

BAHÇEDEN TEMİZLENEN AYRIK OTLARI: POLİTİK SİNEMA BAĞLAMINDA “SONBAHAR” FİLMİNİN ANALİZİ¹

Arş. Gör. Özge CENGİZ²

ÖZET

Modern zamanlarla beraber geleneksel sanat türlerine eklenen ve yedinci sanat adıyla da bilinen “sinema sanatı”, temelde izleyicileri eğlendirecek popüler bir anlatı şeklinde yorumlanmaktadır. Ancak sinema sanatı, aynı zamanda politik bir üründür ve var olan kurumların yerleşmesi ya da sistemin kendini tekrar tekrar üretmesi bakımından ideolojik bir araç olarak ele alınabilir. Sinema sanatının ürünleri olarak filmler, egemen siyasal kültürün yeniden üretiminde başat bir rol oynayabileceği gibi, karşı-hegemonik düşünce ve anlatıları da kapsayabilir. Nitekim politik sinema, kendi içerisindeki farklılıklarla beraber bu türden süreçlerin ürünü olagelmıştır.

Özcan Alper’in senaryo yazımını ve yönetmenliğini üstlendiği; Onur Saylak, Megi Kobaladzade, Raife Yenigül, Serkan Keskin gibi oyunculara sahip olan “*Sonbahar*” (2008) filmi, Türkiye’de son dönemde üretilen politik filmlere bir örnek olarak değerlendirilebilir. 19 Aralık 2000 tarihinde yapılan “Hayata Dönüş Operasyonu” sonrasında, sağlık sorunları nedeniyle tahliye edilen Yusuf’un kalan ömrünü memleketi Artvin’e dönerek geçirmesini ve burada arkadaşı ile birlikte gittiği bir meyhanede Gürcü kızı Eka ile karşılaşmasını konu edinen film, bireysel ve politik direniş unsurlarını birleştirmiştir.

Sonbahar filmi, gelenekselleşmiş politik film örneklerinden farklı olarak, yeni-politik sinemaya uygun bir dil geliştirmiş, toplumsalın yanı sıra bireylerin öykülerini de “sloganlaşmayan” bir dil ile seyirciye aktarmıştır. *Sonbahar*’ın konusu, devletin kendi elleriyle ya da baskı ve ideolojik aygıtlarının eliyle ayıklamaya çalıştığı, Yusuf ve Eka karakterleri başta olmak üzere, ayrik otlarının hayatlarıdır. Çalışmamız, *Sonbahar* filmini, filmleri içinde üretildikleri toplumsal yapıların bir ürünü olarak incelemeyi öneren sosyolojik film analizi çerçevesinde ve Zygmunt Bauman’ın “bahçıvan devlet” kavramsallaştırması yardımıyla ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema Sanatı, Politik Sinema, Bahçıvan Devlet, Sonbahar Filmi

ABSTRACT

The “cinema art”, also known as the seventh art, which has been added to traditional art forms with modern times, is interpreted as a popular narrative that will basically entertain

¹ Bu Makale 27-29 Ekim 2018 tarihleri arasında Manavgat-Antalya’da düzenlenen ASEAD 4. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu’nda sunulan bildiriden geliştirilmiştir.

² Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi

viewers. However, cinematography can also be regarded as an ideological tool in terms of political production and the establishment of existing institutions, or the system itself repeatedly producing itself. As products of cinema art, films can play a dominant role in the reproduction of the dominant political culture, as well as counter-hegemonic thoughts and explanations.

“Autumn” film, which one’s director and scriptwriter is Özcan Alper and actors are Onur Saylak, Megi Kobaladzade, Raife Yenigül, Serkan Keskin, can be considered as an example of political films in Turkey. The movie -which subject after 19 December 2000 “Back to Life Operation” he filmed the remaining life of Yusuf, who was released due to health problems, in his hometown of Artvin, where he met a Georgian daughter, Eka, in a ferry he went with his friend- has combined individual and political resistance elements.

The autumn film, unlike traditional political film examples, has developed a language that is suitable for new-political cinema, and it transports social and other people’s stories with a language that does not “slog”. The theme of autumn is the lives of discrete herbs, especially the characters of Yusuf and Eka, which the state tries to extract by its own hands or by the oppressive and ideological devices. Our work deals with the framework of sociological film analysis, which suggests to examine the film as a product of the social constructs it produces, and with the help of Zygmunt Bauman’s concept of “*Gardener State*”.

Keywords: Cinema Art, Political Cinema, Gardener State, Autumn Film,

GİRİŞ

Sinema ile politik sinema arasındaki çizgi, ne zaman, nerede ve hangi koşullarda oluştuğu tam olarak kestirilemeyen, üzerine birçok düşünürün fikir ürettiği; ancak henüz fikir birliğinin sağlanamadığı bir olgudur. Sinemanın ilk ortaya çıkışı da bir yeniliği, devrimi öngörüyorsa başlangıcından itibaren politik olduğu varsayımına ulaşılabilir mi? Bu sorunun cevabı politik sinemanın nereye konumlandırıldığına göre değişebilir. Zira Mike Wayne’in (2009:9) dediği gibi “Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir”. Türkiye’de politik sinemanın alternatif bir yöne evrilmesi, 1990’lı yıllardan sonra başlamıştır. Bu dönemden itibaren sanat filmleri popüler filmlere bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır ve iki film türü arasında ayrışmalar meydana gelmiştir. Zıraman (2015) bu durumun en önemli sebebinin uluslararası film yapım destek fonlarının Türkiye’deki bazı yapımları desteklemeye başlaması ve Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın ve diğer yerli sponsorların bu filmlere bütçe ayırması olduğunu belirtir. Bu desteklerin yanında sadece kendi kişisel sermayeleriyle işe giren bir kesim de görülmektedir. Sanat sinemasının böyle bir destek almaya başlamasıyla birlikte Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi örnekler yeni alternatif sinemanın yapı taşları olarak ortaya çıkmışlar ve yeni dönemin sinemasını belirleyen yönetmenler olmuşlardır.

