

VOL . 01

Turkish Cinema Researches

Editor
EMRAH DOĞAN



IJOPEC
PUBLICATION
London ijopec.co.uk Istanbul

**TURKISH CINEMA
RESEARCHES
VOL. 1**

**Edited By
Emrah Doğan**

Turkish Cinema Researches Vol. 1

(Edited by: Emrah Doğan)

IJOPEC
PUBLICATION
London ijopoc.co.uk Istanbul

IJOPEC Publication Limited
60 Westmeade Close
Cheshunt, Waltham Cross
Hertfordshire
EN7 6JR London

www.ijopoc.co.uk
E-Mail: info@ijopoc.co.uk
Phone: (+44) 73 875 2361 (UK)
(+90) 488 217 4007 (Turkey)

Turkish Cinema Researches Vol. 1

First Edition, December 2019

IJOPEC Publication No: 2019/30

ISBN: 978-1-912503-97-1

No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, transmitted in any form or by any means electronically without author's permission. No responsibility is accepted for the accuracy of information contained in the text, illustrations or advertisements. The opinions expressed in these chapters are not necessarily those of the editors or publisher.

A catalogue record for this book is available from Nielsen Book Data, British Library and Google Books.

The publishing responsibilities of the chapters in this book belong to the authors.

Printed in London.

Composer:

IJOPEC Art Design

Cover illustrators are from Pinclipart & Freepik

CONTENTS

INTRODUCTION	5
1. THE CHANGING ENTERTAINMENT CULTURE IN MARDİN AFTER 1930: A STUDY ON MARDİN HALKEVİ -COMMUNITY CENTERS- CINEMA / 1930 SONRASI MARDİN'DE DEĞİŞEN EĞLENCE KÜLTÜRÜ: MARDİN HALKEVİ SİNEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME	9
<i>Yektanurşin Duyan</i>	
2. HISTORY OF TURKISH ANIMATION CINEMA AND TODAY'S TURKISH ANIMATION CINEMA / TÜRK ANİMASYON SİNEMASI TARİHİ VE GÜNÜMÜZ TÜRK ANİMASYON SİNEMASI	27
<i>Emre Aşlıoğlu</i>	
3. COMPARATIVE MİGRATION AND IDENTITY PROBLEM IN <i>ALMANYA ACI VATAN</i> (1979) AND <i>HEAD ON</i> (2004) FILMS / <i>ALMANYA ACI VATAN</i> (1979) VE <i>DUVARA KARŞI</i> (2004) FİLMLERİNDE KARŞILAŞTIRMALI GÖÇ VE KİMLİK SORUNU	41
<i>Emrah Doğan</i>	
4. THE TRAITS OF RECENT TURKISH CINEMA: THE ALLEGORY OF REFUGE IN <i>MORE [DAHA]</i> FILM / TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: <i>DAHA</i> FİLMİNDE MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ	57
<i>Sezer Ahmet Kına</i>	
5. ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN WAR, PROPAGANDA AND CINEMA: PRESENTATION OF THE KOREAN WAR IN TURKISH CINEMA / SAVAŞ, PROPAGANDA VE SİNEMA İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME: KORE SAVAŞI'NIN TÜRK SİNEMASI'NDAKİ SUNUMU	71
<i>Emrah Özdemir & Mehmet Işık</i>	
6. OPENING WINDOW TO CHILDHOOD AND DREAMS / ÇOCUKLUĞA VE DÜŞLERE AÇILAN PENCERE: AHMET ULUÇAY	95
<i>Mehmet Ceyhan & Mustafa Kemal Sancar</i>	
7. IN THE CONTEXT OF POPULAR TURKISH CINEMA FIRST PERIOD NURİ BİLGE CEYLAN FILMS / POPÜLER TÜRK SİNEMASI BAĞLAMINDA İLK DÖNEM NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİ	109
<i>Özge Gürsoy Atar</i>	

8. POSTMODERN CITIES IN TURKISH CINEMA: A STUDY OF
İSTANBUL KIRMIZISI / TÜRK SİNEMASINDA
POSTMODERN KENTLER: *İSTANBUL KIRMIZISI* ÖRNEĞİ.....139
F. Senem Güngör

ÖZCAN ALPER'S CINEMA IN THE CONTEXT OF SPACE'S
CONTRIBUTION TO THE NARRATIVE: PREFERENCES OF
SPACE IN MOVIES OF *SONBAHAR* AND *RÜZGÂRIN HATIRALARI* /
MEKÂNIN ANLATIYA KATKISI BAĞLAMINDA ÖZCAN ALPER
SİNEMASI: *SONBAHAR* VE *RÜZGÂRIN HATIRALARI*
FİLMLERİNDE MEKÂN TERCİHLERİ155
Funda Masdar Kara

4

THE TRAITS OF RECENT TURKISH CINEMA: THE ALLEGORY OF REFUGE IN *MORE [DAHA]* FILM / TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: *DAHA* FİLMİNDE MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ

Sezer Ahmet Kına¹

Abstract

Turkish cinema has been existed at important moments since its institutionalization. These moments have been classified by the researchers who developed the literature of cinema studies on the temporal and narrative and stylistic scales. Since it is an art form that has a social context in the foreground, cinema has a structure fed by social disengagements and continuities. For this reason, in this study in which the recent period of Turkish cinema is chosen as the universe, the historical process of Turkish cinema other than the recent period has also been shown. Thus, the heritage of recent Turkish cinema has been explained. In this study, it is argued that immigration and refuge are among the traits of recent Turkish cinema. This argument was made by selecting the More [Daha] film. In this study, where immigration and refuge are coded as a necessity and an escape, it has been found in the international literature that national cinemas are affected by the migration processes and in this context the situation of Turkish cinema has been examined. In the film, refuge and immigration has been allegorically analyzed by looking at the plot, the lateral processes, the confinement of refugee and the escape story of the main actor Gaza. In this context, this study focuses on the relationships between Ahad and other characters in human trafficking and his conflict with

1 Mardin Artuklu University, Faculty of Fine Arts

TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: DAHA FİLMİNDE MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ

Sezer Ahmet Kına

Gaza. Finally, Gaza's alternatives to life have suffered. It has been shown that he has taken over evil and mentally chose to be a refugee.

