; anlatı ise bu merkezin etrafında dolaşır (Walker, 2005, ss. 19–24). *Kerr* tam da bu modelin sinemasal örneklerinden biridir. Delikler anlamın ertelenmesini, hakikatin bastırılmasını, temsilin yetersizliğini somutlaştırır. Bununla birlikte E. Ann Kaplan’ın belirttiği gibi travmatik temsiller, gerçeği doğrudan göstermekten çok, onun etrafında oluşan kırılmaları görünür kılar (Kaplan, 2005, ss. 38–42). Delikler de bu kırılmanın maddi karşılığıdır.

Dolayısıyla film, yalnızca bir polisiye değil; travmanın sinemasal olarak “oyuk” üzerinden düşünülmesi anlamında ontolojik bir araştırmadır. Sinema burada gerçekliği temsil eden bir araç olmaktan çıkar; boşluğun ve kaybın kaydı hâline gelir.

Kurak Günler

Emin Alper’in *Kurak Günler* (2022) filmi, kuraklık ve su kıtlığını yalnızca ekolojik bir sorun olarak değil, hakikatin sistemli biçimde bastırıldığı bir toplumsal düzenin semptomu olarak kullanır. Film boyunca kazılan kuyular, genişleyen çukurlar ve çatlak toprak, yalnızca fiziksel bir eksiklik değil; söylenemeyenin açtığı ontolojik oyuklardır. Hakikat bu oyukların içinde saklanır ama hiçbir zaman bütünüyle görünür olmaz. Shoshana Felman, travmatik anlatıların “söylenemeyenin etrafında dolanan bir söylem formu” geliştirdiğini söyler (Felman ve Laub,

1992, ss. 69–72). *Kurak Günler* tam da bu biçimde ilerler: Olay anlatılmaz yalnızca ima edilir, konuşmalar sürekli kesintiye uğrar, sessizlik belirleyici olur. Julian Hanich, sinemada “rahatsız edici sessizlik” kavramını, yüzeyde görünür olmayan gerilimlerin işareti olarak açıklar (Hanich, 2010, ss. 93–102). Alper’in filminde sessizlik su kıtlığı kadar görünürdür, travmanın dili hâline gelir ve suçun konuşulamamasını estetize eder. Böylece film, suyun yokluğu ile hakikatin yokluğu arasında yapısal bir paralellik kurar.



Görsel 3. Kurak Günler

Filmde tekrar tekrar gördüğümüz kazı ve çukur açma eylemi, yalnızca altyapı çalışması değildir; hafızanın kazılması ve aynı zamanda gömülmesidir. Pierre Nora, modern toplumlarda hafızanın çoğu zaman bastırma ve yerinden etme yoluyla işlediğini söyler (Nora, 1989, ss. 7–10). Kasabada açılan kuyular geçmişin açılması değil geçmişin yeniden gömülmesidir. Bu mekanizma özellikle erkek dayanışması ve linç kültürü üzerinden işler. Laurence Coupe’nin belirttiği gibi bastırılan travmatik çekirdek, kültürel yapının merkezinde yer alır ve simgesel düzende delik gibi varlığını sürdürür (Coupe, 2009, ss. 104–107). Filmdeki oyuklar tam da bu simgesel deliklerin görsel karşılığıdır.

Kasaba, klasik anlamda bir toplumsal birliktelik alanı değil; hakikatin dolaştığı, fakat dillendirilmediği tekinsiz bir mekândır. Giuliana Bruno, sinemada mekânın yalnızca dekor değil, duygulanımın dolaşım alanı olduğunu vurgular (Bruno, 2002, ss. 6–9). Bu açıdan çatlak zeminler, tozlu yollar, kurumuş coğrafya ve obruklar kolektif ruh halinin maddi uzantısına dönüşür. Ayrıca Michel de Certeau’nun belirttiği gibi mekân, söylemsel pratiklerle kurulur (de Certeau, 1984, ss. 97–102). *Kurak Günler*’de mekânın kendisi konuşulamayanın kayıdır.