1990 sonrasında çekilen film türlerine bakıldığında bu bağlamda da bazı değişikliklerin olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınacak olan politik sinema türüne bakıldığında 1990 öncesinde Yılmaz Güney’in toplumcu gerçekçi sinema tarzının etkili olduğu görülmektedir ancak bu durum 1990’lı yıllardan itibaren bir dönüşüme

uğramıştır. Bu yıllardan itibaren politik sinemanın ele aldığı konular daha çok kimlikler ve aidiyet meseleleri ve benzeri konular olmuştur. Artık yeni Türk sinemasında, dini azınlıklara uygulanan ayrımcılık, Güneydoğu’da yaşanan çatışma, Kıbrıs’ın bölünmüş yapısı gibi daha önceden sansüre uğrayan ya da sansür korkusu nedeniyle hiç çekilemeyen konular işlenmeye başlanmıştır. Asuman Suner (2006:255; 257) bu durumu Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne girme sürecine ve neticesinde ülkenin daha demokratik bir tavra bürünmesine bağlamaktadır. 1990 senesinden sonra çekilen politik unsurlu filmleri, öncüllerinden ayıran Suner bu dönemin “yeni politik sineması”nı “bir yere ve topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, kırıldığı, giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan bir yere konumlandırır; bu filmleri önceki dönemin politik sinemasından ayıran bir diğer unsur ise olaylara nesnel ve dışarıdan bakan anlayışın yerine öznelliğe, deneyime vurgu yapan bir anlayışı getirmeleridir. Artık “ulusal aidiyet” meselesi bir problem olarak sunulabilmektedir.

Özcan Alper’in senaryosunu ve yönetmenliğini üstlendiği, Onur Saylak, Megi Kobaladzade, Raife Yenigül, Serkan Keskin gibi oyuncularını barındıran “*Sonbahar*” filmi, Türkiye’de son dönemde üretilen politik filmlere bir örnek olarak değerlendirilebilir. 19 Aralık 2000 tarihinde yapılan “Hayata Dönüş Operasyonu” sonrasında, sağlık sorunları nedeniyle tahliye edilen Yusuf’un, kalan ömrünü memleketi Artvin’e dönerek geçirmesini ve burada arkadaşı ile birlikte gittiği bir meyhanede Gürcü kızı Eka ile karşılaşmasını konu edinen filmin vizyona giriş tarihi de politik bir unsur taşımaktadır, “*Sonbahar*” Hayata Dönüş Operasyonu’nun gerçekleştirildiği tarihten sekiz sene sonra aynı gün vizyona girmiş ve 151.392 kişi tarafından izlenmiştir (Alper, 2015:125).

Sonbahar hem “Hayata Dönüş Operasyonları”nı, solcu bir karakterin gördüğü şiddeti ve baskıyı göstermesi açısından politiktir, hem de Yusuf karakterinin çaresizliğini, Eka ile yaşadığı aşkı ön plana çıkarması açısından bireyseldir. İçinde barındırdığı bireysellik nedeniyle de daha önce çekilen “sert, sloganlı, tavizsiz” politik filmlerden ayrılmakta ve önem kazanmaktadır. *Sonbahar* filminin bu çalışmaya konu edilmesinin temel sebebi budur. Çalışma kapsamında film sosyolojik analiz yöntemi ile incelenecek ve Zygmunt Bauman’ın “bahçıvan devlet” kavramı ile Mike Wayne’in politik sinema kavramsallaştırmasına göre incelenecektir. Yapılan çalışmayla amaçlanan *Sonbahar* filminin politik sinema ile bağıntısını ortaya koymak ve Bauman’ın “bahçıvan devlet” kavramını filmin içerisindeki karakterler üzerinden analiz ederek devlet, iktidar ve direniş unsurlarını belirlemektir. Analiz için Zygmunt Bauman ve Mike Wayne’in kavramlarından yararlanılmasının sebebi, bu kavramların *Sonbahar* filminin konusu ile örtüşmeleri ve filmin “direnen” yanını dengelemeleridir. Bu bağlamda öncelikle politik sinema ile ilgili genel bir çerçeve çizilecek, sonrasında ise sosyolojik film analizi yöntemi ile filmin incelemesi yapılacaktır. Sosyolojik film analizi esas olarak filmin estetik özelliklerini ya da yönetmenin bireysel olarak ortaya koymaya çalıştıklarını incelemek yerine, filmin üretildiği dönemin ve toplumun sosyal koşullarının incelenmesine yöneliktir, bu nedenle incelenen filmler sosyal bir ürün olarak eleştirilmektedir (Özden, 2004:154). Bu nedenle *Sonbahar* filmi de, çekildiği ve kendisine konu edildiği dönemin genel özellikleri bağlamında incelenecektir.

1. POLİTİK FİLM

Sinemanın ortaya çıkışındaki ana etken “eğlence”dir ve ilk çıktığı dönemden itibaren bu tema üzerinden ilerleyen yedinci sanat her ne kadar ortaya bir yenilik koysa da var olan