Keywords: Recent Turkish Cinema, Refugee, Immigration, Allegory, More [Daha] Film.

Giriş

Sinema, 19. yüzyılın sonu itibariyle farklı mekânlarda harekete imkân yaratmıştır. İmajların gerçekliğe mümkün olan en yakın biçimde ve kompozisyonda perdeye yansıtılması iddiası, sinemanın sözü edildiği şekilde farklı mekânlardaki mobilizasyonunun ivmesini aldığı yer olmuştur. İçerisine doğduğu toplumsal yapıyı ve bununla girift bir konumda duran toplumsal ilişkileri betimleyerek ortaya koymada önemli bir niteliği haiz olması, sinema çalışmaları alanyazını beslemiş ve sinemanın toplumsal yaşamın ve kurumların tezahürlerinin izlerinin sürülebildiği bir sanat dalı olarak kabulünü beraberinde getirmiştir.

Bu çalışmada Türk sinemasının yakın dönemi, evren olarak belirlenmiştir. Sanaatsal bir üretime yönelik yapılan yakın dönem gibi bir tamlama, Türk sineması dahilinde bu tamlamayla ifade edilenin haricinde de dönemler ve/veya dönemleştirmeler olduğunu imlemektedir. Bu yüzden öncelikle Türk sinemasının -kurumsallaşması dahil olmak üzere- tarihsel süreç içerisindeki seyrinin ve bu seyir dahilinde ortaya çıktığı öne sürülen dönemlerin hasletlerinin, bir diğer ifadeyle karakteristiğinin, serimlenmesi yerinde olacaktır.

Bilineceği üzere sinemanın Türkiye'ye girişi, II. Abdülhamid'in verdiği kısıtlı icazet neticesinde onun evrensel ölçekteki kurumsallaşmasına paralel biçimde karşılık bulmuş ve 19. yüzyılın son demlerinde -her ne kadar buradaki ilk çalışmaları üzerine aşgari ölçekte dahi bilgi sahibi olunamasa da- Lumière operatörlerinin Türkiye'deki faaliyetlerinde görünür olmuştur. Türk toplumunun o dönemki yaşayışına sinema aracılığıyla yapılan ilk tanıklık ise, Charles Pathé'nin temsilcileri eliyle gerçekleşmiştir. Bu durum üzerinde şüphesiz, o dönemde "kinetoscope", "cinématographe" ve "chronophotographe" üçgeninde ve tekniğin olanaklarının çizdiği çerçevede gelişen rekabet ortamının etkisi büyük olmuştur. Daha sonra, I. Paylaşım Savaşı döneminde Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin kurulması, Türkiye'nin modernleşme tarihinde güçlü bir otorite olarak ordunun ve askeriyenin hem yürütücü hem de -modernleşmenin

yaşandığı- evren olarak itici bir özne olduğu önermesinin altını sinematik görüntü alanı dolayımında da dolduran bir gelişme olarak tarihe geçmiştir.

Türk sinemasının kurumsallaşması sürecinde öncelikle, ardyöresinde üretilen ve insanlığın eriştiği yeni bir teknik imkân olan sinemanın hem tecimsel hem de propagandatıf bir itkiyle kullanıldığı görülmektedir. Alanyazında Türk sinemasına dair yukarıda çerçevesi çizilen erken ve/veya başlangıç dönemini tiyatrocular, geçiş, sinemacılar, yeni sinemacılar, yeni türk sineması gibi (Özön, 1985; Onaran, 1994) zamansal olarak dönemselleştirmelerin yanı sıra tiyatrovare, sinemasal anlatıma doğru yarı tiyatrovare ve sinemasal gibi (Tansuğ, 1982) anlatım yapıları kerteriz alınarak yapılan sınıflandırmalar takip etmiştir.

Toplumsal bağlamı görünür olan bir sanat dalı olarak sinema filmlerine yönelik yapılan zaman, biçem ve anlatı odaklı sınıflandırmalar, bittabi yapılan sınıflandırmalara dahil edilen yapımların bir ortaklık temelinde öne çıkan ve söz konusu dönemde baskın gelen özelliklerinden hareketle şekillenmekte; dolayısıyla bu sınıflandırmaların yapıldığı dönemde üretilen ve sınıflandırmaların dışında kalan yapımlar da bulunabilmektedir.

Buna göre özelde Türk sinemasındaki, genelde ise küresel ölçekte dünya sinemasındaki kurgusal ve/veya olgusal üretimlere katkı niteliği taşıyan bir dizi olay ve olgu bulunmaktadır. Bunlar sosyal yapı ve ilişkiler, siyaset kurumu, toplumsal dayanışma biçimleri, ekonomik dizge, kültürel ve ideolojik sistemin ve devlet-toplum ilişkisinin işleyişi ve bunların izdüşüm bulduğu olay ve olgular olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla sanatsal bir üretim alanı olarak sinemada, ardyörelerindeki toplumsallıklarından dolayı çerçevelenen olay ve olguların birer alegori olarak kodlanması ve bu alegorilerin de ancak anılan toplumsal bağlamları kerteriz alınarak çözümlenmesi mümkün olabilmektedir. Bunlardan biri de göç ve multecilik olgularıdır ve bu çerçevede her yerelde yer yer ortak, yer yer de ayrık ve özgül deneyimler yaşanmakta ve ulusal sinemalara yansımaktadır. Göçün ve multeciliğin Türk sinemasına olan etkisinin ve sinemadaki yansımalarının hem bir önerme olarak sunulduğu hem de güdümlü örneklem üzerinden çözümlenmesinin yapıldığı bu çalışmada olduğu gibi, küresel ölçekte dünya sinemasına dair yapılan çalışmalardan oluşan alanyazında da benzer bir tematik izleğin takip edildiği ve birbiriyle oydışan önermelerin öne sürüldüğü görülmektedir.

