

TOROSLARDA UYANAN TRAVMATİK BELLEK: KARANLIK GECE¹

Akın Tunç

Giriş

"Şimdi sessiz duruyoruz kıyısında bir düşüncenin / unutmamak için çünkü unutuşun kolay ülkesindeyiz" diyordu **Onat Kutlar** (1999, s. 77). "Unutmak ihanettir" kabilinden yapılan, unutmaya karşı çıkışın sloganlaşmış sözler de hatırimızda. Unutmanın politik tarafı olduğu gibi hatırlamanın, unutmamaya çalışmanın ya da unutmak isterken unutamamanın da politik karakteri vardır. Tüm bunların ortasında şekillenen kolektif bellek, hatırlananlar kadar unutulularla da belirlenir. Bu nedenle toplumların ortak hafızası politik olanın ta kendisidir. Politik olanın sinemaya yansması ise kaçınılmaz bir durumdur. Sinema parçası olduğu toplumların değerlerini, sosyo-ekonomik özelliklerini, çatışmalarını, aksaklıklarını, olumlu ya da olumsuz tüm tutum alışlarını izleyicisine gösterirken o toplumun ortak hafızasında neler olduğunu da bir ayna gibi yansıtmaktadır. Dolayısıyla bir toplumun hafızasında neler olup bittiğini görmek için, o toplumların neleri halının altına süpürdüğünü anlamak için o toplumların sanatsal üretimlerinden birisi olan sinema filmlerine bakılabilir. Bakıldığında görülecektir ki, unutmak için halının altına süpürülenler aslında unutulmamış, yalnızca halının altında harekete geçmek için beklemektedir. "Halının altına süpürdüğünüz şey, gün gelir halıyı harekete geçirir" diyen çağdaş sinemanın usta yönetmenlerinden **Michael Haneke**'yi (Assheuer, 2013, s. 57) tekrar hatırlamak gerekebilir. Çünkü o harekete geçenler travmatik belleğin toplumsal karşılığıdır aslında.

Sinemamıza bakıldığında kolektif bellek, travmatik bellek gibi meseleleri kendisine dert edinen önemli bir yönetmenin varlığını görüyoruz. Sinemasını unutmak, hatırlamak gibi kodlarla oluşturan ve bunu politik bir alana taşıyan **Özcan Alper** bu meselelerin Türk sineması içindeki yetkin bir örneğidir. Alper'in sinemasının içeriğinin oluşturan bu konular aynı zamanda yönetmenin biçimini de

¹ Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2025 Birincisi

belirlemektedir. Öyle ki, sinemasal anlatının önemli bir unsuru olan mekân, yönetmenin sinemasının en önemli bileşenlerinden birisi durumundadır. **Karanlık Gece** (Özcan Alper, 2022) filminde mekânın travma ve bellek ile ilişkisi ele alındığında bu durumun başarılı bir örneği görülmektedir. Filmin Orta Toroslarda, Akdeniz’de dağların arasındaki küçük bir “yaban” kasabada geçmesi bilinçli bir tercihtir. **Özcan Alper** inşa ettiği anlatısındaki bu mekân seçimiyle politik alana güçlü bir şekilde nüfuz ederken, travmatik belleği de o mekânla bir ve somut hâle getirmektedir. Çalışma bu problemlerden hareketle, **Karanlık Gece** filminde travmatik belleğin nasıl ele alındığını, mekân ile kurulan ilişkinin nasıl olduğunu ele almaktadır. Sinema-bellek ilişkisini temel alarak yapılan bu çözümleme **Özcan Alper**’in politik sinemasının önemli bir unsuru olan travma-bellek ve mekân ilişkisini irdelemektedir. Betimsel analiz yöntemine dayanarak yapılan çözümleme travma, bellek ve mekân teması üzerinde ağırlık kazanmaktadır.