düzenin yeniden üretilmesi işlevini de içerisinde barındırmaktadır. Esas olarak amaç bir film süresi içerisinde bir hikaye anlatmak ve seyircileri bu hikaye ile özdeşleştirerek onların salondan doyumuna ulaşmış bir şekilde ayrılmalarını sağlamaktır. Bu noktada anaakım sinema ile muhalif sinema arasında bir ayrıma gitmek faydalı olacaktır. Anaakım sinema var olan iktidarın sinemasal serüvenler üzerinden devamını sağlar, bunu da seyircilerin kendilerini filmlerdeki kahramanlar ile özdeşleştirmeleri ile gerçekleştirir, toplumsal bilinci mitler, ritüeller ve ideoloji vasıtasıyla etkiler. Bu özellikleriyle birlikte anaakım sinema her zaman geleneksel bir yapıdadır, resmi tarihi yeniden ve yeniden üretir, toplumsal olayları egemen güçlerin yararına olacak şekilde kurgular. Anaakım sinemanın bütün bu özelliklerini gizlemesindeki temel gücü ise, izleyicileri günlük yaşamın sıkıntılarından kurtararak rahatlatması ve kurgusunun sorgulamaya açık olmamasıdır (Özarlan, 2006). Anaakım sinema yinelemeci bir tarza sahiptir ve abartılı kurguya başvurur (Ryan; Kellner, 2010:446). Anaakım sinemanın karşısında muhalif sinema ise toplumsal hakikate yönelir. Egemen ideolojinin karşısında bir tutumu olan muhalif sinema toplumsal olarak bastırılmış olayları kendisine konu edinir, değişim ve dönüşümden yanadır. “Muhafif sinema kurgunun gerçekliğini kullanarak toplumsaldaki yanılsamaları ve toplum için olumlu olacak hakikatleri ya da bu hakikatlerin dönüştürülmesi durumunda yaşanması muhtemel gerçekleri anlatır” (Özarlan, 2006).

Sinema, politik çıkarlarla iç içedir çünkü “sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır” (Ryan; Kellner, 2010:38). Ancak politik sinemanın ortaya çıkışı anaakım sinemanın içerisinde yer alan politik unsurlardan ayrı tutulmalıdır, bu farkın sebebi ise politik sinemanın “meselesinin” egemen ideolojinin karşısında konumlanan konuları içermesidir. Politik sinemanın tarihsel geçmişine bakıldığında, Üçüncü Sinema Manifestosu karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü Sinema Manifestosu 1960’lı yılların sonunda Arjantinli sinemacılar Ezequiel Solanas ve Octavio Getino tarafından kaleme alınmıştır. Üçüncü Sinema bir yandan ulusallığa vurgu yaparken, öteki taraftan da uluslararası bir birliğe gönderme yapar. Birinci Sinema filmlerin eğlendirici boyutunu ön plana çıkararak, esas amacın seyirciye ulaşmak olduğu, dağıtım ve gösterim aşamalarının da film kadar önemli tutulduğu, temelde fil üreten şirketlerin ticari çıkarlarını gözetmeyen sinemadır. İkinci sinema ise estetik ve biçim açısından Birinci Sinemaya göre daha yenilikçidir, “auteur” sineması olarak da bilinmekte ve temelde sanatı kendisine dert edinmektedir. Üçüncü Sinema ise toplum içerisindeki sömürü ilişkilerine yoğunlaşmış ve egemen sınıfa karşıt bir tutum geliştirmiştir. “Bireysel bir yaratıcıdan ziyade kolektif olarak üretilen, sistemin koşullamadığı, sorunlara halkın/ yönetilenlerin gözünden, onların çıkarlarını gözeterek şekilde bakan, yeni insan, yeni kültür ve toplumsal değişimin ifadesi olan devrimci bir sinemadır. Daha önce pasif bir konumda tutulan izleyici Üçüncü Sinemayla birlikte aktif bir konuma yükselmiştir (Erus, 2013:93;117).

Yeni dalga akımıyla birlikte “özdeşlik” unsuru kırılmaya başlamış ve “başka türlü sinemanın” da yapılabileceği anlaşılmıştır. Bu akımdan beslenen politik sinemanın ortaya koyduğu ve onu diğer sinema türlerinden ayıran en önemli özelliği ise bünyesinde barındırdığı “direniş” unsurudur. Bu türle birlikte seyirciye yüklenen “sadece oturup filmi

izleme” işlevi bir kenara bırakılmış, sinemaya izleyiciyi düşünmeye çağıran, harekete davet eden yeni bir işlev kazandırılmıştır. Toplumsal bir derdi olan politik sinemayla birlikte gündelik hayattaki karakterlerin de kahramanlaştığı, özel ve politik olan arasındaki sınırların ortadan kalkmaya başladığı görülmektedir (Yetişkin, 2010).

Politik sinema kendi içerisinde de belli bir ayrıma gitmektedir; klasik politik sinema ve yeni politik sinema. Yeni politik sinema ile klasik politik sinema arasındaki ayrımı Yetişkin (2010), “politik olan” ile “özel olan”ın arasındaki kopma ve yeniden şekillenme olarak tanımlanmaktadır. Klasik politik sinemadan farklı olarak yeni politik sinema sadece ideolojinin, kimliğin ya da herhangi bir hegemonyanın konu edildiği bir tür değildir, artık bu ideolojiler, kimlikler ve hegemonya arasında yeni ilişkiler kurulmakta ve politik sinema “polemik” sinemasından uzaklaşmaktadır. Klasik politik sinemanın “sadece politik mesajlar üzerinden anlam üretmeye yönelik” sınırı, yeni politik sinema ile kırılmıştır. Daha bireysel konular da bu türün içine dahil edilerek “neden-sonuç” ilişkisini ortaya koyan imgeler kullanıma sokulmuştur.

2. BULGULAR

Sonbahar filminin konu aldığı dönem geriye dönüş teknikleriyle hem Hayata Dönüş Operasyonlarının yapıldığı tarihi, hem de Yusuf’un hapisshaneden tahliye olduktan sonraki dönemini ele almaktadır ve filmin esas olarak derdi “düşünce suçu” nedeniyle hapisshaneye atılanların modern devlet içerisinde nasıl görmezden geldiğini, dışlandığını, fiziki ve manevi baskı gördüğünü anlatmaktadır. Bu nedenle Zygmunt Bauman’ın “bahçıvan devlet” kavramı filmin sosyolojik meselesini anlatmak için oldukça uygundur. Bauman, modern devletin birçok yeniliği ve teknolojik gelişimi beraberinde getirdiğini ancak ahlaksal davranış için belli başlı örgüt içi kurallar geliştirdiğini ve bu kuralların çerçevesinin dışarısında kalanları ötekileştirdiğini hatta cezalandırdığını belirtmektedir. Modern toplum içerisinde geliştirilen kurallar “kutsal” sayılmakta ve toplumsal/ahlaksal davranışların uygunluğunun kaynağı ve güvencesi sayılmaktadır. Bu kurallar haricinde kalan her şeyin ise meşruluğu ortadan kaldırılmaktadır. “Kişisel vicdanın egemenliğini yadsımak en yüce ahlaksal erdem haline gelmiştir” (Bauman, 1997:42).

