

Yeni Türk Sineması'nda Politiklik: Yusuf'un 'Son-Bahar'ı

Politicization in New Turkish Cinema: Yusuf's 'Last-Spring'

Abdurrahim Yalçın, Dr. Öğr. Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi İletişim Fakültesi,

E-posta: abdurrahim.yalcin@yobu.edu.tr,

ORCID ID: 0000-0001-6812-0453

Araştırma Makalesi/Research Article

Öz

1960'lı yıllarla birlikte Türk sinemasında politik sinema örneği olarak toplumsal gerçekçi filmlerin çekildiği görülmektedir. 1970'lerde ise sinemada politiklik, sol düşünce temelinde Marksist, antikapitalist ve antiemperyalist çizgide kitleleri harekete geçirmeye, toplumsal sorunları ve nedenlerini sorgulatmaya yönelik filmler olarak ortaya çıkmıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde 12 Eylül askeri darbesiyle baskılanan siyaset ortamından sinema alanı da etkilenmiş ve politik sinema anlayışı, bireyin sorunları üzerinden kadın ve eşcinsel kimliği sorunlarını ele alarak görünürlik kazanmıştır. Yine bu yıllarda sansür kısıtlamalarının hafiflemesiyle darbeyi eleştiren filmler de çekilebilmiştir. 1990'lı yıllarda ise Türkiye'nin geçirdiği siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerle birlikte Avrupa Birliği adaylık süreçleri kapsamında gerçekleştirilen ve temel hak ve özgürlüklere yönelik yapılan yasal düzenlemeler gerçekleşmiştir. Bu gelişmeler sonrası özellikle 2000'li yıllarda sinema alanında toplumsal ve siyasal olaylar üzerinden politik olanın görünürlüğü de artmıştır. Sinema sanatı, toplumsal alanda yaşanan dönüşümleri film metinlerinde gösterebilme olanağına sahiptir. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelenen Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filmindeki Yusuf karakteri örneği de temelde iktidar sahiplerine yönelik politik eleştirileri dile getirmektedir. Dolayısıyla çalışmada, bu eleştiriler üzerinden yapılan analizlerle *Sonbahar* filminin politikliğinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu anlamda çalışma kapsamında politik sinema örneği olarak ele alınan *Sonbahar* filmi içerik analizi yöntemi ile incelenmiş ve filmin Yeni Türk Sineması içinde politik sinema örneği olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler:

politik sinema, Yeni Türk Sineması, hayata dönüş operasyonu, *Sonbahar* (2008), Özcan Alper

Abstract

In the 1960s, social realist films were made in Turkish cinema films as examples of political cinema. In the 1970s, political cinema appeared in the form of Marxist, anti-capitalist and anti-imperialist films on the basis of leftist thought, aimed at mobilizing the masses and making them question social problems and their causes. In the 1980s, the field of cinema was also affected by the political environment suppressed by the military coup of September 12, and the political cinema approach addressed the problems of women and homosexual identity through the problems of the individual. Also in these years, with the easing of censorship restrictions, films criticizing the coup could be made. In the 1990s, along with the political, economic and social transformations that Turkey underwent, legal regulations on fundamental rights and freedoms, including ethnic minorities, were realized within the scope of the European Union candidacy process. Following these developments, especially in the 2000s, the visibility of the political has increased in the field of cinema through social and political events. The cinema has the opportunity to show the transformations in the social sphere in film texts. In this context, the example of the character Yusuf in Özcan Alper's *Autumn* (2008), which is analyzed within the scope of this study, basically expresses political criticisms against those in power. Therefore, the study aims to examine the politicization of the film *Autumn* by analyzing these criticisms. In this sense, the *Autumn* film, which is considered as an example of political cinema within the scope of the study, is analyzed by content analysis method and it is found that the film is an example of political cinema within the New Turkish Cinema.

Keywords:

political cinema, New Turkish Cinema, operation return to life, *Sonbahar* (2008), Özcan Alper

Başvuru Tarihi: 05.09.2023

Yayına Kabul Tarihi: 27.05.2024

Yalçın, A. (2024). Yeni Türk Sineması'nda politiklik: Yusuf'un 'Son-Bahar'ı. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KİAD)*, (12), 98-113. DOI: 10.56676/kiad.1355540

Giriş

Toplumsal, siyasi ve kültürel olayların etkilerinin doğrudan ya da dolaylı olarak görülebildiği bir sanat dalı olan sinema filmleri, diğer ülkelerdeki örneklerinde olduğu gibi Türkiye’de de toplumsal alanda yaşanan olayları beyaz perdede göstererek izleyicinin bu konular hakkında olumlu ya da olumsuz fikir sahibi olmasına olanak sağlamaktadır. Bu anlamda araştırmacılar tarafından özellikle 1960’lı yıllardan bu yana darbeler tarihi olarak da yorumlanabilecek Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, askeri müdahalelerin yanı sıra toplumsal alanda yaşanan siyasi, sosyolojik, ekonomik ve kültürel alanlardaki gelişmeler, Türk sineması üzerine yapılan çalışmalarda zımni ya da sarıh bir biçimde politikliği bağlamında ele alınmaktadır¹. Bu çalışmalardan hareketle 1960’larda Türk sinemasında toplumsal alanda yaşanan gerçeklikleri konu edinen toplumsal gerçekçi sinema anlayışı ile birlikte politik filmlerin çekilmeye başlandığı söylenebilir. 1970’li yıllarda ise bu durum daha çok ideolojik temelli, politik olarak “sol düşünce” yapısına dayanan Marksist, sosyalist ve Batı’da Avrupa ve Amerika’da ortaya çıkarak tüm dünyada etkileri görülen “68 olayları” sonrası emperyalist güçlere karşı şekillenen antiemperyalist ve antikapitalist eleştirileri içeren ve geniş halk kitlelerini harekete geçirmeyi amaçlayarak toplumsal sorunları sorgulamaya yönelik filmlerin yapıldığı görülmektedir. 1980’li yıllara gelindiğinde neredeyse ortalama 10 yılda bir tekrarlanan darbelerin bir yenisi olarak gerçekleşen 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle başta siyasi, ekonomik ve toplumsal alanların faşist ve baskıcı politikalarla bastırılması sonucu, sinema alanında da 80’lerin sonuna değin doğrudan politik eleştiri içeren filmlerin çekilemediği görülmektedir. Sonrasında gelen siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda kaotik olarak nitelenebilecek 1990’lı yıllar ve özellikle 2000’li yıllarda Türkiye’de toplumsal, siyasi, hukuki ve ekonomik anlamda yaşanan gelişmelerle ve Avrupa Birliği adaylık müzakereleri kapsamında gerçekleştirilen temel hak ve özgürlüklerin iyileştirilmesine yönelik yapılan düzenlemelerle sinemada da sosyopolitik ve sosyokültürel alanlarda mevcut müktedirlerin politikalarına yönelik eleştiri getiren ve bilhassa siyasi konular üzerinden argüman üreten film yapma biçimi ve dolayısıyla politik olanın görünürlüğünün de arttığı görülmektedir. Bu örneklerde geçmişte yaşanan politik ve tarihi olaylar, faili meçhuller, baskıcı uygulamalar ve siyasi alana doğrudan ya da dolaylı müdahale içeren askeri darbeler gibi pek çok politik konu ele alınarak incelenmektedir². Bu çalışmada tüm bu gelişmelerin yanı sıra sinema alanında

¹Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. (Suner, 2006) (İpek, 2016) (Özarslan, 2006) (Yalçın, 2022).