Bu eksen de Vitali (2013), göç olgusunun ulusal çapta sinematik görüntü üretimine kendini dayatan bir tazyiki içerdiğini savunmaktadır (s. 1). Ona göre göç

TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: DAHA FİLMİNDE MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ

Sezer Ahmet Kına

bağlamli filmlerin göç deneyimlerine ilişkin temsiller sunması, göç ile sinemanın küresel çapta birlikte kurumsallaşan bir bileşik nosyon hâline gelmesine katkıda bulunmuştur (s. 2-4). Böylece göç olgusu, ulusal sinemaların ulusötesi ve küresel bir çehreye büründüğü yeni bir düzlem yaratmıştır.

Hagener (2018), Alman sinemasını evren olarak çerçevelediği çalışmasında sinemanın, göç olgusuna ve mültecilere ilişkin öne çıkan konuların söylemsel düzeyde tarihsel süreç içerisinde seyrini ortaya koyabilecek kapsamlı bir görüşe izin verdiğini ifade etmektedir (s. 11).

Heinrich de (2018) Avusturya sinemasının yakın dönem filmlerindeki göç ve mekan ilişkisini irdeleyerek “içerisi” ve “dışarı”, “sıla” ve “gurbet” gibi ikilemlerin sinema aracılığıyla nasıl incelenebileceğini ve göçün dinamik, geçmişten olan gerçekliğinin altını çizerek yeni alanlara dair fikir verebileceği önermesini sorgulamaktadır.

Avusturya ulusal sinemasına ilişkin bir diğer çalışmada Sathe (2018), 2000’lerin ortalarından itibaren Avusturya’ya göç etmiş mülteci yönetmenler üzerinden, bu yönetmenlerin seçilen filmlerinin örneklemlğinde göç deneyimlerinin ele alınmasının Avusturya sinemasını yeniden tanımladığını savunmaktadır.

Cuya, çalışmasıyla (2018) alanyazındaki niceliksel fazlalık sebebiyle göçün ve mülteciliğin salt kıta Avrupası’ndaki ulusal ve yakın dönem sinema biçimleri üzerinde etki sahibi olduğu ve/veya salt kıta Avrupası sahası üzerinden çalışmalar yürütüldüğü görünümünü Peru sinemasında göçün ve mülteciliğin etkilerini çözümlemesiyle değiştirmektedir. Cuya’ya göre Peru sinemasında yarım asra yakındır hem toplumsal hareketler dolayımında hem de politik ve ekonomik siyasaların belirleniminde göç ve mülteciliğe ilişkin kayda değer bir çerçevelemeler dizgesi bulunmaktadır. Mültecilere ve coğrafyaya ilişkin kodlanan temsil biçimlerinde ise sinema yasasının ve neoliberal ekonomik dizgeye geçişin tercihinin izdüşümleri öne çıkmaktadır.

Zambenedetti de (2006) son otuz yıldır İtalyan sinemasında göç olgusunun ve göçmen yönetmenlerin ulusal sinemadaki anaakım anlatı biçimine çok kültürlü bir açılımı dahil etmeyi başardıklarını vurgulamaktadır.

Türk sinemasının yakın döneminde göç ve mülteciliğin, daha önceki dış göç deneyimlerinden farklı olarak yeniden işlenmesinde ve onun bir hasleti hâline gelmesinde 2010 sonrası Ortadoğu coğrafyasında yaşanan toplumsal, politik, ekonomik

gelişmeler temel bir rol oynamıştır. Bilineceği üzere 2010 yılının sonunda ilk olarak Tunus'ta başlayan ve önlenemeyen bir hızla Ortadoğu'da ve Kuzey Afrika'da yaygınlaşan toplumsal olaylar, toplumsal, politik ve ekonomik krizlere yol açmıştır. Söz konusu krizler, anılan bölgelerde bulunan ülkelerde ayrı ayrı iç savaşların ortaya çıkmasına ve rejimlerin devrilip yeni yönetimlerin işbaşına gelmesine yol açan toplumsal gösterilerin ivmesini arttırmıştır. Alanyazında "Arap Baharı" tamamlanmasıyla da kendine yer edinen ve hâlen nihayet bulduğunun ifade edilmesi güç olan bu süreç; özellikle Ortadoğu coğrafyasına komşu ülkelerin, kriz içerisindeki coğrafyanın tümünden gelen göç dalgalarını ve mülteci hareketlerini göğüslemek durumunda kaldıkları bir durumu ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda göç ve mültecilik, özellikle Türkiye'nin Ortadoğu'daki karışıklıklar sebebiyle mültecilerle olan deneyiminin yoğunlaşmaya başladığı 2015 yılı itibarıyla Türk sinemasının odağına girmeye başlamış ve bilakis Türkiye'ye niceliksel olarak en büyük göç dalgasının geldiği yer olan Suriye'ye dair *Fedakar* (Hüseyin Eleman, 2011), *Terkedilmiş* (Korhan Uğur, 2015), *Hayat Çizgisi Suriye* (Caner Erzincan, 2016), *Bordo Bereliler: Suriye* (Erhan Baytımur, 2017), *Misafir* (Andaç Haznedaroğlu, 2017) ve *Kardeşim için Der'a* (Murat Onbul, 2018) gibi uzun metrajlı filmler çekilmiştir. Bu çalışmada da sanat ve toplumsal gerçeklik bağlamında Türk sinemasının yakın döneminde -yeninden- odağına giren, dolayısıyla onun hasletlerinden biri hâline gelen iltica olgusuna Hakan Günday'ın aynı isimli romanından sinemaya uyarlanan *Daha* filmi (Onur Saylak, 2017) üzerinden alegorik olarak bakılmıştır.