Görsel 4. Kurak Günler

Kurak Günler'de yoğun olarak karşımıza çıkan obruklar ve çukurlar, film anlatısının hem tematik hem de biçimsel merkezini oluşturur. Bu derin çukurlar, yalnızca su kaynağı arayışının bir sonucu olarak değil; aynı zamanda hakikatin bastırıldığı, unutulduğu veya yok sayıldığı alanlar olarak işlev görür. Obruklar, bir yandan toplumsal travmanın açığa çıkmayan yüzüdür; diğer yandan da anlatının içinde eksiltilmiş hakikatin işaretlendiği boşluktur. Judith Butler, toplumsal şiddetin çoğu zaman görünürlükten kaçırıldığını ve “kayıplar” ürettiğini söyler (Butler, 2004, ss. 34–36). *Kurak Günler*'de obruklara ilişkin sahneler bu kayıpları somutlaştırır: Üzeri örtülen suçlar, söylemi bastırılmış travmalar, sorgulanmayan erkek egemenliği topografik boşluklar aracılığıyla görünür hâle gelir.

Freud'un bastırma kavramı, zihinsel içeriğin bilinç dışına itilmesinin, ancak dolaylı yollarla geri dönmesinin bir açıklamasını sunar (Freud, 1957, ss. 78–85). Obruk metaforu da benzer bir bastırma mekanizmasını mekânsal düzlemlere taşır: Obruk açılır, fakat hiçbir zaman doldurulmaz; suç veya utanç gizlenir gibi yapılır, ancak gövdesini her sahnede derinleşerek gösterir. Bu, travmanın dile getirilemeyen çekirdeğinin, mekân yoluyla dışavurumu gibidir.

Obruk, *Kurak Günler*'de anlatısal oyuk, bastırılmış travmanın mekânsal izdüşümü, toplumsal bellekte sorun ve hakikatin boşluğu olarak işlev görür. Film bu oyuklar etrafında dolaşır, onları örtmek yerine onların varlığını sürekli ortaya koyar. Böylece anlatı, sadece bir olay örgüsü değil; hakikatin görünmemeye zorlandığı bir metaforlar ağı hâline dönüşür.

Karanlık Gece

Özcan Alper'in *Karanlık Gece* (2022) filmi, kolektif suç ve bastırılmış travmanın kırsal bir topluluk içinde nasıl dolaşıma girdiğini, fakat hiçbir zaman doğrudan ifade bulamadığını anlatısal düzeyde görünür kılar. Film, geçmişte işlenen ve üstü örtülen bir linç eyleminin, yıllar sonra farklı biçimler altında geri dönüşünü konu edinir; ancak bu geri dönüş hiçbir zaman tam anlamıyla “ifşa”ya dönüşmez. Bunun yerine, anlatı suskunluklar, eksiltilmiş bilgi ve boşluklarla örülür. İşte bu boşluk, travmanın kendisi kadar, onun temsil edilemez yapısına işaret eder.

Bu yapı, Freud'un bastırma kuramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Freud'a göre bastırma, travmatik içeriğin bilince erişimini engeller; fakat bu içerik “ortadan kalkmaz,” yalnızca farklı

biçimler altında geri dönüş yolları bulur (Freud, 1957, ss. 154–156). *Karanlık Gece*'de bastırılan suçun geri dönüşü, doğrudan itiraf ya da yüzleşme şeklinde değil, parçalı hatırlama, ritüelleşmiş suskunluk ve mekânsal geri dönüşler biçiminde gerçekleşir. Özellikle geçmiş mekânlara yapılan dönüşler -orman, dere yatağı, köyün dış bölgeleri- bastırılmış suçun coğrafi hafıza içinde sürekli yeniden üretildiğini gösterir.