²Türkiye’de 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971, 12 Eylül 1980’de gerçekleşen ve ülke yönetimine ordunun doğrudan müdahalelerini anlatan askeri darbelerin eleştirildiği filmlerin 2000’li yıllarda da yapılmaya devam ettiği görülmektedir. Ayrıca bu tarihler dışında yakın tarihte ordunun politik alana müdahale ‘alışkanlığı’ devam etmiş ve ordu, 28 Şubat 1997, 27 Nisan 2007 ve 15 Temmuz 2016 tarihlerinde çeşitli biçimlerde askeri darbe ya da darbe girişimlerinde bulunmuştur. Ancak bu müdahalelerle doğrudan ilişkili politik film örneklerinin olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte darbeleri konu edinen politik filmler incelendiğinde 1960, 1971 ve 1980’li yıllarda gerçekleşen askeri müdahalelerle ilgili 2000’li yıllarda çok sayıda film örnekleri olduğu görülmektedir. Örneğin, 1960 askeri darbesi öncesi dönemde Antakya’daki toplumsal ve siyasi ortamı anlatan Şellale (Semir Aslanyürek, 2001) ve 12 Eylül 1980 darbesini ve toplumsal travmalarını ele alan *Zincirbozan* (Atıl İnaç, 2007), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), *Bu Son Olsun* (Oruç Benli, 2012) gibi filmler bu kapsamdaki örnekler olarak değerlendirilebilir. 2000’li yıllar sonrası askeri darbeleri ele alan bu filmlerde ‘darbeler tarihi’ olarak da anılabilecek Türkiye Cumhuriyeti tarihinde gerçekleştiği yıllarda sıradan insanın gündelik hayatının nasıl alt üst olduğu anlatılmaktadır. Evlerde ya da sokaklarda bu ‘terörle’ sarsılan bireyin ya da toplumun hayatı yaşadığı en basit özgürlüklerin kısıtlanması, uygulanan baskılar ve kimi zaman ölümlerle sonuçlanan işkenceler üzerinden darbe ve uygulamaları eleştirilmektedir (Akbal Süalp, 2011, s. 65). Ayrıca bu kapsamda anaakım çizgisinde olan ve daha çok dram ya da komedi tarzında çekilen ve darbeyi örtülü bir biçimde eleştiren filmlere de rastlanmaktadır. Vizonte Tuuba (Yılmaz Erdoğan, 2003), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Beynelmilel* (S. S.

da şekillenen yeni dönem sonrası özellikle “Yeni Türk Sineması” olarak da anılan 2000’li yıllar Türk sinemasında politik sinema örneği olarak ele alınan ve yukarıda değinilen pek çok politik eleştiriyi işleyerek öne çıkan Özcan Alper’in *Sonbahar* (2008) isimli filmi ele alınmaktadır.

Yöntem, Amaç ve Sınırlılıklar

Çalışma kapsamında toplumsal, siyasal ve kültürel alanda yaşanan olaylara yönelik politik bir eleştiri getiren Özcan Alper’in *Sonbahar* (2008) filmi, içerik analizi yöntemi ile incelenmektedir. İçerik analizi yönteminde tarafsızlık/yansızlık önemli bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Çünkü bu yöntemde amaç “ilk bakışta fark edilen, zorlanmadan algılanan unsurlara ulaşmak yerine kolayca görünmeyen üstü örtülü olan ögeyi elde etmektir. Bu amaca ulaşmak isteyen araştırmacı bilgi birikimine, tutumlarına, sezgilerine, değerlerine değil nesnel okuma ilkelerine bağlı kalarak yansız ikinci kez bir okuma” yapmalıdır (Metin & Ünal, 2022, s. 276). Nuri Bilgin de *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi* başlıklı çalışmasında içerik analizini benzer bir açıdan yorumlayarak “söylemin görünen, kolayca yakalanan, sergilenmiş ve ilk bakışta algılanan içeriği yerine, gizil, üstü örtülü içeriği” ortaya çıkarması amacını vurgulamakta ve içerik analizinin çıkarım esasına dayanarak incelediği mesajda, bireyi görünmeden etkileyen öğelerin tespitine yönelik ikinci bir okuma olanağı sunmasının altını çizmektedir (Bilgin, 2014, s. 1). Dolayısıyla nitel bir okumaya dayanan bu çalışmada, anlatının doğrudan işaret ettiği eleştiriler ile birlikte filmdeki Yusuf karakterinin yaşanmışlıkları üzerinden yönetmenin izleyiciye aktarmak istediği politik eleştirilerin daha detaylı incelenebilmesi için içerik analizi yöntemine başvurulmuştur.

Bu çalışmanın amacı özellikle 1960’lı yıllarla birlikte Türk sinemasında görülmeye başlanan politik sinema örneklerinin 2000’li yıllara gelindiğinde özellikle toplumsal ve siyasal alanlarda yaşanan değişimlerle Türk sinemasını nasıl etkilediği ve aynı zamanda sinemanın kendi geliştirdiği dil ile 2000’li yıllarla birlikte anılan Yeni Türk Sineması anlayışı içinde gelişen politik sinema anlayışını ve bu anlamda ortaya konulan film örneklerinin varlığını ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda araştırmanın temel kapsamı/sınırlılığı bu yıllarda çekilen filmler içinden bir örnek olarak seçilen ve dönemin sosyopolitik ortamında yaşanan pek çok tartışmaya eleştiri getiren Özcan Alper’in yönetmenliğini yaptığı *Sonbahar* (2008) filmi ile sınırlıdır. Ancak bu noktada çalışmada analizi yapılan eleştirilere geçmeden önce çalışmanın kavramsal çerçevesi kapsamında incelenen politik sinema kavramı ele alınacaktır.