Daha, Gaza isimli henüz 15'ine basmamış bir erkek çocuğunun Türkiye'nin Ege kıyılarında küçük bir sahil kasabasında babası Ahad'la birlikte sürmekte olan yaşamlarını perdeye aktarmaktadır. Gaza, yaşadığı bu kasabadan ayrılıp, eğitimine daha iyi imkânların olduğunu düşündüğü büyük bir şehirde devam etmeyi hayal etmekte ve bu uğurda fırsat bulduğu zamanlarda derslerine odaklanmaya çalışmaktadır. Ancak Ahad, onu bu ve benzeri düzlemdeki hayallerinden ve bu hayallerin gerçekleşmesi için mesai ayırmaya çalıştığı edimlerden uzak tutacak bir işin içine dahil etmektedir. Bu işte Gaza'nın görevi, Türkiye'den Yunanistan'a kaçak yollarla geçiş yapan sığınmacılara, Ahad'ın kamyonetine binmelerine kadar eşlik etmek, onları bu doğrultuda yönlendirmek ve gözlemektir. Zamanını, babası Ahad'ın zorlamalarıyla insan kaçakçılığıyla geçirmekte olan Gaza'nın geleceğe ilişkin, muhayyilesinde çok da alternatifi kalmamaktadır. Her ne kadar Ahad'dan gizli olarak liselere giriş sınavına hazırlanmış, sınava girmiş ve istediği okula kayıt yaptırmaya hak kazanmışsa da kötülük, onu da çevrelemekte, iyice sarmakta ve ele geçirmektedir. Hem de babası Ahad'da vücut bulan eskisinden daha acımasızca...

TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: DAHA FİLMİNDE MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ

Sezer Ahmet Kına

Oyuncu kadrosunda Hayat Van Eck, Ahmet Mümtaz Taylan, Turgut Tunçalp, Tankut Yıldız, Kağan Uluca, Tuba Büyüküstün ve Pervin Bağdat gibi oyuncuların yer aldığı film, Gaza'nın kendine, babası Ahad'a ve hayatına ilişkin serimlediği küçük bir manifestoyla başlamaktadır. Buna göre Gaza, geçmişle onun değişkenliği ve bununla ilişkili olarak manipülasyona açık niteliğinden dolayı yüzleşmeyi tercih etmemekte ve kendi kurguladığı hikâyesine inanmayı seçmektedir. Bu hikâyede onun için önemli olan şey ise, "dünyanın en önemli adamının oğlu" olmasıdır.

Daba'da Olay Örgüsü

Gaza, sazlıkların arasında elfeneriyle sığınmacıları bulmak için dolaşırken başka bir çocukla karşılaşır ve bir süre bakışırlar. Çocuğun ardından bir kadın gelir ve onun ardından yirmiye yakın insan daha... Bunlar film boyunca Yunanistan'a kaçak yollarla geçmek için Ahad'ın deposunda bekleyecek olan üç farklı kafilenin ilkidir. Gaza'nın işaretiyle onu takip etmeye başlarlar. Ahad, yolun kenarındaki küçük ve üzerinde "Ahad Lojistik" yazan kamyonetinde onları beklemektedir. Büyüklü küçüklü, kadınlı erkekli bir sığınmacı grubunu Ahad'ın kasası kapalı kamyonetine doldururlar. Diyaloglardan Gaza ve Ahad'ın iltica sürecinin deniz yoluna kadar olan lojistiğini yürüttüğü anlaşılmaktadır. Kendilerinden önceki süreci Osman, deniz yoluyla gerçekleşen Yunanistan'a varma işini de tecnicilik yapan Dordor ile Harmin yürütmektedir.

Gün ağarmak üzereyken film içindeki kurgusal bir sahil semti olan Kandalı'ya varırlar ve kendilerine ait olup evlerinin hemen yanı başında bulunan garaj benzeri bir yapının içerisine kamyoneti sokup, içindeki sığınmacıları tahliye etmeye başlarlar. Garajın içerisinde kamyonetin kasa kapağının açık kalabilmesi için yukarıdan sarkıtılan kalın bir zincirin varlığı ve bunun Gaza ile Ahad tarafından kullanılması, Gaza'nın sığınmacılara yarı Türkçe yarı Arapça kelimeler kullanarak seslenmesi; bu pratikler bütünüünün rutinleşmiş, ritmik bir hâl almış niteliğine dair seyirciye bilgi sunmaktadır.

Sığınmacılar, yola çıkana kadar garajın altındaki gizli bölmede kalmakta; Gaza, onların hem yemek ve sularını dağıtmakta hem de o alanın düzen ve temizliğinden sorumlu olmaktadır. Buna göre yer yer sığınmacıların kusuntularını temizlemekte yer yer onları bir güvenlikçi edasıyla düzene sokmaktadır. Hayatını, babasının zapturapt altına alması sebebiyle çocukluğunu da yaşayamamakta, arkadaşları oyunlar oynarken, deniz girerken kendisi "iş" sebebiyle onların yanından ayrılmak

zorunda kalmaktadır. Liselere giriş sınavına hazırlanmak için ancak söz konusu işinden fırsat bulabildikçe testler çözebilmekte ve ancak işi beklerken kendi başına oyunlar oynayabilmektedir. Gaza'nın mesaisi yalnızca, babasıyla birlikte dahil olmak zorunda kaldığı kaçakçılıkla bitmemekte; eviçi temizlik, çamaşır yıkama, alışveriş yapma ve sair işler de kendisinin sorumluluğunda yürütmektedir.