Modern devletin çekirdek yapısında “uygarlık” anlayışı vardır ve uygarlık temelde sosyalleşmeyi öngörmekte ve şiddetin her türlüünü toplumsal yaşamın içerisinden yavaş yavaş çıkararak devletin denetiminde toplanmasını gerektirmektedir (Bauman, 1997:49). *Sonbahar*’da da Yusuf’un cezaevine girme sebebi tam olarak açıklanamamaktadır, sadece siyasi olaylara karıştığı yönünde bilgi verilmektedir. “*Filme yerleştirilmiş olan, gösterilere polis müdahalelerinden ve Hayata Dönüş Operasyonu’ndan gerçek haber görüntüleri, bu görüntüler arasındaki ilişkileri kurmayı seyirciye bırakarak seyirciyi aktif konuma yerleştirir. Dahası, Sonbahar filminin hikâyesinin boşlukları, Türkiye’nin 1990’lardan Hayata Dönemeyen politik atmosferinin bugün sürdüğünü, aynı havayı soluduğumuzu /soluyamadığımızı görünür kılma işlevini görür*” (Batur, 2011).

Görsel 1

Film esas olarak bu operasyondan sonra, Yusuf'un tahliye süreci ile başlamaktadır. Uzun bir süre hapisshanede kalan Yusuf, veremdir ve hapisshane doktoru artık Yusuf için bir umut kalmadığını söylemektedir. Bu bağlamda sol örgütlerin ya da herhangi bir örgüte bağlı olmamasına rağmen sol görüşe sahip olan kişilerin devlet denetimi altında F tipi cezaevlerinde kaldıklarını, bu cezaevine girmemiş olsalar bile hayatlarının bir bölümünde devletin baskı aygıtları ile karşılaştıklarını söylemek mümkündür. Modern devlet uygarlığın gerektirdiği gibi şiddet denetimini kendi bünyesinde toplamıştır ve azınlık olarak gördüğü gruplar üzerinde bu baskı aygıtlarını kullanmaktadır.

Modernite öncesi toplumlara bakıldığında, toplumdan sorumlu olan kişilerin bir “ahlak bekçisi” rolüne büründükleri, sakin bir şekilde toplumu kendi haline bıraktıkları ve yavaş yavaş bazı değişikliklerle toplumu yeniden ürettikleri görülmektedir. Ancak modern toplumlarda bu sistem değişmiştir ve bu dönemde düzenin değişmesini beklemek gibi bir ayrıcalık mümkün değildir. Modern devlet için toplum aynı bir bahçe gibidir ve “bu bahçeye ekilmemiş hiçbir bitki büyümemelidir”. Çünkü habersiz büyüyen her şey çok kötüdür ve devletin bütün işlerini bozabilir, bütün planlarını suya düşürebilir, sakıncalıdır. Modern devlete göre geleneksel devletin “ahlak bekçisi” rolü ve buna uygun davranışı, toplumun gidişatı ve devletin denetimi için oldukça zararlıdır. Bu noktada asıl yapılması gereken devletin “bahçıvan” rolüne bürünmesidir. Bahçıvan bakması gereken bahçenin her noktasını çok iyi bilmeli, hangi bitkilerin yararlı hangilerinin zararlı olduğunu ayırt edebilmeli ve güzel olarak konumlandıkları yanından çirkinleri ayırmalıdır. Bu plana ve düzene aykırı bir şekilde kendiliğinden yaşam savaşı vermeye çalışan bütün bitkiler yok edilmeli, bahçenin içerisinde ayıklanmalıdır (Bauman, 1997:84).

Sonbahar'ın ele aldığı mesele de devletin kendi elleriyle ya da baskı ve ideolojik aygıtlarının eliyle ayıklamaya çalıştığı ayırık otlarının hayatlarıdır; Yusuf, Eka, Mikail. Devletin üstlendiği bahçıvanlık görevi esas olarak Yusuf karakterinin üzerinden verilmektedir. Yer aldığı siyasi olaylar neticesinde Yusuf'a hapis cezası verilmiştir, bu süre içerisinde F tipi koğuştta kalmak zorunda kalmıştır, direnişte bulunmak için açlık grevine gittiğinde ise “Hayata Dönüş Operasyonu” gerçekleştirilmiştir ve sonrasında ise geriye kalan altı aylık ömrüyle “nasıl olsa daha fazla zarar gelmez” denilerek tahliye edilmiştir. Modernist görüşe göre bahçenin yabancı otlardan arındırılması, yıkıcıdan ziyade yapıcı bir eylemdir. Modernizm için toplumun azınlık kesimleri bahçenin ayırık otlarını oluşturmaktadır ve devletin ve toplumun refahı için gerektiğinde bu otlar bahçeden “ayrılmalı, kısıtlanmalı, yayılmaları önlenmeli, yerinden çıkarılmalı ve toplum sınırlarının dışında tutulmalıdır; tüm bu yollar yetersiz kalırsa öldürülmelidir”. Bu yabancı otlar işte bu sebeple “ne olduklarından ötürü değil de, güzel, düzenli bir bahçenin oluşturulması gerektiğinden ötürü ölmelidirler” (Bauman, 1997:126).