Politik Sinema

Sosyopolitik ve sosyokültürel yaşam içinde bazen açıktan bazen de zımnî olarak gerçekleşen olaylar sanatı doğrudan etkileyebilmektedir. Bu anlamda filmler de ele aldıkları meseleleri inceleyişine bağlı olarak, üstü kapalı ya da aşikâre bir düşüncüyü

Önder & M. Gülmez, 2006), *Fikret Bey* (Selma Köksal, 2007), ve *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008) bu anlamda 12 Eylül darbesini işleyen filmler olarak örnek verilebilir. Bu filmler “özellikle dönemi ve 12 Eylül darbesini ve etkilerini ele almış, [...] darbeyi doğrudan göstermeyerek yaygın etkilerini günlük hayatlar, sıradan insan” yaşamı üzerinden konuyu ele almaktadır (Akbal Süalp, 2011, s. 65).

ifade edebilmektedir. Bu düşünceler ise, kimi zaman bir birey ya da daha geniş anlamda bir topluluğun hak ve özgürlüklerini temsil ederken, kimi zaman da birey ve topluluğun beklentilerini temsil eden politik bir düşünce, ideoloji ya da siyasi bir tartışma ile ilişkili olabilmektedir. Ryan ve Lenos da yönetmenler açısından böyle bir hüviyetin kaçınılmazlığını ve bazı anlamların yönetmenin içinde doğup büyüdüğü kültürün etkisinden kaynaklandığını, ayrıca film içinde yer alan bu anlamların filmin yönetmeni tarafından farkına varılmadan gerçekleşen durumlar olduğundan bahsetmektedir (Ryan & Lenos, 2014, s. 4). Bu düşüncelerde görüldüğü üzere kimi zaman sınırları muğlak kimi zamanda açık bir biçimde görülen ve Wayne'nin de altını çizdiği gibi "her film az ya da çok politik"tir (Wayne, 2009, s. 9). Bu anlamda politik sinemayı tanımlamak, filmlerin doğrudan ya da dolaylı politikliği içerdiğinden zorlaşmaktadır. Fakat çekilen bu güçlüğü aşabilme adına politik sinema kavramına getirilen tanımlamalar kavramın anlaşılmasına katkı sunmaktadır. Çağla Karabağ Sarı'nın da belirttiği gibi "muktedir olanların çıkarlarını, eylemlerini ve dünya görüşünü meşrulaştıran, yeniden üreten filmler karşısında, hâkim düzeni eleştiren, iktidara bağlı birey ya da toplulukların hak ve özgürlüklerini savunan ve bunun mücadelesini veren" filmleri politik sinema örneği olarak değerlendirmek mümkündür (Karabağ Sarı, 2012, s. 322). Bu anlamda politik sinema yaşamın her alanında görülen iktidar sahiplerine karşı siyasi, dini, etnik vb. kimliklerin haklarını ve hürriyetlerini dile getiren filmlerdir. Dolayısıyla politik filmlerin "siyasal, toplumsal ve kültürel yaşam alanlarına getirdiği eleştiriler de önem kazanmakta ve politik sinema film diliyle ortaya koyduğu düşünce ve tavır ile bu alanları etkileyerek dönüştürebilmektedir" (Yalçın, 2022, s. 2). Bu bağlamda sinemanın "gerçekliğin yeniden üretiminde diğer sanat dallarının çok ötesinde bir yetkinliğe sahip olması nedeniyle şu ya da bu biçimde yirminci yüzyılın arkeolojik bir yansıması olduğu kadar, bu yansımaya dair söylediği sözler nedeniyle" de politiktir (Kılınç, 2015, s. 9-10).

Politik sinemayı bir ülke ya da toplumda muktedir olanların eylemlerine karşı bir eleştiri olarak yorumlayan Frantz Gevaudan politik sinemayı "ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen" filmler olarak tanımlamaktadır (Gevaudan, 1973, s. 21-22). Benzer bir yaklaşımla Suner politik sinema kavramını "somut toplumsal/tarihsel olayları konu edinmesi ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alması" biçiminde ele almaktadır (Suner, 2006, s. 253). Engin Kılıçatan da aynı kavramı "konu ve tema olarak siyasi içerik ve kavramların seçildiği, toplumsal, ekonomik, kültürel ve ideolojik verilerden yararlanılarak, somut ve gerçekleştirildiği tarih aralığının koşullarının birebir aktarıldığı ya da kurgusal bir şekilde" sunulduğu film örnekleri biçiminde tanımlamaktadır (Kılıçatan, 2015, s. 54). Zeynep Özarslan ise politik sinemayı iktidarın egemenliğini sürdürme aracı biçiminde yorumlayarak popüler sinema örneklerinin tersine kitleleri bilinçlendirme ve harekete geçirme özellikleri üzerinden tanımlamaktadır (Özarslan, 2006, s. 243-247). Bu bağlamda eleştirel bakış açısına sahip politik sinemanın asıl gayesi "egemen ideolojinin söylem ve uygulamalarına karşı toplumun farkındalık" seviyesini yükseltmektir (Özarslan, 2006, s. 248-249). Mike Wayne de filmlerin tümünün politik olduğunu fakat "her filmin aynı tarzda politik olmadığı" altını çizmektedir (Wayne, 2009, s. 9). Ancak politik sinema ile ilgili tanımının ikinci kısmında "her filmin aynı tarzda politik" olmama özelliğinin bizi "politik bir filmi neyin oluşturduğuna ilişkin daha özel bir düşünceye" yönelttiğini

belirtmektedir. Bununla birlikte “eşitsiz erişime, maddi ve kültürel kaynakların dağıtımına ve bu farklara göre kabul görme ve sınıflandırılmaları anlamında” filmlerin politik olma özelliği taşıdıklarına işaret etmektedir (Wayne, 2009, s. 9).

Tüm bu tanımlardan hareketle, Türk sinemasında 60'lı yıllardan itibaren görülmeye başlanan toplumsal sorunları önceleyen politik film örneklerinin 2000'li yıllarda da siyasal, toplumsal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmeleri politik sinema örnekleri üzerinden dile getirdiği görülmektedir. Bu anlamda filmlerdeki politiklik “iktidar aygıtları ya da medya tarafından görmezden gelinen, susturulan, konuşmasına izin verilmeyen birey ya da grupların bu film örneklerinde kamera karşısında resmi söyleme karşı hak ve özgürlüklerini” dile getirdiği açıkça görülmektedir (İpek, 2016). Çalışmaya ‘politik sinema’ örneği olarak örneklemde belirlenen ve Hayata Dönüş Operasyonunu, F Tipi cezaevlerini ve genel anlamda da sisteme yönelik eleştirileri ile öne çıkan Özcan Alper’in *Sonbahar* (2008) filminin analizi ile devam edilecektir.

Yusuf'un 'Son-Bahar'ı (2008)

Çalışma kapsamında ele alınan *Sonbahar* (2008) filminin senaryosunu ve yönetmenliğini Özcan Alper üstlenmiştir. Onur Saylak, Megi Kobaladze, Serkan Keskin ve Rafie Yenigül'den³ oluşan oyuncu kadrosuyla film, 'F tipi' cezaevlerine karşı yapılan ölüm oruçlarını ve mahkûmların bu cezaevlerine nakledilmesi için 19 Aralık 2000 tarihinde gerçekleştirilen Hayata Dönüş Operasyonu'nu⁴ yaşayan Yusuf'un (Onur Saylak) cezaevinde başladığı açlık greviyle sağlığının bozulması sonucu tahliye edilerek geldiği memleketi Artvin'de geçirdiği ömrünün kalan son günlerini ele almaktadır.