Yanal İşleyişler

Filmdeki anlatının temelini oluşturan ve Gaza ile Ahad üzerinden şekillenen olay örgüsünü destekleyen yanal işleyişlerin ilki, Gaza'nın depodaki sığınmacılarla ilişkili görevi olan gözleme ile onların hayatlarını merak etme arasındaki nüans üzerinde sıkışmasıdır. Buna göre Gaza, Ahad'ın kendisine sunduğu ve paradan başka hiçbir değer kabul görmediği hayatın alternatifini ararken, gözü depodaki sığınmacıların yaşamlarına takılmaktadır.

Temel olay örgüsünü besleyen ikinci öge, Ahad'ın kaçakçılık sürecinin son adımını gerçekleştiren ve sığınmacıları küçük tekneler kullanarak deniz yoluyla Yunanistan'a geçiren Dordor ve Harmin ile olan çatışmalı ilişkisidir. Buna göre Ahad, sınırın diğer tarafına daha fazla insan kaçırma, dolayısıyla daha fazla para kazanma fikrinin peşinde olmakta ısrarcıyken ve buna göre kamyonetinin alabildiği kadar insanın karadaki lojistiğini yapmakta ve konaklamasını karşılamakta; denizciler Dordor ile Harmin, bunun kendi güvenliklerinin de tamamen askıda olduğu bir deniz yolculuğu anlamına geldiğini ve Ahad'ın yalnızca kendisini düşündüğünü savunmaktadır.

Üçüncü öge, Ahad'ın kamyonetiyle yolda olduğu bir sırada o bölgeye bakan bir jandarma astsubayı (Bahtiyar) tarafından durdurulması ve uyarılmasıdır. Filmde Bahtiyar'ın Ahad'a ne söylediği duyulmamakta; yalnızca beden dilinden onu ikaz ettiği anlaşılmaktadır. Böylece Ahad'ın deposunda kapatılmış sığınmacılara karşı geliştirdiği otoriter işleyişin de üzerinde bir otorite olduğu ve insan kaçakçılığının asayişe karşı gerçekleştirilen bir edim olduğu izleyiciye hatırlatılmaktadır. Ancak filmin zamansal diziminin devamında Ahad'ı ikaz eden kişinin söz konusu kaçakçılık süreçlerine müdahil ve görevini suistimal eden bir personel olduğu öğrenilmektedir.

Dördüncü öge, Ahad'ın kötülüğün üzerinde cisimleştiği ve normalleştiği bir karakter olmasının dolayımında sığınmacılardan bir kadına tecavüz etmesi, tecavüz ettiği kadının çocuğunu da öldürüp ormana gömmesi, savunmasız hayvanlara

TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: DAHA FİLMİNDE MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ

Sezer Ahmet Kına

öldüresiye saldırması gibi olaylar bütünüdür. Bu kötülük, Gaza'nın Ahad tarafından kendisine söylenenleri yapmaması hâlinde kamyonetin kasasında ölü çocuğun cansız bedeniyle birlikte geceden sabaha kadar birlikte gitmek zorunda kalmasında ve geceleri korkudan uyuyamamasında da etki sahibidir.

Beşinci öge, Gaza'nın babasının kaçakçılıktan kazandığı paraları sakladığı yeri öğrenmesiyle gelişen olaylardır. Bu eksende Gaza, kendisinin de kaçamayacağı bir hapisane içerisinde olduğu düşüncesini içselleştirmekte ve o hapisanenin kendi güdümünde bir işleyişe sahip olmasını sağlayacak uygulamalara girişmektedir.

Sığınmacıların Kapatılması

Garajın altındaki gizli bölme, göç gerçekleşene kadar sığınmacıların beslenmek, barınmak, tuvalet ve sair ihtiyaçlarını gidermek gibi yaşamlarının tüm pratiklerini sürdürdükleri bir uzam hâlinde organize edilmiştir. Buna göre bu uzam; çocuklar için bir oyun alanı, yetişkinler için bir ibadet alanı, sığınmayı düşündükleri ülkelerin dillerinin pratiklerini yaptıkları, dolayısıyla kendilerini “yeni yaşam”larına hazırladıkları “prova” alanı hâline gelmektedir.

Sığınmacılar, ancak Gaza, Ahad'ın üstünkörü hazırladığı sandviç benzeri şeyleri kirli metal kovaların içinde getirip dağıttıkça karınlarını doyurmakta, su verdikçe susuzluklarını gidermekte, deponun ışıklarını açtıkça aydınlığa kavuşabilmekte oldukları bir kapatılma süreci içerisinde kalmaktadır. Bu durum karşısında sığınmacıların tek yapabildiği başta çocuklar olmak üzere duvara çizdikleri güneş ve benzeri şekillerle teselli bulabilmek olmaktadır.

Ahad, kendisinden talep edildiğinde sığınmacıları yürüttüğü kaçakçılık faaliyetlerine göz yuman kişilerle fuhuşa zorlamakta ya da tecavüz ve şiddet gibi başka istismar süreçlerine maruz bırakmaktadır. Bu durum da sığınmacıların kapatılmasının bir işkence süreciyle paralel işlediğini izleyiciye göstermektedir.

Anlatının zamansal diziminde Ahad'dan boşalan koltuğa Gaza'nın oturmasıyla Gaza'nın sığınmacıların kapatıldığı depoyu “içinden insan geçen bir lağım”a benzetmesi ve o “lağımın tanrısı” olma fikrine sarılması; kapatılma pratiğini bütünsel olarak dönüştürmüştür. Buna göre Gaza, depoyu belli numerik hesaplamalarla bölümlendirmiş, söz konusu bölümleri ahşaplardan sarkıtılmış naylonlar ve kendisinin boyadığı sarı çizgilerle kapatmış, depo içerisinde yaşamaya yönelik katı bir disiplin ve kurallar silsilesi geliştirmiş ve kapatılanları artuk montajını kendisinin

yaptığı güvenlik kameraları marifetiyle izleyerek gözlemeye başlamıştır. Böylece Gaza, kapatılanlardan direktiflerine uymayanları cezalandırmaktan, onları aç ve susuz bırakmaktan ve içlerini talaşlarla doldurduğu can yeleklerinden kapatılanların sayısından çokça az vererek kargaşa çıkarmaktan geri durmamaya başlamıştır.