Filmin bir başka “öteki” konumunu Eka temsil etmektedir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra Rusya genelinde başgösteren işsizlik ve fakirlikten nasibini almış olan Eka bir Gürcü kızıdır ve çalışmak için Artvin'e gelmiştir, burada “konsomatrislik” yapmaktadır. Bakmakla mükellef olduğu bir annesi ve çocuğu vardır, kocasından ayrılmıştır ve nafakasını alamamaktadır. Bir gün kitapçada Yusuf'a rastlar ve daha sonra meyhanede tekrar karşılaşmalarının üzerine aralarında bir etkileşim meydana gelir. Ancak Eka'nın Türkiye'de kalmak için gerekli olan vizesinin süresi bitmek üzeredir ve Gürcistan'a geri dönmek zorundadır. SSCB'nin dağılmasından sonra gelen modern anlayış Eka'yı da bahçenin içerisinden ayırmış ve kendi kaderine bırakmıştır.

Ötekileştirilen bir diğer karakter ise Yusuf'un çocukluk arkadaşı Mikail'dir. Mikail de Yusuf gibi sol görüşe sahip bir karakterdir. Ancak Yusuf üniversite vasıtasıyla başka bir şehire gidebilse de, Mikail Artvin'de hayatına devam etmek zorunda kalmıştır. Üniversiteyi bitirememiş, para kazanmak için kısa bir süreliğine babasının marangozhanesinde çalışmaya başlamış ancak bu kısa süreli iş onun hayatının merkezi haline gelmiştir. Artvin'de evlenmiştir, bir tane de çocuğu vardır. Ancak istediği şeyleri gerçekleştirememiş, istediği mutluluğa erişememiştir. Devlet Yusuf'a acımasız yanını hapishane hayatı ile göstermiştir, Mikail ise bu esnada uyumlu bir sıradanlığa hapsolmuştur.

Görsel 2



Modern devlet uygarlaşma sürecinde tekelinde bulundurduğu şiddeti sürekli bir biçimde yeniden ve yeniden düzenlemekte ve yeri geldiğinde şiddete yeni alanlar yaratmaktadır. Otoriteye direnen kişiler cezalandırılmakta, işbirliği yapanlara ise “insani vaatler” sunulmaktadır. “Hor görmeye ve nefret etmeye eğitildiğimiz daha birçok şey gibi, şiddetin varlığına son verilmemiş, yalnızca gözden uzaklaştırılmıştır” (Bauman, 1997:131). Filmin başlangıç sahnesinde yer alan 19 Aralık operasyonu görüntüsünde, bir polisin görüntüsü yer almakta ve polis şöyle demektedir: “İnsan hayatı en değerli varlıktır. Kendinizi düşünmüyorsanız ailenizi sevdiğinizinizi düşünün. Bize direnmeyin. Teslim olduğunuz takdirde hasta, yaralı ve ölüm orucunda olanlar derhal hastaneye nakledilecek, diğerleri de F tipi cezaevlerine nakledilerek, bayramı ailelerinizle görüşerek geçireceksiniz. Her şeye rağmen yaşamak güzeldir”. Neticede her şey “direnme” olgusuna bağlanmaktadır ve devlet ayrık otları tarafından gelecek herhangi bir direnişe göz yummamaktadır. Direniş bir hatadır ve bir an önce devletle işbirliği yapılmalıdır, çünkü insani şartlarda yaşamamanın koşulu modern devlet anlayışına göre budur.

Ulus Baker (2014:21), “bahçeci” devlet anlayışı ile “koyun güden” devlet anlayışı arasındaki farka değinir ve bu farkın yapıdan kaynaklandığını, “doğrusal ve dolaylı eylem arasındaki karşıtlıktan” meydana geldiğini belirtir. Kitabında Mencius’un Çinli bir köylüyü anlattığı öyküsüne yer verir: “Bir Çinli köylü tarlaya ektiği bitkinin bir türlü büyümediğini görünce sapından tutarak dışarı doğru çeker, boyunu uzatır; eve dönünce oğullarına ‘bugün tarladaki bitkiyi büyüttüm biraz’ diye anlatır. Oğulları hemen tarlaya koşarak babalarının bu inanılmaz marifetini görmek isterler. Oysa bitkinin sapı sararmaya başlamıştır bile”. *Sonbahar*’da da Yusuf, Çinli köylünün bahçesindeki bitkiye yaptığı muameleye benzer bir tavırla karşılaşmıştır. Siyasi olaylara karışmasından dolayı devlet Yusuf’u cezalandırmış, daha sonrasında ise cezasını tamamlamasına iki yıl kala azat etmiştir, ancak Yusuf da sararmaya başlamıştır. Bu durum film içerisinde de sık sık bazı metaforlarla işlenmiştir. Özellikle karga ve yaprak metaforu bu bağlamda incelenmesi gereken unsurlardır. Cezaevindeki doktor sahnesinden itibaren karga ölümüne kadar Yusuf’u takip etmiştir. Başka bir sahnede Gülefer’in bahçedeki bir tahtanın üzerine konan kargayı kovaladığını ve kargayı ölümle eşdeğer tuttuğunu görürüz. Neticesinde köyden yaşlı bir kişi ölür ve Gülefer «Lanet olsun bu kargaların başına! Belliydi birini götürecekleri...» cümlesini söyler. Nitekim filmin sonuna kadar karga, yaşamak için az bir zamanı kalmış Yusuf’u tıpkı “ölüm” gibi takip eder.

Benzer bir şekilde yaprak metaforuyla da Yusuf’un ölüm anının yaklaştığı sıklıkla film içerisinde işlenmektedir. Yusuf cezaevinden çıkıp Karadeniz’deki köyüne geldiğinde *Sonbahar* yeni başlamıştır ve yaprakların tek tük dökülmeye başladığını görürüz. Bu dönemde Yusuf nispeten kendi işlerini halledecek kadar iyidir ve henüz hastalığı kimseyi tedirgin etmemekte, sadece bir soğuk algınlığı olarak görülmektedir. Sık sık yorulsa ve çokça öksürse de şehir merkezine inip kitapçı gezilemekte, arkadaşı Mikail ile birlikte eğlenebilmekte, yaylaya çıkabilmektedir. Filmin sonuna doğru *Sonbahar* bitmek üzeredir ve hızla dökülen yapraklar Yusuf’un da hızla kötüye gittiğini, ölüme yaklaştığını göstermektedir. Artık Yusuf’un gündelik işleri halletmek için bile yeterli enerjisi kalmamıştır, vaktini genellikle odasında geçirmekte ve pencereden dışarıdaki manzarayı izlemektedir. Manzarasını ise bu dökülen yapraklar oluşturmaktadır. Bu metaforlara benzer bir şekilde saat sesi de bir başka unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Filmin başlangıcında saat öne çıkarılan bir unsur değildir.