Filmin açılış sekansı tel örgülü parmaklıklar arkasından 'F tipi' cezaevlerine nakledilmek istemeyen mahkûmların protestoları ve ölüm orucu eylemleri görüntüsüyle başlamaktadır. İlk görüntüleri ile aslında *Sonbahar* filmi devletin ve iktidar sahiplerinin baskıcı uygulamalarına karşı politik bir duruş sergilemektedir. Bu bağlamda filmin girişinde, kolluk kuvvetlerince iyi planlanmadan uygulanan, ölçülülük kuralına uyulmaksızın orantısız güç kullanılarak gerçekleştirilen Hayata Dönüş Operasyonu öncesi cezaevi güvenliğinden sorumlu jandarmanın yaptığı anons kaydını içeren gerçek görüntüler gösterilmektedir. Bu anonsun ardından gerçekleştirilen operasyona ait görüntüler film boyunca Yusuf'un kâbusları olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin açılış sekansında kullanılan bu görüntüler politik düşüncelerinden/kimliklerinden dolayı hapiste bulunan mahkûmların örgütsel faaliyetlerine ve propagandalarına hapisanede de devam ettikleri gerekçesiyle kalan infaz sürelerini birbirlerinden tecrit edilerek geçirecekleri F tipi cezaevlerindeki tek ya da üç kişilik hücrelere nakledilmeye karşı yapılan eylemlerdir. Filmin bu görüntülerle başlaması tecrit uygulamasına ve operasyonlara karşı yönetmenin politik eleştirisini izleyiciye filmin en başından aktarmaktadır. Kısaca *Sonbahar* filmiyle Özcan Alper, F tipi cezaevlerindeki bu uygulamalarla infaz sürelerini geçirmenin gayri

³Filmde Onur Saylak (Yusuf), Megi Kobaladze (Eka) ve Serkan Keskin'in (Mikail) oyunculuk eğitimleri ya da tecrübeleri olmasına rağmen, yönetmenin halası olan Rafie Yenigül (Gülefer) ve diğer oyuncular Hemşin ve Hopada yaşayan bölge halkından oluşmaktadır.

⁴Film cezaevlerine düzenlenen operasyon ile aynı günde 19 Aralık 2008 tarihinde ilk gösterimini gerçekleştirmiş ve toplamda 151.392 seyirci tarafından izlenmiştir (Alper, Ö. (Yönetmen). *Sonbahar* (2008). (Box Office Türkiye, 2023).

insani yönlerini eleştirmektedir.



Gerçek görüntülerin ardından ilk çekimde siyah çerçevede filmin adı *Sonbahar (Autumn)* yazılıdır. Dış seste sert ve yankılı biçimde açılan demir cezaevi kapılarının sesi duyulmaktadır. Diğer çekimde Yusuf yanında iki gardiyanla az önce açılma seslerini duyduğumuz demir parmaklıklı kapılardan birer birer geçirilerek kameraya doğru getirilişi gösterilmektedir. Bu sesler ve çok sayıda kapılardan geçerek Yusuf'un kameraya doğru gelişi F tipi cezaevlerinin yüksek güvenli yapıları ve uygulanan baskıcı cezaevi şartlarını seyirciye aktarmaktadır. Görüntülerde Yusuf'un koluna girmeye çalışan gardiyandan kolunu sert bir biçimde çektiği görülmektedir. Bu görüntüyle cezaevindeki ağır koşullara tepki filmde karakter üzerinden gösterilmektedir. Sonraki çekimde Yusuf'un revire getirildiğini görürüz. Sırtını dinleyerek muayene eden doktor ona ciğerlerinin tamamen iflas ettiğini ve tıbben yapılacak çok fazla bir şeyin kalmadığını bu yüzden 309. maddeden yararlanarak tahliyesini talep etmesini önerir. Doktor konuşurken Yusuf'un revir penceresinin önündeki siyah kargaya gözü dalmış, onu izlemektedir. Doktorun konuşması bittiğinde karga öterek uçar. Sonraki çekimde karanlık yolda ilerleyen otobüsün farıyla görülen otoyolun şeritleri gösterilir. Yönetmen, Yusuf'un herhangi bir diyaloga girmemesine rağmen F tipi cezaevinde küçük, güneş görmeyen, nemli, tecrit edilerek tek başına kalmaya zorlandığı hücreindeki zorlu yaşam koşulları sonucu ciğerlerinin iflas ederek son günlerini yaşadığını doktorun ağzından izleyiciyle paylaşmıştır. Yusuf'un muayene esnasında gözünün daldığı siyah karganın doktorun sözünün bitmesi ile uçması, aslında Yusuf'un doktorun önerisiyle 309. Madde'ye⁵ başvurarak tahliye olacağını göstermektedir. Ancak burada özgürlüğü temsil etmesine rağmen tercih edilen kuşun karga olması Yusuf'u bekleyen kötü bir olayı, yani filmde hayatını kaybedeceğini önceden izleyiciye haber vermektedir.

⁵Mahkumların cezaevi şartlarını belirleyen *Ceza ve Güvenlik Tedbirlerinin İnfazı Hakkında Kanun* içinde bulunmayan ilgili madde filmde tamamen kurgusal olarak kullanılmıştır.