Karanlık Gece'de de geçmiş, yalnızca anlatılan bir olay değil; anlatının akışını belirleyen geri çağırma hareketidir. Filmde karakterlerin bastırılmış suçla doğrudan yüzleşmek yerine devamlı olarak aynı mekânsal sınırlar içinde dolanmaları, bu tekrarın sinemasal karşılığıdır. Bu anlatı stratejisi, suçun “yokluğa karışmasını” değil; aksine bir oyuk olarak varlığını sürdürmesini temsil eder. Derrida'nın “iz” kavramıyla benzer biçimde, bastırılmış olan yalnızca yok olmaz; geride bir belirti, bir boşluk, bir eksiklik duygusu bırakır (Derrida, 1976, ss. 60–65). Filmdeki suskun köy topluluğu da tam olarak bu iz etrafında var olur: herkesin bildiği, fakat kimsenin adlandırmadığı bir suçun boşluğu gündelik hayatın dokusuna sinmiştir.

Karanlık Gece (2022), geçmişte işlenen ve üzeri kapatılan bir linç eyleminin, aradan geçen yıllara rağmen tamamen unutulmadığını ve bastırıldıkça toplumsal hafızada bir oyuk yarattığını gösterir. Filmde travma, yalnızca karakterlerin psikolojik dünyasında değil; aynı zamanda mekânın dokusunda görünür olur. Filmde linç edilen gencin bedeninin bir obruğa atılması, travmanın yalnızca görünmez kılınması değil, aynı zamanda bilince erişiminin engellenmesi anlamına gelir. Obruk burada yalnızca rastlantısal bir doğa oluşumu değildir; suçun toplumsal bilinçten sistematik olarak uzaklaştırıldığı bir bastırma mekânıdır.



Görsel 5. *Karanlık Gece*

Bu nedenle bedenın açık bir alana gömülmemesi, bir mezara konmaması anlamlıdır. Mezar, sembolik bir kabul ve kayıt mekânıdır; obruk ise tam tersine kayıtsızlığın ve yok saymanın mekânıdır. Bedenin obruğa bırakılması, suçun toplumsal kayıtlara girmesini engeller; böylece topluluk, suçu “hiç olmamış gibi” yaşamaya devam edebilir. Dolayısıyla obruk, yalnızca ölümün değil, toplumsal vicdanın çöküşünün mekânıdır. Bedenin yerin altına itilmesi, suçun bilincin altına itilmesidir. Ancak bu bastırma hiçbir zaman tam başarıya ulaşmaz; obruk film boyunca sürekli geri dönen bir görsel ve anlatısal odak olarak kalır. Böylece *Karanlık Gece*, travmayı görünür bir olaya indirgemek yerine, toplumsal hafızada açılmış ve kapanmayan bir oyuk olarak sahneye taşır.



Görsel 6. Karanlık Gece

Obruğun çevresinde kurulan sessizlik, köylülerin suça ortaklıklarını mümkün kılan bir tür kolektif inkâr mekânıne dönüşür. Herkesin bildiği ama kimsenin dile getirmediği bu boşluk, travmanın temsil edilemezliğini somutlaştırır; filmde asıl belirleyici olan, görünmeyen beden kadar, onun ardında bıraktığı etik ve duygusal çöküntüdür. Bu nedenle obruk, yalnızca mekânsal bir derinlik değil, zamansal bir yankı alanı olarak da işlev görür. Geçmişte gerçekleşen şiddet olayı, bu karanlık boşluk sayesinde şimdiye sürekli sızar; karakterlerin konuşmalarına, suskunluklarına ve suçluluk duygularına nüfuz eder. Travmanın geri dönüşlü yapısı, sinemasal düzlemde obruk imgesiyle cisimleşir. Ne kadar üstü örtülmeye çalışılsa da yerin altındaki karanlık, yüzeydeki hayatı belirlemeye devam eder. Bu bağlamda film, bastırılmış olanın geri dönüşünü psikolojik bir sorun olarak değil, kolektif bir varoluş sorunu olarak ele alır; obruk tam olarak bu onarılmamış yarayı işaret eder.