Ayrım ve Karar

Gaza'nın meşgul olduğu iş ile meşgul olmak istedikleri arasındaki kapanmaz fark, Ahad'ın "Sen de bırak çalışmayı çalışmayı (...) Ben ne yapıyorsam onu yapacaksın! Senin bundan sonra bir tane sınavın var. O da benimle! Artık çıraklık bitti, ortağız biz..." demesiyle artmıştır. Gaza, saldırgan kişiliğinden ötürü Ahad'ın isteklerine karşı gelememekte; Ahad da "Bizim bizden başka kimsemiz yok!" diyerek Gaza'nın alternatifsiz olduğu düşüncesini içselleştirmesi için çabalamaktadır. Hatta bu uğurda Gaza'nın okula ve okuma fikrine küfretmesi gibi patolojik isteklerde bulunmakta; söz konusu isteklerini yerine getirmesi hâlinde de Gaza'yı takdir etmektedir.

Birlikte oturdukları bir gün bu işe nasıl başladıklarını anlatmaları üzerine Dordor ve Harmin'e "Ben olsam geri dönmezdim" demesi, Gaza'nın Ahad'ın düzenine karşı düşündüğü alternatifin ne yönde cisimleşmeye başladığını izleyiciye göstermektedir. Zira Ahad'ın düşündüğü, tıpkı babasıyla birlikte kapattıkları sığınmacıların muhayyilesindeki benzer biçimde bir kaçış fikri ve buna müteakip gelişen göç isteğiyle şekillenmektedir. Ancak söz konusu göçün mahiyeti, ilk başta büyük bir şehirde iyi bir eğitim almak için yapacağı bir kaçış isteğiyle sınırlı bir anlama sahiptir. Dolayısıyla, Gaza'nın geri dönmeme hayalini dile getirmesi üzerine Harmin'in Gaza'nın "vaktinin geldiğini" söyleyerek, ensesine tıraş makinesinden bozma bir dövme aletiyle küçük bir nokta kondurması ve o sıra Harmin'in elindeki beş farklı noktanın kompozisyonda yer bulması; izleyiciye Gaza'nın geleceğine ilişkin eğitim dışındaki alternatiflerin de haberini vermektedir. Bu önermenin sağlaması, Gaza'nın dövme için "Bitti mi?" sorusuna, Harmin'den "Ona sen karar ver!" yanıtını almasından da yapılabilmektedir.

Gaza'nın fikren evden ve Ahad'ın işine iştirakten ayrılmaya başlamasının Ahad tarafından fark edilmesi; depodaki sığınmacıların kendi aralarındaki kavgaları üzerine Ahad'ın, Gaza'yı kenara çekip tüm bunların "boş hayaller uğruna evini barkını terk edip böceğe dönen insanlar"ın bir hikâyesi olduğunu gösterme çabasında ortaya çıkmaktadır. Ancak Gaza'nın, sığınmacılara Ahad gibi sert ve acımasız tavırlarla

TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: DAHA FİLMİNDE MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ

Sezer Ahmet Kına

davranmaya başlamasının ardından da kamyonetin üzerinde yazan “Ahad Lojistik”in “Ahad ve Gaza Lojistik”e çevrilmesi, Gaza’nın bir hayat kadınıyla buluşturulma gibi “taltif”lerle karşılaşmasına yol açmaktadır. Bunların Ahad’ın kendisini evde ve işte sabitleme ve bırakmama çabalarının birer çıktısı olduğunu Gaza anlamakta, dolayısıyla söz konusu “taltif”lere de sevinememektedir.

Liseye giriş sınavı sonucu açıklandığında Gaza, sonucu öğrenmek için gittiği internet kafedeki bilgisayar monitöründen fen lisesi düzeyinde eğitim veren İstanbul Erkek Lisesi’ni kazandığını öğrenmiştir. İlk sığınmacı kafilesinin depodan ayrılmasının ardından gelen ikinci kafiyeledeki genç kadın Ahra’ya ilgi duymaya başlayan ve bu ilgisinin bir yansıması olarak geceleri gidip Ahra’nın üstünü örtmeye, sığınmacılarla birlikte depoda yemek yemeye, onların eğlencelerine katılmaya ve hatta onlarla uyumaya başlayan Gaza; bu gelişmeyi Ahra’ya açmıştır. Bunu kutlamak için de Ahra’yı, kısa bir süre sonra üzerinde uzun bir yolculuğa çıkacak olduğu denizin kenarına oturmaya götürmüştür. Ancak Gaza’nın, Ahra’ya duyduğu bu ilgi yine babası Ahad’ın müdahilliği ve müdahalesi vasıtasıyla akamete uğramıştır.

Ahad’ın koordinesinde Ahra’nın fuhuşa zorlanmasına tanıklık etmesi ve buna itirazını dile getirmesi, Gaza’nın Ahad’a karşı isyan etmeye ve direnmeye karar verdiği bir anlatsal düğümü ortaya çıkarmaktadır. Ahad’a karşı direnmenin yolunun kuvvetten değil, kendisinin gitmesinden, bir diğer ifadeyle kendisinin de bir göçe tâbi olmasından, geçtiğini düşünen Gaza, istediği okulda okuyabilecek sınav puanını elde ettiğini ve gideceğini Ahad’a söylemiştir. Bunun üzerine babası Ahad’ın yoğun fiziksel şiddetine maruz kalmıştır. İkinci sığınmacı kafilesinin Yunanistan’a olan yolculuklarına başlamaları için Ahad tarafından deniz kenarına götürüldüğü sabah, sırtında çantasıyla koşarak evden kaçmış ve terminale gitmiştir. Yolculuğu esnasında uykuya daldığı sırada bindiği otobüsün durdurulduğunu ve başında babasının işlerinde kolaylık sağlayan Bahtiyar’ın üniformasıyla kendini uyandırdığını ve beklediğini görmüştür. Bahtiyar, Gaza’yı yaka paça otobüsten indirerek, onun bedenene göçünü engellemiş olmaktadır. Zira anlatıda, artık Gaza’nın koordinesinde gerçekleşmeyi bekleyen başka göçler bulunmaktadır.