Travmatik Bellek, Mekân ve Sinema

“Psikolojide, bireyi aşırı korkutan, dehşet içinde bırakan, çaresizlik yaratan, çoğu kez olağandışı ve beklenmedik olayların neden olduğu durum, ruhsal travma, duygusal örselenme” olarak tanımlanan² travma kavramı, bireysel bağlamının yanı sıra toplumsal birtakım tartışmalarla ilişki içindedir. Şiddete, katliamlara, savaflara, ölümlere tanık olan her toplum travmanın toplumsal boyutunu yaşar. Ne var ki, toplumlar bu acı veren olayları unutmak ve kolektif olarak bastırma refleksi geliştirir. Zamanla bu bastırma tıpkı bireyde olduğu gibi toplumda da bir sağaltım arayışına dönüşür. **Judith Herman**, travma yaşayan toplumların hatırlamaya, hataların telafisini yapmaya ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir (2016, s. 303).

Travmanın etkilediği mağdurlar travmalarını hatırlamak ve yüzleşmek yerine bastırma yoluna gittiğinde travmadan korunuyormuş gibi bir yanılsama içine girerler. Bu durum mağdurun travmaya saplanıp kalmasına ve içine kapanmasına neden olur. Bunun sonucunda da birey-toplum ilişkisi büyük zarar görür (Smucker, 2007, s. 232). Birey ve toplum arasındaki bu ilişkinin onarılması için travmaya neden olan olayın başkalarıyla paylaşılması ve travmanın mağdurunun toplumdaki yardım alması gerekmektedir (Herman, 2016, s. 86). Aksi durumda travmanın mağduru, **Freud**’un “travmaya saplanma” olarak tanımladığı durumla karşı karşıya kalır (2019).

Kaptanoğlu (2000), travma mağdurlarının travmadan kurtulmak için tanığa ve tanık önünde kendi hikâyelerini anlatmaya ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir.

² <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 14.05.2025

Mağdurun tanığa anlattığı hikâye kendi imgesi olarak karşılık bulur ve bu yolla mağdur kendini yeniden bulma çabası içine girer. Burada önemle üzerinde durulması gereken mesele belleğe ilişkin tartışmalardır. Mağdurun anlattığı hikâye onun travmatik belleğinin yansımaları ise tek bir bellek tanımından bahsetmek mümkün müdür? **Draaisma**'nın "Bellek, canı nereye isterse oraya oturan bir köpek gibidir" (2012, s. 13) tanımına bakılırsa bellek son derece kaygan ve değişken bir yapıya sahip demektir. Dolayısıyla hatırlama ve unutma gibi eylemler üzerinde kişinin tam anlamıyla egemenliği söz konusu değildir. **Sarlo**'nun belleği "ortak bir mülk" olarak tarif etmesi ve hatta hukuki, ahlâki ve politik bir mesele olarak ele alması bu bağlamda düşünülmelidir (2012, s. 42).

Ricoeur, bellek ve kimlik arasındaki ilişkiyi açıklarken "geçmiş benim geçmişimdir" ifadesini kullanır (2012, s. 115). Dolayısıyla kimliği etkileyen, şekillendiren her şey bellekle iç içe ilerler. Burada mekân kavramı da önemli bir yer tutmaktadır. Mekânla ilişkili olan bellek, kişinin mekâna dair duyularını, algılamalarını, deneyimlerini ve anılarını barındırır. Söz konusu mekânla ilişkili olan bellek, kişinin mekânla kurduğu ilişkinin bağlamına ve boyutuna göre şekil alır. Anılar, deneyimler, algılar, duyular mekân-bellek ilişkisini belirler. Mekânda yaşanan olumlu ya da olumsuz deneyimler kişinin mekânı algılamasında çeşitli farklılıklar yaratır. Bu deneyimler belleğe yerleşir ve kişinin mekânla kurduğu ilişkide her an hatırlama yoluyla geri dönmek üzere kodlanır (Özak & Gökmen, 2009, s. 150-154).