Sonuç

Bu çalışma, travmanın sinemada doğrudan temsil edilebilen bir içerik olmaktan ziyade, anlatı ve estetik düzeyde üretilen boşluk, oyuk ve obruk imgeleri üzerinden sezdirilen bir deneyim olarak kurulduğunu ortaya koymaya çalıştı. Travmanın doğası gereği “temsil edilemez” oluşu, sinemayı bir eksik-odaklı anlatı kurmaya yöneltir: Görünmeyen, bastırılan ya da yalnızca dolaylı biçimde işaret edilen bir çekirdeğin etrafında örülen hikâyeler. Bu bağlamda incelenen *Kerr*, *Kurak Günler* ve *Karanlık Gece*, travmayı salt tematik bir içerik değil, anlatının ve görsel düzenin kurucu ilkesi olarak ele alan yapıtlar olarak öne çıkar.

Bu filmlerde boşluk yalnızca mekânsal bir unsur değildir; ontolojik ve etik bir çatlağın sinemasal karşılığıdır. Yerde açılan delikler, çöken zeminler ve derinleşen obruklar, bireysel ya da toplumsal hafızada açılmış ve kapanamayan yaraların görsel izdüşümleri hâline gelir. Bastırılan suç, ertelenen yüzleşme ve kolektif inkâr, bu boşluk imgeleri aracılığıyla temsil değil, hissedilir kılınır. Böylece sinema perdesinde gördüğümüz şey yalnızca karakterlerin hikâyesi değil, temsil edilmesi mümkün olmayan bir hakikatin çevresinde dolaşan estetik bir arayıştır.

Travmanın sinemada “anlatı-ötesi” bir düzlemde deneyimleniyor olması, özellikle incelenen üç filmde belirginleşir. *Kerr*’de gündelik gerçeklikte açılan delikler, yasa ve düzenin çözüldüğü bir epistemik boşluğu görünür kılar. *Kurak Günler*’de obruklar, yalnızca jeolojik değil, siyasal bir çöküşün metaforuna dönüşür; gerçeklik zemini, kolektif yalan ve manipülasyon altında kayar. *Karanlık Gece*’de ise obruk, suçun bilincin altına itilmesinin mekânı olur ve bastırılanın geri dönüşüne dair sürekli bir tehdit üretir. Bu örneklerde travma, olayın kendisinden ziyade,

sonrasında gerçekliğin nasıl yarıldığı ve hafızanın bu yarık etrafında nasıl şekillendiği üzerinden kavranır.

Sonuç olarak, travma sineması, izleyiciyi tamamlanmış bir anlatının güvenli alanında değil, eksiklik ve belirsizlikle örülü bir deneyimin içinde konumlandırır. Boşluk ve oyuk metaforları, bastırılanın yokluğunu değil, sürekli geri dönen varlığını imler. Bu filmler, görsel ve anlatısal düzeyde kurdukları kesinti, tekrar ve suskunluk stratejileriyle, travmayı temsil etme iddiasından çok, onunla karşılaşma ihtimalini sahneler. Dolayısıyla incelenen yapıtlar, sinemayı yalnızca hikâye anlatan bir araç olarak değil, yaralı bir gerçeklik duygusunun estetik olarak biçimlendiği bir alan olarak düşünmemize imkân tanır.

Kaynakça

- Bazin, A. (2005). *What is cinema? Volume 1* (T. Barnard, Trans.). University of California Press.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Verso.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film* (Rev. ed.). Harvard University Press.
- Coupe, L. (2009). *Trauma, text, and glos*. Routledge.
- de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson ve B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1976). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Johns Hopkins University Press.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all* (S. B. Lillis, Trans.). University of Chicago Press.
- Elsaesser, T. (2001). Postmodernism as trauma: Open systems and hermetic closure. İçinde T. Collins ve J. Jervis (Dü.), *Symptomatic subjects: Trauma, representation and history* (45-61). Manchester University Press.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Fisher, M. (2014). *Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures*. Zero Books.
- Freud, S. (1957). Repression. İçinde J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 141–158). Hogarth Press.
- Hanich, J. (2010). *Cinematic emotion in horror films and thrillers*. Routledge.
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*. Rutgers University Press.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.

- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24.
- Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. MIT Press.
- Walker, J. (2005). *Trauma cinema: Documenting incest and the Holocaust*. University of California Press.