Ahad’ın sığınmacılara dönük istismar edici davranışlarını ve hatta bu istismar uğruna bir çocuğun hayatına son verdiğini paylaştığı Dordor ve Harmin’in Ahad’ı cezalandırarak yok etmesi sonucu Gaza, kararını kalmaktan ve kötülüğün yeni icracısı olmaktan yana vermiştir.

Sonuç

İnsanlık tarihi kadar eski ve köklü bir geçmişi olan ve işlerliği bulunan göç olgusunun bugün hâlen varlığını sürdüren ve/veya yok olup ardıllarıyla varlık gösteren medeniyetlerin ortaya çıkışında, diğer medeniyetlerle karşılaşma, etkileşimde bulunup yayılmasında ve farklı coğrafyalarda mevcudiyet bulmasında itici bir toplumsal gücünün ve zorunlu bir mahiyetinin olması onu göç edilen ülkeye, bölgeye ve/veya yere yapılan bir iltica görünümüne ve mahiyetine büründürmektedir. İltica; göçün kültürel, sosyal, eğitimle alakalı ve çalışma hayatına yönelik gerçekleştirilen bir yer değiştirme süreci olduğu anlamındaki negatif olmayan boyutlarını içermeyip zorunluluk arz eden bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla patolojik görünümle dolu olan ve bir tür kaçış barındıran bir anlamı bünyesinde bulundurmaktadır. Bu yapısından dolayı da gerçekleştiği ölçekte her yereli, bölgeyi, ülkeyi ve son kertede dünyayı şekillendiren ve küresel ölçekte dengeleri düzenleyen bir etki alanına sahip olmaktadır.

Genel anlamda göç ve iltica olguları ile bu olguların somutlaştığı yerel ve küresel ölçeklerde yaşanan göç ve iltica süreçleri örnekleri ve bu süreçlerin icracısı kimşeler olan göçmenler ve mülteciler; günümüzde de dünyada sosyal, kültürel, ekonomik, politik ve ideolojik çıktuları olan siyasaların ortaya konmasına yol açmasıyla etki sahibi olmaya devam etmektedir. Ancak göç ve iltica ile süreç içerisindeki ve sonrasındaki entegrasyon konularına ilişkin kavramsal odakta ve alanyazındaki görünümle önemli birtakım yenilikler geliştirildiğinin de altının çizilmesi gerekmektedir. Bu tür yenilikler, toplumsal bağlamı görünür olan sanat eserlerinden biri olan sinematik görüntü üretimi alanında da karşılık bulmaktadır.

Bu bağlamda XX. yüzyılın ikinci çeyreğinde yaşanan II. Paylaşım Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ve soğuk savaş dönemi olarak kabul edilen "iki kutuplu dünya" sürecinin yaşandığı tarihsel momenttekinden farklı olarak günümüzde daha bölgesel ve yerel odaklara sahip olan ve söz konusu yerellikler içerisinde yaşanan toplumsal karışıklıklar ve çatışmaların belirleniminde olan bir dizi göç ve iltica pratiği ortaya çıkmaktadır. Bu eksenle ekonomik anlamda altyapısal politikaların ve toplumsal değişimlerin ivmesinin belirleniminde olan bir yaklaşım dizgesine ek olarak, göçün ve ilticanın kültürel işleyişler odaklı ve gündelik yaşam pratiklerini kerteriz alan, dolayısıyla daha parçalı ve mikro ilişkisellikler bağlamında çözümlenmesi iddiasında olan bakış açıları geliştirilmektedir.

TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: DAHA FİLMİNDE MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ

Sezer Ahmet Kına

Bu çalışmada, tarihsel süreç içerisinde toplumsal yapı ve süreçlerin tüm boyutlarıyla ilişkisi sabit olan göç ve iltica olgularının, her zaman odağında yer bulduğu sinema sanatı çerçevesinde Türk sinemasında önemli bir yakın dönem hasleti olduğu önermesinden hareketle örneklem çerçevesinde yapılan çözümlemede, ilticanın bir başka boyutu olan insan kaçakçılığı süreçlerini odağa alan bir kurgusal metin incelenmiştir. Buna göre örneklem olarak seçilen metin *Daha*'da ilticanın bir kaçış boyutunun da olduğuna ve bu kaçışların tecimsel gayelerle hareket eden ve insan haklarını gözetmekten imtina eden kişi ve/veya kişiler tarafından istismar edilmesinin cisimleştiği bir pratik olarak insan kaçakçılığı süreçlerinin detaylarına yer verildiği görülmektedir.

Filmde babası Ahad ile birlikte ve onun zorlamasıyla Türkiye'ye geçici olarak sığınmış olan ve anlatıda işlenen detaylardan ve karakterler arasında geçen diyaloglardan başta Yunanistan olmak üzere Avrupa ülkelerine iltica etmek için yasal olmayan yöntemlere yönelmeyi seçen insanların, kaçak yollarla Türkiye'den çıkışını organize etme işinde çalışan Gaza'nın; bu işe ve babası Ahad'a karşı aradığı ve kendi hayatını kurgulamak için geliştirmeye çalıştığı alternatifler ve kaçış yolları arasındaki gelgitleri anlatının merkezinde yer almaktadır.