Yine bu durumla Yusuf'un sağlık durumunun henüz çok kötüleşmemesine vurgu yapılmaktadır. Ancak Gülefer sürekli geri kalan saati Yusuf'tan tamir etmesini ister ve o sahneden itibaren ev sahnelerinde saat sesinin ön plana çıktığı görülmektedir ve bununla birlikte Yusuf'un az kalan vaktine gönderme yapılmaktadır.

Görsel 3



Film içerisinde eleştirilen bir diğer unsur modernliğin getirdiği bireysellik olgusudur. Bauman (2011:63) bireyselliğin bir belirsizlik yarattığını söyler. Modern devletlerde ortak çıkarlar kisvesi altında bu belirsizlik daha da büyüyerek anlamsız bir hale gelmektedir. Modernleşmenin sonucu olarak bireyselleşme seçimden ziyade kader haline gelmiştir ve bu noktada bireyselliğin dışarısında kalma seçeneği kesinlikle mümkün değildir. Özcan Alper'in bu filmi çekme aşamasında yola çıktığı husus da bu bireyselleşme olgusudur. "Film 90'lı yılları anlatsın istedim. Şimdiye kadar hep 80'ler anlatıldı ama o geçen on yıllık sürede aslında çok daha fazla insan öldü. Ama toplumsal bir hareket olmadığı için, daha küçük ve bireysel hareketler olduğu için fark edilmedi bunlar" (Alper, 2015:111).

Yusuf her ne kadar sol bir görüşe sahip olsa da, 90 sonrasında sol eski kolektifliğini yitirmiştir ve Yusuf bu nedenle «devrimci bir romantik» olmanın dışına çıkamamaktadır. O hapishanedeyken kız arkadaşı evlenmiş, hapishanedeki arkadaşları devletle «anlaşmayı» kabul ederek hapisten çıkmışlardır. Yusuf'un önce kitapçıda, sonra da arkadaşı Mikail ile gittiği bir meyhanede Eka ile karşılaşması ve tanışması da bu bireysellik olgusunu destekleyen durumlardır. Eka Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra Türkiye'ye gelerek "konsomatrislik" yapmak zorunda kalan bir Gürcü kızıdır ve artık kolektifliğin bittiği, bireyselleşmenin de arttığı bir dönemde Yusuf'un sosyalizm için hapiste on yıl geçirmiş olması onu şaşırtmıştır. "Peki sen gençliğinin en güzel on yılını sosyalizm için mi hapishanede geçirdin?" diye sorar.



Görsel 4

Modern devlet içerisinde “ötekini meşrusuzlaştırma, otomatik olarak kendini meşrulaştırmayı sağlamaktadır” (Bilgin, 2007:187). Bütün bu ötekileştirme politikaları ise çeşitli stratejilerle sağlanmaktadır. Eğer bireyler hastalanırsa bunun sebebi sağlık rejimine uymak için çaba sarf etmemeleridir. İşsiz kalırlarsa bunun sebebi, çalışma pratiklerini yeterince iyi öğrenememeleri ve iş bulmak için gerekli olan çabayı harcamamaları ya da işten kaçmalarındır (Bauman, 2011:63). Bu filmde de Yusuf’un aldığı hapis cezasının sebebi onun siyasi ve “anarşik” faaliyetleridir ve devletle anlaşma yapmaması kendi bireysel tutumudur. Ancak ”Hayal gücünün statükoya ayak direyen bir yanı vardır” (Eagleton, 2012:41) ve Yusuf bu hayal gücünü yitirmeyen bir “devrimci romantiktir”. Hapisten eve geldiğinde köylerinde bulunan bir küçük çocukla, Onur’la bir diyalog içerisine girer ve Onur’un matematik dersinin zayıf olduğunu öğrenir. Onur’a vereceği matematik dersiyle birlikte hem kendisine hem de Onur’a hayal kurdurur. Hem bu dersler bitene kadar kendisi yaşayacak ve Onur için bir emek harcayacak, hem de Onur bu dersin sonucunda matematiğini düzeltirse bir bisiklet sahibi olacaktır.



Görsel 5

Sonbahar'ın politik filmler arasındaki duruşuna bakıldığında, bu filmin bilinen politik filmlerin dışına çıktığı, yeni politik sinema örnekleri gibi bireysel ve toplumsal dertleri bir potada erittiği söylenebilir. Politik film kapsamında Özcan Alper (2015:106;116) yaptığı bir söyleşide: “Politik filmler sanki sanatsal olarak eksikli olurlar, kendi dillerini yaratamazlar diye bir algı var, tepki duyduğum” demekte ve bu filmde salt bir politik film yapma amacının olmadığına, kişisel sinema ile politik sinemanın birleştirilebileceğine değinmektedir. Ona göre politik sinema salt politik duruş üzerinden tanımlanamaz kişisel verileri de barındırabilir. Politik sinemada hem kişisellik var olabilir hem de yaşanan topraklara dair söylemler yer alabilir. Alper'in çektiği diğer filmlerinde de (Momi, Gelecek Uzun Sürer, Rüzgarın Hatıraları) politik unsurlar yer almaktadır ve bu durumda gençlik yıllarında yaşadığı kısa bir hapisane tecrübesinin etkili olduğu söylenebilir.