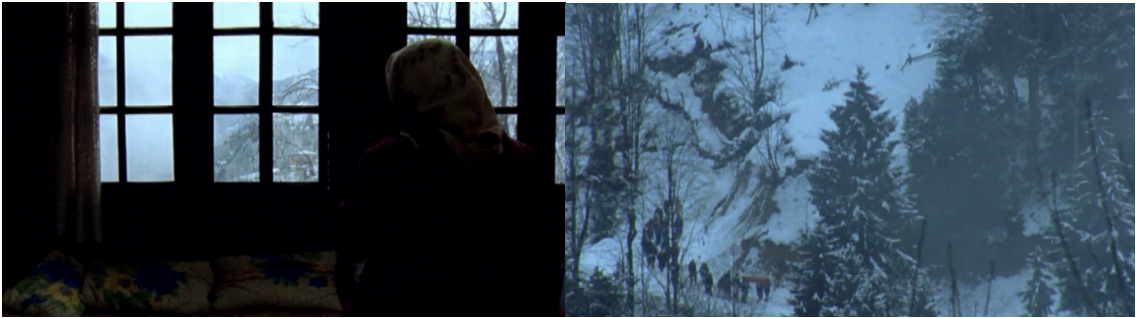
Yönetmen F tipi cezaevlerinin ağır koşullarını başka sahnelerde de eleştirir. Örneğin, cezaevinden çıkarak köyüne ulaştığında geçmiş olsun ziyaretine gelen komşularından birinin Yusuf'a "Bütün gün hücrede mi tutuyorlar? Yoksa açık havaya bırakıyorlar mı sizi?" sorusuna Yusuf "Genelde gündüzleri kapıları açıyorlar ama akşam olduğunda sayım yapıp tekrar kapatıyorlar" diye cevap verir. Bir başka komşusu olan Nesibe isimli kadının "Ben evde bir gün duramıyorum, sen nasıl 10 yıl bir odada kaldın?" sözleriyle F tipi cezaevi hücrelerindeki tecrit edilmiş yaşam koşulları eleştirilmektedir. Yine aynı şartlar Yusuf'un yokluğuyla on yıldır çay bile içemediğini söyleyen annesinin "Neden rengin gitmiş oğlum. Hasta değilsin, değil mi? Sakın bana anlatmıyor olmayasın. Bir derdin mi var oğlum, içeride çok mu dövüldüler? Kötü mü davrandılar?" gibi sorgulamalarıyla vurgulanmaktadır. Filmde bu sorulara cevap vermez Yusuf, sessiz kalır. İçeride yaşadıklarıyla üzülmelerini istemez annesinin, cezaevinin olumsuz koşulları sonucu öleceğini de ondan saklamaktadır. Yılların verdiği yalnızlıkla artık içine kapanık bir ruh halindedir. Filmde Yusuf'un tüm bu sorulara sessiz kalmasıyla yönetmen, izleyicinin Yusuf'un sessizliği üzerinden yaşadıklarını düşündürerek filme aktif katılımını sağlama çabasıdır. Sonraki çekimde komşular geçmiş olsun diyerek evden ayrılırken adımlarına gözü dalan Yusuf'un zihninde cezaevinde kolluk kuvvetlerinin düzenlediği hücre baskınları canlanmaktadır. Yine gerçek görüntülerde hücrelerde çıkan yangınlar, kasklı-kalkanlı güvenlik güçlerinin koridorlarda koşturmacası gösterilmektedir. Mahkûmlarla izleyicinin de aynı dehşetli anları yaşaması, en azından yaşananları hayal ederek empati kurması istenmektedir. Diğer sahnede Yusuf'un bir anda yatağından doğrularak gördüğü kâbustan soluk soluğa uyandığı görülmektedir. Bu görüntülerle F tipi cezaevinde yaşanan travmaların, psikolojik çöküntünün tahliye olduktan sonra da mahkûmlar üzerinde devam ettiği anlatılmaktadır.



Gece boyunca gördüğü kâbuslardan uyuyamayan Yusuf, sabah olduğunda evlerinin önünde bulunan sedirin üzerinde uyurken görülmektedir. Çünkü Yusuf hapishanedeki hücrelerini andıran kapalı mekânlarda uyuyamıyordu. Bu sırada Yusuf yanına gelen komşularının oğlu Onur'un sesiyle uyanır. Aralarında geçen konuşma ve evdeki kitapları karıştırırken cezaevinden ailesine yazdığı mektupların yere düşmesi sonrası Yusuf'un onları iç seste okumasıyla, hapse girmeden önce bir üniversitede araştırma görevlisi olduğu, siyasi bir davadan yargılandığı ve 12,5 yıl hapis cezasına çarptırıldığı paylaşılmaktadır. Filmde yine gördüğü kâbusta geçen gerçek görüntülerden izlediğimiz Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) protestoları, öğrenci olayları, polis coplamaları ve müdahaleleri, protestoculara atılan ses bombası, sıkılan biber gazı ve tomalardan tazyikli su görüntüleriyle bir yandan polis şiddeti eleştirilirken, diğer taraftan da aslında Yusuf'un politik kimliği hakkında bilgiler verilmekte ve geçmişte hangi eylemlere katılarak F tipi cezaevine konulduğu izleyiciye aktarılmaktadır. Diğer taraftan Yusuf, Karadeniz'in eşsiz manzarası içinde evinin önündeki sedirde uyurken revir sahnesinde görülen ve film boyunca onu takip eden karganın yanı başında ötüşü gösterilmektedir. Onun yaklaşan ölümü, çevresinden ayrılmayan bu karga ile anlatılmaktadır. Sonbaharla ağaçlardan dökülen sararmış yapraklar da aynı anlamı veren bir başka simgesel anlatım biçimidir.



Filmin ilerleyen sahnelerinde sararmış dalların üzerine karlar yağmaktadır. Kara kışla birlikte Yusuf'un da ölümünün geldiğini yönetmen bu görüntülerle anlatmaktadır. Dışarıda kar yağarken, Yusuf da eskiden çok severek çaldığı tulumunu üflemedir. Yönetmen annesiyle oturdukları ev sahnesinde saat sesini vurgulu bir biçimde öne çıkararak Yusuf için daralan zamana işaret etmektedir. Annesinin “Bu yıl kestane de çok oldu! Belliydi kışın çok kar yağacağı!” sözü üzerine tulumu üflemeyle kesen Yusuf'a annesi “Devam et! Durma oğul, eskiden ne güzel çalardın!” diyerek karşılık vermektedir. Bu söz üzerine Yusuf tulumu üflemeyle devam eder. Ancak pencereden kar yağışını izleyen anneye doğru ilerleyen kamera herhangi bir noktalamaya işaretine başvurmadan zoom-in'le pencereden dışarıya doğru karla kaplı vadide kalabalık bir toplulukla yukarı doğru getirilen cenazeyi göstermektedir. Cenazenin görülmesi ile tulumun yani Yusuf'un sesi kesilir/ölür ve tek çekimde Yusuf'un ölümü üzerine yakılan Hemşince “Orti” (*Evlât*) isimli ağıt duyulur. Burada yönetmen farklı zamanları herhangi bir kesmeye başvurmadan göstermeyi tercih etmektedir. Filmin sonunda beliren “Her daim düşleri peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocuklarına!” yazısı ile filmdeki Yusuf karakteri örneğinde olduğu gibi F tipi cezaevlerinin mahkûmlar üzerindeki ölüme varan etkisine dikkat çekilmekte ve film bu politik eylemlerinden dolayı F tipinde kalan mahkûmlara ithaf edilmektedir.



Filmde Yusuf memleketi Artvin'deki köyüne ulaştığında annesini ilk gördüğü andan itibaren film boyunca onunla Hemşince konuşmaktadır. Örneğin, Yusuf hapisten çıkarak yıllar sonra ulaştığı evine ve bahçesine özlemle baktıktan sonra kapıdan içeri girdiğinde, sedir üzerinde pencereden dışarıyı, oğlunun gelişini gözleyen annesine Hemşince “Ye ma!” (Anne!) diyerek seslenmektedir. Yıllardır beklediği oğlunu karşısında gören annesi de ona yine Hemşince karşılık vererek özlemini dile getirmektedir. “Yusuf sen misin? Canına kurban olayım oğul. Gerçek misin? Yoksa rüya mı? Geldiğin yollarına kurban olurum...” diyerek Yusuf'a sarılarak ağlamaktadır. “Ağlama anne!” diye karşılık verir

Yusuf da ona sarılırken. Filmde sadece Yusuf ve annesi arasında değil yer yer köylülerde Hemşince konuşmaktadır. Bu yerel dil Hemşin kültürünün yaygın olduğu Artvin'in Hopa, Borçka ilçeleri ve Rize'nin Hemşin ilçesinde yaşlılar arasında yaygın olarak kullanılan bir dildir.