Gaza'nın geleceğe ilişkin gerçekleşmesini arzu ettiği alternatiflerin hiçbirinde babasıyla Kandalı'da kalma fikrinin olmaması ve bilakis Kandalı'dan kaçma motivasyonunun varlığı; genel ölçekte işleyen iltica ve kaçış denkleminin mikro düzeyde Gaza için de işler durumda olduğunu göstermektedir. Gaza'nın hem eğitimi hem kişisel istekleri için hem de babası Ahad'da vücut bulan ve sıradanlaşan kötülükten uzak kalmak için verdiği mücadeledeki dirayetinin ölçüsü filmin izlenimini şekillendirmektedir.

Dolayısıyla *Daha*, tanıklık ettiği göçler ve zorluklardan hareketle on beş yaşlarında bir çocuk olan Gaza'nın gerçekleşemeyen göç hikâyesini (de) perdeye aktarmaktadır. Bu doğrultuda film boyunca Gaza'nın vereceği karara odaklanmış bir olay örgüsünün işlenmesi; Gaza'nın kararının filmin serimine ilişkin en öne çıkan öğe olmasıyla karşılık bulmaktadır. Ancak Gaza, ne yaparsa yapsın, hayatına dair nasıl bir alternatif ve yol bulmaya çalışırsa çalışsın hayallerini besleyen tüm dirayetinin akamete uğradığı bir sonla karşılaşmaktadır.

Gaza, tam da kendini alternatif aramaya itecek bir işleyişin içine sokan Ahad'a rağmen ve onunla kalmaya dönük birtakım projeksiyonlar içeren davranışlarında ve tutunma çabalarında da yine Ahad'ın karşı koyuşlarıyla karşılaşmaktadır. Ancak

buradaki karşı koyuş, doğrudan doğruya Gaza'ya karşı gelmesinden değil; Ahad'ın sıradanlaşan ve rutinleşen kötülüğünün çıktıkları olarak görülebilecek davranışlarından okunabilmektedir. Bu durum da Gaza'nın sabrının tükendiği ve Ahad'a karşı direnmeye başladığı bir düzenin işler olmasını doğurmaktadır. Böylece Gaza, beden gerçeğleştiremediği göçünü; fikren gerçekleştirilmeyi tercih etmektedir. Ancak bunun karşısında, Ahad'ın ortadan kalkması ve yok olması; Gaza'yı fikren kalmak ve kötülüğün yeni icracısı olmak sonucuna itmiştir. Esasında bu sonuç, Gaza'nın ideallerinden kopup kötülüğe doğru yaptığı başka bir fikri göçü ortaya koymaktadır. Böylelikle, ilticanın yalnızca fiili değil, fikri olarak da gerçekleştirilen bir kaçış noktası arayışı olduğunun altı çizilmektedir. Zira bu kaçışta da geçmişten gelen bir zor, geleceğe yönelik ise bir bilinmezlik yer almaktadır.

Kaynakça

- Baytimur, E. (2017). Bordo Bereliler: Suriye [Film]. Türkiye: 16 Yapım Medya.
- Cuya, L. (2018). "Madness and Migration: Broken Geographies in Peruvian Cinema", *Revista de Estudios Hispánicos*, 52(3), 759-785. DOI: 10.1353/rvs.2018.0065
- Eleman, H. (2011). Fedakar [Film]. Türkiye: -.
- Erzincan, C. (2016). Hayat Çizgisi Suriye [Film]. Türkiye: -.
- Hagener, M. (2018). "Migration and Refugees in German Cinema: Transnational Entanglements", *Studies in European Cinema*, 15(2-3), 110-124. DOI: 10.1080/17411548.2018.1453772
- Haznedaroğlu, A. (2017). Misafir [Film]. Türkiye: CGV Mars.
- Heinrich, T. (2018). "Migration and Space in Contemporary Austrian Cinema", *Austrian Studies*, 26, 229-244. DOI: 10.5699/austrianstudies.26.2018.0229
- Onaran, A. Ş. (1994). Türk Sineması: I. Cilt. Ankara: Kitle.
- Onbul, M. (2018). Kardeşim için Der'a [Film]. Türkiye: Chantier Films.
- Özön, N. (1985). Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi. İstanbul: Hil.
- Sathe, N. (2018). "Moving the Periphery to the Centre: The Emergence of Filmmakers with a Migration Background in Austrian Cinema", *Austrian Studies*, 26, 214-228. DOI: 10.5699/austrianstudies.26.2018.0214

**TÜRK SİNEMASININ YAKIN DÖNEM HASLETLERİ: DAHA FİLMİNDE
MÜLTECİLİĞİN ALEGORİSİ**

Sezer Ahmet Kına

Saylak, O. (2017). Daha [Film]. Türkiye: Bir Film.

Tansuğ, S. (1982). Herkes İçin Sanat. İstanbul: Altın Kitaplar.

Uğur, K. (2015). Terkedilmiş [Film]. Türkiye: TME.

Vitali, V. (2013). Film and Migration: Globalization of National Cinema. I. Ness (Ed.), *The encyclopedia of global human migration* (ss. 1-6). New Jersey: Blackwell. DOI: 10.1002/9781444351071.wbe-ghm597

Zambenetti, A. (2006). "Multiculturalism in New Italian Cinema", *Studies in European Cinema*, 3(2), 105-116. DOI: 10.1386/seci.3.2.105/1

Turkish Cinema Researches

Turkish cinema is a bigger cinema than we have been narrated. This first series of Turkish Cinema Researches represents an important step to illuminate both the past and the present aspects that remained in the dark. There are many points that need to be discussed in the Turkish cinema. In this vein, the first series of this book makes a significant contribution to illuminate the dark sides. In this study, the social equivalent of cinema, social problems, political events, directors' views on cinema and the contribution of Turkish cinema to the use of space or representation of the issues are discussed.

VOL . 01

Turkish Cinema Researches

IJOPEC
PUBLICATION
London ijopec.co.uk Istanbul