Travma, mekân ve belleğin bir araya geldiği noktada sinema kendisine önemli bir içerik evreni bulmaktadır. Zamanı ve mekânı birleştirmede son derece yetkin olan sinema sanatı, anlattığı öykülerle ya da hissettirdikleriyle tüm bu tartışmalara ilişkin önemli bir kaynak barındırmaktadır. Mağdurun tanığa anlatmak istediklerinin imgeler yoluyla aktarılması, öyküleştirmesi sanat aracılığıyla mümkün olmaktadır. Özellikle edebiyatın burada çok güçlü bir yeri olduğu, Holokost sonrasında ortaya çıkan tanıklık edebiyatının varlığında görülmektedir. İnsan, geçmişi hatırlarken imgelere başvurur. Nitekim **Benjamin**'in belirttiği gibi, bellekte aranan anılar çoğu zaman görsel imgeler yoluyla gelirler (2014, s. 114). Dolayısıyla söz konusu görsel imge olduğunda meselenin sinemaya taşınması kaçınılmaz olmaktadır.

Belleğin bugünden şekillenen ve inşa edilen esnek bir kavram olduğu düşünülürse, sinemanın hatırlamayla kurduğu ilişkide geçmişin anlatıda nasıl temsil edildiği meselesi önem kazanmaktadır. Sinema aracılığıyla geçmiş yeniden kurulurken ona şimdiki zaman içerisinde bir anlam yüklenir. Bu noktada filmin içerik ve biçimi hatırlamanın bağlamını yaratan unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Evecen & Serter, 2025, s. 345). **Duruer Erkiliç**'in belirttiği gibi, bellek aslında sinemasal anlatım

biçiminin en temel unsurlarından biridir (2014, s. 70). *Flashback* adı verilen filmde geri dönüş tekniğinin geçmişi hatırlama edimini anlatırken başvurulurken en yaygın unsurlardan birisi olması bunun göstergesidir. Filmlerde geriye doğru yapılan bu hatırlama yolculuklarında seyirci de filmin kahramanına eşlik etmektedir. Sinemanın kurgu, geri dönüş, öznelik, kurmaca ve belgesel arasında gezinen esnek dili gibi sahip olduğu kimi anlatım unsurlarıyla belleğin yapısının uyum içinde olduğu söylenebilir. Böylece sinema; tarihin, travmaların, kimliklerin ve hafızanın şekillendirilmesinde etkili bir sanat dalı olarak öne çıkmaktadır.

Sinemanın mekân ve bellek arasındaki konumlanışı açısından meseleye bakıldığında, sinemasal mekânların özne ve fizikî mekânlar arasında bir etkileşim ortaya çıkardığı görülmektedir (Çam, 2016). Mekânlar filmlerdeki varlıklarıyla bir bellek deposu gibi anlatıya derinlik ve geçmişle ilintili güçlü bir atmosfer kazandırmaktadır. Sinemasal mekânlar filmin karakteri gibi etkin bir rol oynayarak sinemasal anlam inşasının temel unsurlarından birisi hâline gelmektedir. Mekân üzerinden kurulan anlatılarda bellekle olan ilişki de daha güçlü olmaktadır. **Bachelard**'ın (2014), mekânın ontolojik bir imge barındırdığı, aktif bir bellek ve düşün alanı olduğuna yönelik savı sinemayla birlikte düşünüldüğünde sinemasal imgelerle tüm bu tartışmaların uyum içinde olduğu görülmektedir.

Nora, "Hafıza somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır" ifadesiyle belleğin soyut alanın ötesine geçerek somut göstergeler üzerinde şekillendiğini vurgular (2006, s. 19). Burada söz konusu olan, belleğin zihinsel bir etkinlik alanının dışına çıkarak mekânlarla, anıtlarla, görsel ve kültürel ürünlerle somut bir forma ulaşmasıdır. Fiziksel mekânlar belleğin taşıyıcısı olarak hatırlama eyleminde önemli rol oynamaktadır. Sinema gibi duyulara hitap eden sanat dalları da imgeler dolayısıyla belleğin hem taşıyıcısı hem de üreticisi konumundadır. Sinema belleğin, imgelerin, zaman ve uzamın harekete dayalı olarak somutlaştığı anlatı formu olarak hatırlama eyleminin merkezinde yer almaktadır.