Filmin çok katmanlı anlatı yapısı içinde ele alınan bir diğer konuya, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) yıkılması ile bölge ülkelerinde siyasi ve ekonomik krizler sonucu yaşanan işsizlik ve yoksulluk sonucu seks işçisi kadınların yaşadığı dramlardır. Sovyetlerin dağılmasıyla bağımsızlığını ilan eden ülkeler bir merkezden yönetilmenin getirdiği idare boşluğu sonucu yıllarca siyasi ve ekonomik krizlerle boğuşmak zorunda kalmıştır. Bu durum günümüzde bile bazı ülkelerde hâlâ etkisini sürdürmektedir. Filmde bu ülkelerden sadece biri olan Gürcistan'dan Türkiye'ye gelmiş olan Eka da (Megi Kobaladze), ülkesindeki yoksulluk ve işsizlik nedeniyle geride bıraktığı dört yaşındaki kızına ve annesine bakabilmek için seks işçiliği yapmak zorunda kalan çok sayıda kadından sadece birisidir. Toplum içinde 'Nataşa' olarak adlandırılan bu kadınların özellikle filmin geçtiği Doğu Karadeniz bölgesinde görülen dramına yönetmen, Eka isimli karakter üzerinden değinmektedir. Filmde Yusuf'un Eka ile ilk karşılaşması çarşıdaki bir kitapçıda olur. 'Sosyalist bir devrimci' kimliğine sahip olan Yusuf'un Eka'nın Rus romanı sorarak satın alması dikkatini çekmekte ve Eka'ya raflarda bulamadığı Rus romanını üst raftan alarak uzatmaktadır. Yusuf'un Eka'dan etkilendiği onu göz ucuyla takip etmesiyle anlatılmaktadır. Yönetmen sonraki çekimde Eka'nın da Yusuf'a birkaç kez kaçamak bakışlarla baktığını göstermektedir. Kitapçıdaki kasiyerin "Valla abi bunların bile kültürlü ya!" biçimindeki duyarsız sözüne karşı Yusuf'un bozulduğu görülmektedir. Onun Eka'yla ilgili yorumu beğenmemesi ise kasiyerin ona "Abi sen buralı mısın? Gözüm bir yerden ısıyor seni!" sorusuna "Öyle diyorsan öyledir!" diyerek onu terslemesiyle anlatılmaktadır. Arkasından gelen iskele sahnesinde Yusuf Karadeniz'i seyrederken görülür, deniz dalgasız ve sakindir. Eka ile aralarındaki belirsiz duygular böylece resmedilmektedir. Bu bağlamda filmde tekrarlanan iskele sahnelerini Yusuf'un duygu gelişimini aktarmak için yönetmen sıkça kullanmaktadır. Yusuf ve Eka'nın filmin ilerleyen sahnelerinde yaşayacakları aşkın kavuşamama ile sonuçlanması Karadeniz'in hırçın dalgalarıyla anlatılmaktadır. Yönetmenin film boyunca hem anlamın inşasında hem de karakterlerin duygularının aktarımında Karadeniz'in sisli dağları, çağlayan dereleri, hırçın dalgaları ve yaylaları gibi eşsiz doğa manzaralarına sıkça başvurarak şiirsel bir anlatı yakaladığı da söylenebilir. Örneğin, sonbaharda ağaçların sararması ve yapraklarının dökülmesi sonrası yağın karla kışın gelişine koşut olarak Yusuf'un ölüme yaklaştığı da

görsel bir dille anlatıda izleyiciye aktarılmaktadır.



Kitapçı sahnesinden sonra Eka bir telefon kulübesinde ülkesinde bırakmak zorunda kaldığı annesi ve kızıyla Gürcüce konuşurken görülür. Onları çok özlediğini, bir şey isteyip istemediklerini ve onu merak etmemelerini söylemektedir. Böylece ülkelerinde alt üst olan yaşamları sonrası bu insanların yaşamak zorunda oldukları hayatlarında aslında onları da merak edip bekleyen bir ailelerinin olduğu, işsiz ve yoksul oldukları için seks işçiliği yapmak zorunda kalmaları tercihinin biraz da zorunlu bir seçim olduğu düşüncesi aktarılmaktadır. Telefon konuşması sırasında arkadaşı Eka'yı beklerken, yakınlarındaki kahvehaneden laf atan adamların "50 dolara olmaz mı?" biçimindeki sözlü sataşmaları da onların toplumda içinde buldukları bu zorunlulukların göz ardı edilerek nasıl küçümsendiklerini, ötekileştirildiklerini ve aşağılandıklarını göstermektedir.

Filmde Yusuf'la Eka'nın tanışmalarıysa Mikail ile gittikleri meyhanede Eka'nın arkadaşı Maria'yı tanıyan Mikail'in onları masalarına davet etmesiyle olmaktadır. Yusuf'un bakışlarıyla Eka'dan hoşlandığını anlayan Mikail, içkili araba kullanmak istemediği bahanesiyle ona otelde kalmayı teklif eder ve o gece kaldıkları otelde Yusuf'un odasına Eka'yı yollar. Otel sahnesinde Yusuf Eka'yla birlikte olmak istemez. Üzerine gelen Eka'ya "Hayır! Benim istediğim bu değil!" diyerek bağırır. Sonrasında seyirci Yusuf'un Eka'yla sohbeti sırasında bu insanların geride bıraktıkları gerçek hayatlarına şahitlik etmektedir. Eka "Bir küçük kızım var ismi Sopiko, dört yaşında" der. Yusuf'un kızının nerede olduğu sorusuna "Annemle birlikte, babasını görmesini istemiyorum, arayıp sorduğu yok!" diyen Eka'nın, annesini ve kızını en ihtiyaç duyduğu yıllarında geçimini sağlayamadığından ülkesinde bırakarak Artvin'e seks işçisi olarak çalışmaya geldiği anlatılmaktadır. Sonraki çekimde gece boyunca niçin uyumadığını soran Yusuf'a Eka da sabaha dek öksürdüğünü ve doktora gitmesi gerektiği cevabını vermesiyle onu düşündüğünü, dolayısıyla ona karşı duygularını dışa vurmaktadır. Diğer çekimde yönetmen bu duyguları uçsuz bucaksız Karadeniz'e açılan bir balıkçı teknesiyle resmetmektedir. Çünkü Yusuf ve Eka'nın aşkı da tıpkı bu balıkçı teknesi gibi belirsiz bir sefere, uçsuz bucaksız sulara açılmaktadır. Eka'nın her seferinde Karadeniz'e düşünceli bir biçimde baktığı otel odasındaki pencere detayının kullanılması ise aslında seks işçisi kadınların yaşamlarını sürdürdükleri o otel odasından oluşan hapishanelerini anlatmaktadır. Filmde Eka karakteri de bir taraftan gelecek hayal ettiği Yusuf'la, diğer taraftan özlemlerle kavuşmak istediği Gürcistan'daki küçük kızıyla ilgili hayallerini hep bu pencere arkasından kurmaktadır. Ayrıca filmdeki bu pencere detayı Eka karakteri