Mike Wayne'in (2009:10) “toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sineması” olarak tanımladığı politik sinemada önemli olan öğelerden birisi, bu sinemanın belgesel türüne olan yakınlığıdır. Politik sinema belgeselin farklı biçimleriyle ve imgesel filmlerin tarzında çalışabilir ve *Sonbahar* filminde de Özcan Alper Yusuf'un hatıralarını, geri dönüşlerini bu belgesel unsurlarla göstermeyi tercih etmiştir; hatta bu belgesel unsurları filmin sinemasal ilerleyişini kırmak, izleyiciyi sarsmak için kullanmıştır. 19 Aralık 2000 Hayata Dönüş Operasyonlarının gerçek görüntülerinin filmin sinemasal anlatısını bozduğunu söyleyenlere yönelik Alper, filmin sinemasal anlatımının bozulabileceğini söylemektedir. “Ben de sonuçta iyi bir film yapmak istiyorum ama bu meselenin de geçmesini istiyorum. Estetik olarak bozsa da tercih ediyorum. Filmin ne kadar belli bir dili olsa da, sinema tartıştığımız dönemlerden kalan Godard'ın bir refleksi de var altta ve filmde böyle bir yabancılaştırma olsun da istedim” (Alper, 2015:115).

Yine Wayne politik sinemanın, hem sinemanın geleneksel olarak yapılış tarzına (örneğin, kolektif ve demokratik yapım yöntemlerine öncülük etmiştir) hem de tüketilme tarzına karşı çıktığını, salt eğlenceyi reddettiğini, ancak sıkıcı bir sinemayı ya da basit polemikler sinemasını kendine yasakladığını belirtir (Wayne, 2009:14). Alper de bu film içerisinde konu olarak bireysel ve politik unsurları birleştirmiş, üretim aşamasında ise amatör oyuncularını kullanarak kolektif bir çalışma gerçekleştirmiştir. Yusuf'un annesi Gülefer rolünü canlandıran Raife Yenigül, Yusuf'un matematik öğrettiği Onur karakterini canlandıran Cihan Çamkerten, Gülefer'in komşuları amatör oyuncular ve Özcan Alper'in oyuncular için bu seçimi yaparken politik bir duruş sergilediğini söylemek mümkündür.

Politik sinemanın bir başka özelliği, kültürel üretimi ön plana çıkarmasıdır. Politik sinema hem özgül anlamda (türküler, danslar, edebiyat, tiyatro, ritüeller vs.) hem de genel anlamda (gündelik yaşam pratikleri gibi) kültüre aşinalığı ile tanımlanır ve kültürün politik mücadele alanında nasıl bir direniş unsuru olabileceğini gösterir (Wayne, 2009:34). *Sonbahar*'da da kültürel unsurların, özellikle Hemşin kültürünün, ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Tarihsel arka planına bakıldığında da Hemşin'in mücaledeci tavrının ön plana çıktığı görülmektedir. Türkiye'deki siyasi pratikler içerisinde Hemşin sol jenerasyonun önemli merkezlerinden birisidir. Filmde de Yusuf ve Gülefer arasında, köydeki diğer insanlar arasında Hemşince dilinin kullanımı dikkat çekmektedir. Hemşince artık çok fazla kullanılan bir dil değildir, modernleşme ile birlikte sınırlanmıştır ve bu değere filminde yer vererek Alper yine bir politik duruş sergilemektedir. Bunun dışında filmin içerisinde Yusuf'un yaylaya çıkma isteğine şahit oluruz.

Yaylaya çıkma olgusu da yine Karadenizliler için önemli bir öğedir, “özgürlüğü, denetimsiz bir alanı” temsil eder (Alper, 2015:118). Yusuf hapishaneden çıktığı zaman altı aylık bir ömrü kaldığının ve eski yaşama pratiklerinin hepsini aynı enerji ile yapamayacağını bilincindedir, ancak bütün bu sınırlılıkları önce yaylaya çıkma düşüncesiyle, sonrasında ise Mikail’in yardımıyla bu isteğini gerçekleştirmesiyle aşmaktadır. Yaylaya çıkmak Yusuf için bir direniştir, kendi bedensel sınırlılıklarına karşılık “Ben hala buradayım, ölmedim” diyebileceği bir mücadele alanıdır.



Görsel 6

1990’lı yıllardan itibaren sol kolektifliğini kaybetmiş ve romantik bir hal almıştır. Bu dönemin kuşağı için Alper: “sosyalizmi Rus edebiyatından, belki biraz sinemasından, müziğinden, şiirinden kavrayan bir kuşak olarak” tanımlamaktadır (Alper, 2015:109). Filmde de Yusuf karakteri 90’lı yıllar itibarıyla sol görüşe sahip olmuştur. Köydeki odasının duvarında asılı olan sol simalar, Onur’a matematik dersi çalıştırırken televizyonda rastladığı artistik buz pateni yapan Rusların dansını izlerken dalıp gitmesi, yine televizyonda rastladığı Vanya Dayı filmini izlemesi hem metinlerarası okunması gereken, hem de yönetmenin 90’lı yıllar çözümlemesiyle anlaşılabilir öğelerdir. Filmin içerisinde yer alan Vanya Dayı filmi, Yusuf ve Eka karakteri için önemli bir unsurdur. “İnsanlara güzeli göstermek için zaman zaman çirkini anlatırsın. Bunu bulmak çok zor artık. Vanya Dayı’yı koymamın böyle bir amacı vardı o iki karakter için. Bu coğrafyadaki bütün bu umutsuzluğa rağmen, sanatçının ve sanatın insana olan inancını koruması gerektiğine inanıyorum” (Alper, 2015:102). Vanya Dayı iki ayrı otunu birleştirmektedir. Yusuf ve Eka, ikisi de ayrı ayrı hayatlardan gelen, türlü sıkıntılar çeken farklı karakterlerdir; ancak yaşadıkları tüm olumsuzluklara rağmen ikisinin de geleceğe dönük umutları vardır. Eka Yusuf ile çok uzaklara gitme ve mutlu olmanın hayalini kurmakta, Yusuf’u da bu hayaline dahil etmektedir. Her ne kadar bu planlarını gerçekleştiremeseler de umutlarını yaşattıklarını görebiliriz.