Filmleri izleyen izleyici ve travma mağduru arasında bir bağ kurulduğunda empati imkânı ortaya çıkmaktadır. Travma mağdurunun travmatik deneyimi öyküleştirerek dil aracılığıyla anlatması, tanık ve mağdurun empati ortamında buluşabilmesini sağlar. Travmaların sembolize edilerek bir öyküye dönüşmesi için dil gereklidir; sanatın dili ve dolayısıyla sinema, mağdurun travmayı öyküleştirerek anlatmasının önünü açmaktadır. Tanık ve mağdur arasındaki bağı kurarak empati ve uzlaşma yolunda izleyiciyi harekete geçirecek olan nokta, filmin yönetmeninin nasıl bir içerik ve biçimle travmayı ortaya çıkaran sebeplere karşı nasıl bir tutum geliştirdiğiyle ilgilidir. Elbette filmler tek başına travmaların sebeplerini ortadan kaldırmaz ve

ortaya çıkan mağduriyetleri telafi edemez. Yine de filmler aracılığıyla ortaya çıkacak olan anlamlar, filmler aracılığıyla geçmişle hesaplaşma içine girilebilmesinin önünü açabilir (Tunç, 2020, s. 235).

Özcan Alper sineması bu bağlamda düşünüldüğünde onun filmlerinin farklı okumalara olanak tanıyan geniş kapsamlı bir içerik evreni sunduğu görülmektedir. **Duruer Erkiliç**, “bellek sineması” olarak tanımladığı filmler arasına **Özcan Alper**’in **Gelecek Uzun Sürer** (2011) filmini de dâhil eder (2014, s. 154). Ona göre bu film, “belleğin bir karşı tarih olarak en somut biçimde ortaya çıktığı yapımlardan biridir” (2014, s. 176). **Gökçe** ve **Sönmez**’in (2023) yönetmenin **Sonbahar** (2008) filmini coğrafya açısından ele aldıkları makalede filmle fiziksel, beşeri, kültürel ve göç coğrafyası gibi coğrafyanın farklı bağlamları arasındaki bağlar ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla mekândan da öte coğrafyanın gerek en geniş gerek en spesifik bağlamlarıyla **Özcan Alper** filmlerinin değerlendirilmesi yapılabilir. **Yalçın** ise aynı film üzerinden politik bir eleştiri geliştirerek **Sonbahar**’ın Yeni Türk Sineması içinde ana akım sinemanın dışında kalarak toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla politik sorunlar üzerinde durduğunu ifade etmektedir. Ona göre, gerçek görüntüler aracılığıyla Hayata Dönüş Operasyonu sırasında yaşanan acıları anlatan film, travma mağduru olan mahkûmlarla izleyicilerin aynı duyguda birleşmesini bekleyen güçlü bir politik film örneğidir (2024, s. 111-112).

Fener, “Özcan Alper Sineması ve Toplumsal Hafıza” adlı makalesiyle **Özcan Alper**’in **Sonbahar**, **Gelecek Uzun Sürer** ve **Rüzgarın Hatıraları** (2015) filmleriyle toplumsal hafızayı inşadaki rolüne vurgu yapmaktadır. **Fener**’e göre yönetmen filmlerinde kullandığı sinema teknikleriyle, metaforlarıyla, azınlık dillerini öne çıkarması ve verdiği tarihsel referanslarla toplumsal hafızaya katkı sunmaktadır. **Alper**, politik sinemanın temsilcisi olarak eleştirel bir tavırla hatırlama kültürünü destekleyen filmler çekmektedir (Fener, 2018, s. 498-499).

Boz ve **Koluaçık**, Türkiye’deki “Yeni Sinema” ve taşra ilişkisi üzerine yaptıkları çalışmada taşrayı hesaplaşma mekânı olarak filmlerine taşıyan yönetmenlerin arasına **Özcan Alper**’i de dâhil ederek **Sonbahar**’ın taşranın olumsuzlukları üzerine kurulu bir film olduğunu ifade eder. Bu makalede değinilen bir diğer **Özcan Alper** filmi olan **Karanlık Gece** için ise “linç kültürünün ve suç ortaklığının mekânı olarak taşrayı seçmiştir” iddiası mevcuttur. Yazarların ifadesine göre, filmde taşra “kötülük mekânı” olarak kodlanmaktadır (2024, s. 90-93). Çalışmanın sıradaki bölümünde filmin travma, bellek ve mekânla ilişkisi yukarıdaki tartışmalar ışığında betimsel analiz yöntemiyle ele alınacaktır.