üzerinden seks işçilerinin yaşarken arada kalmışlığını da en iyi biçimde vurgulamaktadır. Ardından gelen ev sahnesinde Yusuf'un odasındaki pencere camının önünden bir yaprağın süzülerek düştüğü gösterilmektedir. Aslında Yusuf'un ömrünün bu yaprak misali solup gidişi resmedilerek yine dış sestetiki karga ötüşü ve düşen sararmış yaprakla yaklaşan ölümü izleyiciye bir kez daha hatırlatılmaktadır. İskele sahnesinde ise Yusuf'un düşünceli biçimde sigarasını içerken uzun uzun Karadeniz'in gittikçe hırçınlaşan dalgalarını seyredişini gösterilmektedir. Yusuf, Eka ile hayal ettiği geleceği düşünmektedir. Ama ölümünün yakın olması onu da arada bırakmaktadır.



Yusuf'un annesi odun kırdığı sahnede yanına gelen komşusuna camiden duyulan salânın kim için okunduğunu "Lanet olsun bu kargaların başına, bağırdılar bağırdılar sonunda öldürdüler birini! Sadriye teyze kim öldü bugün?" biçiminde bir replikle sorarak "Makarolu İsmet!" cevabını almaktadır. Aslında aynı kargalar bir gün başka bir salâ ile Yusuf'un ölümünü de haber vereceklerdir. Diğer çekimde az önce salâsı okunan cenazeyi defnetmek için yürüyen topluluktan Yusuf'un bir anda ayrıldığı gösterilir. Yusuf cenazenin defnine katılmak istememektedir. Çünkü tahliye olduğunda az bir ömrü kaldığını bilmesine rağmen Eka'yla olan duygusal yakınlaşması ona yaşama isteğini yeniden kazandırmıştır. Bu yüzden cenaze töreninden yani ölümünden kaçmak ister. Eka ona yeni bir hayat umudu olmuştur ve aslında kendi ölümünün yakın olduğunu bilmesine rağmen bu gerçeklikten kaçmaktadır. Sonraki otel sahnesinde Eka'yla birlikte oldukları görülür. Artık yakındırlar. Eka ve Yusuf yatakta cenin pozisyonunda üst açıdan görülmektedir. Böylece yönetmen onların duygularındaki masumiyet ve saflığı en yalın biçimde göstermektedir. Diğer çekimde yine odasındaki pencere (parmaklıklar) arkasından Eka düşünceli bir biçimde Karadeniz'e uzun uzun bakarken görülmektedir. Ancak bu kez deniz dalgalıdır ve bu içinde yaşadığı duygusal dalgalanmalarını anlatmaktadır. Yusuf'un evde annesi ile oturduğu sahnede saatin tik takları belirgin bir biçimde izleyiciye duyurulmaktadır.

Böylece Yusuf için zamanın daraldığı vurgulanmaktadır. Bu arada kalmışlığı yönetmen Mikail'den ödünç aldığı kamyonetini dar ve zorlu köy yolunda hızla kullanarak geldiği bir uçurumun kenarında karşısında duran dağlara ve dereye doğru Yusuf'un attığı çığlıkla anlatılmaktadır. Filmde aynı duyguları yaşayan Eka ise kendisini çağıran müşterilerine gitmeyerek dışa vurmaktadır.



Yusuf'la Eka ertesi sabah sahilde iskelede dalgalar karşısında yan yana gelirler. Eka önce "Doktora gittin mi?" diye sormaktadır. Çünkü o da hastalığın ciddiyetinin farkındadır. Yönetmen Yusuf ve Eka'nın yaşadığı aşkın ayrılıkla sonuçlanacağını ve bir kavuşmanın olmayacağını, iskelede karakterlerin buluştuğu sahnede birbirlerine uzak konumlandırarak anlatılmaktadır. Eka'nın "Yusuf ne düşünüyorum biliyor musun? Keşke seninle her şeyi geride bırakıp uzun bir yolculuğa çıkabilseydik!" repliği filmdeki bu gerçekliği perçinlemektedir. Geride bıraktığı annesine ve küçük kızına dönerken Eka'nın üzerindeki kırmızı kıyafetin tercih edilmesi yaşadığı duyguları ve aşkı yine belirgin bir biçimde dışa vurmak için kullanılmaktadır. Yönetmen, Eka'nın ağlayarak geçtiği Sarp Sınır Kapısı'nda teller arkasındaki yürüyüşünü göstererek oyuncunun mahpus kaldığı gerçekliklerini anlatılmaktadır. Yusuf'un yaklaşan ölümü nedeniyle Eka'yla bir hayatının olamayacağı gerçeğinin duygusal yansımasıysa, iskeleye vuran ve oyuncunun boyunu aşan azgın dalgalarla resmedilmektedir. Filmde yönetmen bu ayrılığın onun iç dünyasındaki yansımasını görsel bir dille, hırçın ve azgın dalgalarla aktarmaktadır.



Filmin ismi de aslında verilmek istenen bütün bu anlamları içermektedir. Politik kimliği nedeniyle konulduğu F tipi cezaevi koşullarında sağlığını ve sonunda hayatını kaybedecek olan Yusuf'un ömrünün sonbaharında karşılaştığı Eka da bir 'son-bahar'dır. Filmin en başında Yusuf'un evine ulaştığında yaşanan sonbahar mevsimiyle sararan ağaçlardan dökülen yapraklar Yusuf'un bitmekte olan yaşamıdır. Film böylece sonbaharla sadece politik kimliği nedeniyle Yusuf'ların tükenen ömrünü değil, Eka gibi seks işçiliği yapmak zorunda kalan kadınların ve yine filmde dile getirilen Hemşin kültürü ve yerel dilinin tükenmesine karşı da şiirsel bir dil kullanarak eleştiri getirmektedir. Filmde ara ara jandarma kamerasından operasyon ve eylemlere ait gerçek görüntülerin paylaşılmasıysa, 'Godardyen' bir üslupla aslında tüm bu politik anlam katmanlarının gerçekliğini düşündürerek izleyicinin filmde dile getirilen yaşanmışlıkları sorgulaması amacını göstermektedir.