Görsel 7

Filmin içerisinde önem teşkil eden bir diğer unsur, tıpkı bir doku gibi işlenen hapisane olgusudur. Yusuf ve Eka karakterleri için özellikle pencere detayının olduğu sahneler bir hapisane havası yaratmaktadır. Eka'nın kaldığı otel deniz manzaralıdır ve Eka sürekli olarak pencereden dışarıya bakmaktadır. Bir yandan kızına kavuşmak istemekte, bir yandan para kazanması gerekmekte, bir yandan ise Yusuf'la birlikte olmak istemektedir ancak hepsini birlikte yapabilmesi mümkün değildir. Otel onun için tıpkı bir hapisane gibidir, gerçekleştirmek istediği birçok hayali vardır ve Eka'yı tek başına gördüğümüz sahnelerdeki dalgınlıklarıyla, uzaklara dalışıyla düşlediği hayaller yansıtılmak istemektedir, ancak pencereler onu engelleyen, önüne set çeken bir dekor olarak verilmiştir.



Görsel 8

Yusuf da her ne kadar hapishaneden çıkmış olsa da, Karadeniz onun için hapisten farklı olmayacaktır. Bu durum özellikle ev sahnelerinde çok daha iyi hissedilmektedir. Yusuf'un odasının penceresinde de parmaklıklar vardır ve hastalığından dolayı odasında çok fazla vakit geçirmekte, pencereden dışarıyı izlemek zorunda kalmaktadır. Yaşamak için az bir vakti kalmıştır ve bu zaman içerisinde annesini mutlu etmeyi, Onur'un matematik dersinin notlarını düzeltmesine yardımcı olmayı, yaylaya son bir kere de olsa çıkabilmeyi, Eka ile «çok uzaklara» gidebilmeyi istemektedir. Ancak tüm bu isteklerinin içinde sadece yaylaya çıkma isteğini gerçekleştirebilmiştir. Hem cezaevinde yaşadıkları, hem hastalığı hem de gerçekleştiremediği istekleri Mikhail'in kamyonetini ödünç alarak zorlu bir yolda hız yapması ve sonrasında kamyoneti bir uçurumun kenarına çekerek Karadeniz'in doğasına karşı attığı çılgınlığa sebep olmuştur.

Film boyunca tekrarlanan bir unsur olan iskele sahnelerinin de Yusuf'un duygu gelişimi ile yakından bir ilişkisi vardır. Yusuf hapishaneden çıktığı zaman zaten altı ay ömrü kaldığını bilmektedir ve bunu kabullendiğini sanmaktadır. Bu nedenle iskele kenarına ilk gittiği zamanlarda oldukça durgun bir Karadeniz'le karşılaşırız. Ancak Eka ile tanışması Yusuf'un planlarını bozmuş, yaşama isteğini arttırmıştır. Filmin sonuna doğru Eka'nın “birlikte çok uzaklara gidebilsek” isteği üzerine arkadaşı Mikail'de borç para alarak pasaport çıkartır, ancak geç kalmıştır. Yine bu sahnede de iskele görüntüsü bizi karşılar, ancak Karadeniz oldukça hırçındır, aynı Yusuf gibi sinirlidir ve bu sinirinden köpürmektedir.



Görsel 9

SONUÇ

Bauman'ın modernliğe getirdiği en büyük eleştirisi, modern devletin toplumu bir bahçe gibi görmesi ve onaylamadığı, kendinden habersiz var olmaya çalışan değerleri toplumun içerisinde tıpkı ayırık otları gibi temizlemek için tüm şiddet denetimini kendi bünyesinde toplamasıdır. Türkiye'de yakın dönemin politik film örneklerinden *Sonbahar*'da da Bauman'ın modernizme getirdiği bu eleştirinin sebeplerini ve sonuçlarını çok rahat görebiliriz. Türkiye de modern bir devlet olmak için uygarlığın gerektirdiği, “bahçeden ayırık otlarını temizleme” görevini üstlenmiştir ve *Sonbahar*'daki karakterler Yusuf, Eka, Mikhail bu ayırık otlarının oldukça küçük bir kısmını oluşturmaktadır. 1990 sonrasında Türkiye'de çekilen filmlerde görülen popüler – sanat filmi ayrımı ve sanat filmlerinin topluma yönelik kaygısı bu fimde de görülmektedir ve *Sonbahar* politik film türevlerinden ayrılarak yeni bir dil geliştirmiş, hem bireyseli hem de toplumsal “sloganlaşmayan” bir dil ile seyirciye aktarmıştır.

KAYNAKÇA

- Alper, Ö. (2015). *Sonbahar*. İstanbul: Ve Yayınevi
- Baker, U. (2014). *Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme*. Kendi Yayınları.
- Batur, A. L. (2011), *Filozofların Mağarasından Günümüz Türkiye Sinemasına*, Yayımlanmamış Bildiri, Sinema ve Felsefe: 12. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı, Kadir Has University, İstanbul.
- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocaust*. (Çev. Suha Sertabiboğlu). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2011). *Bireyselleşmiş Toplum*. (Çev. Yavuz Alogan). İkinci Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. İstanbul: Aşina Kitaplar.
- Eagleton, T. (2012). *Edebiyat Olayı*. (Çev. B. Yüce). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Erus, Z. Ç. (2013). *Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği*. (içinde) Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar (ed. Zeynep Özarlan). İstanbul: Su Yayınevi.
- Özarlan, Z. (2006). *Toplumsal İletişim Sürecinde Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İkinci Baskı. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Ryan, M.; Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. Elif Özsayar). İkinci Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film:Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.
- Yetişkin, E. (2010). *Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek*. Akademik İncelemeler Dergisi Cilt:5 Sayı:2.
- Zıraman, Z. C. (2015). *1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:18, Sayı:74, Ağustos, Eylül, Ekim. ISSN: 1303-7242