Sonuç

Yeni Türk Sineması kapsamında örnekleme belirlenen ve politik film örneği olduğu görülen Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filmi, çalışmanın kuramsal kısmında yapılan değerlendirmeler ışığında analiz edilmiş ve ana akım sinema dışında toplumsal olanı dile getirmekte olduğu ve toplumsal gerçekçi konuları içine alarak politik sorunlar üzerinde yoğunlaştığı saptanmıştır. Bu bağlamda *Sonbahar* (2008) filmi 'F tipi' cezaevlerini, tehcir uygulamalarını ve mahkûmların bu cezaevlerine nakledilmesi için dönemin iktidarının güvenlik güçleri ile 19 Aralık 2000 tarihinde hapisanelerdeki mahkûmlara yönelik gerçekleştirilen 'Hayata Dönüş Operasyonu'nu eleştirmektedir. Filmin açılış sekansıyla birlikte pek çok yerinde 'F tipi' cezaevlerine nakledilmek istemeyen mahkûmların protestoları ve ölüm orucu eylemleri görüntüleri kullanılmıştır. Bu anlamda film dönemin iktidarının baskıcı uygulamalarını politik bir duruş sergileyerek eleştirmektedir. Filmde

bu görüntülerin kullanılmasıyla tecrit uygulamasına ve operasyonlara karşı yönetmenin politik eleştirisi izleyiciye filmin en başından itibaren aktarılmaktadır. Bu anlamda Özcan Alper, F tipi cezaevlerindeki baskıcı uygulamalarla infaz sürelerini geçirmenin gayriinsani yönlerini eleştirmekte ve yakın tarihimizde gerçekleştirilen bu operasyonların geride bıraktığı ölümlerin ve acıların tekrar yaşanmaması için tarihe not düşmektedir. Filmde 'F tipi' cezaevlerinde kalan mahkûmların insanlık dışı uygulamalar sonrası yaşadığı travmalar da çeşitli sahnelerle vurgulanmaktadır. Örneğin ziyaretine gelen komşularının evden ayrılırken adımlarına gözleri dalan filmin kahramanı Yusuf'un zihninde cezaevinde kolluk kuvvetlerinin düzenlediği hücre baskınları canlanmaktadır. Yine filmde gerçek görüntülerde hücrelerde çıkan yangınlar ve güvenlik güçlerinin cezaevi koridorlarındaki koşturmacası gösterilmektedir. Bu sahnelerin kullanılmasıyla mahkûmlarla izleyicinin aynı dehşetli anları duyumsaması beklenmektedir. Filmde kullanılan bu görüntüler 'F tipi' cezaevinde yaşanan travmaların, psikolojik çöküntünün tahliye olduktan sonra da mahkûmlar üzerinde devam ettiğini anlatmak için kullanılmıştır.

Filmde kahramanın solcu kimliği ve katıldığı eylemler nedeniyle hapse girmesi de pek çok sahne de vurgulanmaktadır. Örneğin Yusuf ve komşusu Onur'la aralarında geçen konuşması, evde kitapları karıştırırken bulduğu cezaevinden ailesine yazdığı mektupları Yusuf'un iç seste okuması, onun hapse girmeden önce bir üniversitede araştırma görevlisi olduğunu, siyasi bir davadan yargılandığını ve 12,5 yıl hapis cezasına çarptırıldığını anlatmaktadır. Filmde Yusuf'un gördüğü kâbusta gerçek görüntülerden izlenen YÖK protestoları, öğrenci olayları, polis coplamları ve müdahaleleri, protestoculara atılan ses bombası, sıkılan biber gazı ve tomalardan tazyikli su görüntülerinin kullanılmasıyla bir yandan polis şiddetine dikkat çekilmiş, diğer taraftan da aslında Yusuf'un politik kimliği hakkında bilgiler verilerek geçmişte solcu kimliği ile katıldığı eylemler sonucu F tipi cezaevine konulduğu aktarılmıştır. Filmde dile getirilen bu eleştiriler ve çok katmanlı anlatı yapısı içinde incelenen Hayata Dönüş Operasyonu, F Tipi Cezaevi koşulları uygulamaları eleştirisi ve seks işçisi kadınların dramaları gibi konuların ele alınması ile yönetmen yaşanan bu olaylara karşı açık bir politik eleştiri getirmektedir. Dolayısıyla Yeni Türk Sineması örneği olan Özcan Alper'in *Sonbahar* filmi, kavramsal çerçeve kapsamında ele alınan politik sinema tanımlarına uymakta ve Yeni Türk Sineması içinde politikliği ile öne çıkan bir film örneği olduğu görülmektedir.

Etik Beyanı: Yazar çalışmanın etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk çalışmanın yazarına aittir.

Yazar Katkıları: Yazarın katkı oranı %100'dür.

Çıkar Çatışması Beyanı: Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Kaynakça

Acar, F. S. (Yapımcı) ve Alper Ö. (Yönetmen). (2008). *Sonbahar* [Sinema Filmi]. Türkiye: Nar Film.

- Akbal Süalp, T. (2011). Türkiye sinemasının dönemselleştirilmesi III. *YeniFİLM*, 63-68.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal bilimlerde içerik analizi teknik ve örnek çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Box Office Türkiye. (2023, 03 30). *Sonbahar*. Box Office Türkiye: <https://boxofficeturkiye.com/film/sonbahar--2010062> adresinden alındı
- Gevaudan, F. (1973, Kasım). Siyasal sinema seyircisiyle karşı karşıya. *Gerçek Sinema*, (2), 21-26.
- Habertürk. (2012, Şubat 12). *Türkiye 'de 15 dil tehlikede!* Habertürk: <https://www.haberturk.com/polemik/haber/717876-turkiyede-15-dil-tehlikede> adresinden alındı
- İpek, Ö. (2016). *Muhaliif sinema ve 2000'li yıllar Türkiye sinemasında muhalif görünümler* (Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karabağ Sarı, Ç. (2012). *12 Eylül filmlerinin üniversiteli gençler tarafından alımlanması* (Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıçatan, E. (2015). Sinemanın kaçınılmaz gerçeği: Politika. B. Kılınç içinde, *Politika ve Sinema* (s. 54). Konya: Literatürk Academia.
- Kılınç, B. (2015). *Sinema ve politika*. Konya: Literatürk Academia.
- Metin, O., & Ünal, Ş. (2022). İçerik analizi tekniği: İletişim Bilimlerinde ve Sosyolojide doktora tezlerinde kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 273-294.
- NTV. (2011, Kasım 11). *Travmalar arasında bir gelecek*. NTV: https://www.ntv.com.tr/turkiye/travmalar-arasinda-bir-gelecek,18TJ2TbxoE6WxCd1_3cVSg# adresinden alındı
- Özarslan, Z. (2006). *Toplumsal iletişim sürecinde sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevi* (Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özbilek, M. (2021, 12 19). *19 Aralık 2000: 'Hayata dönemediler'*. Cumhuriyet: <https://www.cumhuriyet.com.tr/turkiye/19-aralik-2000-hayata-donemediler-1893898> adresinden alındı
- Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film çözümlemesine giriş* (1. basım.). (E. Onat, Çev.) Ankara: De Ki.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis.
- Wayne, M. (2009). *Politik film: Üçüncü Sinema'nın diyalektiği*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Yordam.
- Yalçın, A. (2022). *Türkiye 'de politik sinemanın gelişimi ve 2000'li yıllar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.