Filmde Travma-Bellek İlişkisi ve Mekânın İşlevi

Antalya'nın İbradı ve Akseki ilçelerinde çekilen film, Orta Toroslar'dan taşraya bakmaktadır. Giden Gelmez Dağları filmde hem görsel yapının hem de hikâyenin inşasında çok önemli bir yerde durmaktadır. 2 bin metreyi aşan sıradağlardan oluşan Giden Gelmez Dağları, sarp kayalıkları içeren yapısıyla bir doğa harikası olduğu kadar dağda obruklara düşüp kaybolanların, gidip de dönmeyenlerin de acı hikâyeleriyle anılmaktadır.³ Filmin çekildiği yerdeki köy halkının film ekibine Giden Gelmez Dağlarına gitmemeleri gerektiğini salık vermeleri, *"sakın gitmeyin, çıkamazsınız"* uyarılarında bulunmaları filmin mekân seçimine dair önemli ipuçları vermektedir.⁴ Bizzat yönetmenin kendi açıklamalarına göre, mekân seçimi titizlikle yürütülen uzun bir çalışmanın ardından bilinçli bir tercih sonucu yapılmıştır.⁵ Mekânın dağlık, keskin kayalıklarla çevrili, obruk ve uçurumlarla dolu, yaban bir fiziki çevrede oluşturulması filmin öyküsüyle bütünlük oluşturmaktadır. Nitekim filmin mekânı hem travmanın oluşmasında hem de travmanın hatırlanmasında ve yüzleşmenin gerçekleşmesinde birinci derecede önemlidir.

Filmin mekânla ilişkisi daha açılış sekansında görülür. Ticari araçların kasasında ellerinde silahlarla avdan dönen kasaba halkı, sanki bir savaştan zaferle ayrılmış gibi kahramanca ilerler. Yaban hayatına karşı yürüttükleri av faaliyeti onlar için doğayı, dolayısıyla mekânı alt etmenin bir simgesi gibidir. Bu gecenin aynı zamanda Ali'nin (**Cem Yiğit Üzümoğlu**) linç edilerek öldürüldüğü gece olması önemlidir. Yönetmen linç kültürünü, sürü psikolojisini henüz filmin başında mekânla iç içe, tekinsiz bir atmosfer içerisinde izleyicisine gösterir. Bu sekansın ardından yedi yıl sonrasına gidildiği yönetmen tarafından belirtilir; sonrasında filmin hangi zamanda geçtiğine ilişkin bilgi verilmese de sürekli ileri-geri gidışler ile zaman üzerinde oynandığı anlaşılır. Filmin parçalı yapı taşıması, zamanın düz çizgide değil de dairesel olarak ilerlemesi, anlatıda geçişkenliklerin olması filmin bellekle kurduğu ilişki açısından önemlidir. İzleyicinin izlediklerinin gerçek mi yoksa bellekten taşan bir anı mı olduğuna yönelik sorgulama içine girmesi, travmatik belleğin yapısına ilişkin ipuçları verir.

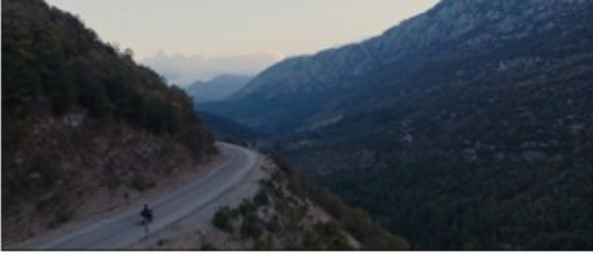
Açılış sekansındaki avdan dönüşün hemen arkasından yedi yıl sonra, pavyonu andıran bir mekânda bağlama çalarken görülen İshak (Berkay Ateş) yüzünde

³ "Giden Gelmez Dağları adını avcılarının acı hikayelerinden alıyor", Vahit Hamdi Öz, 30.01.2025 (aa.com.tr [[bağlantı](#)]). Erişim Tarihi: 15.06.2025

⁴ "Sakın gitmeyin, çıkamazsınız' denilen dağda çektiği filmle Altın Portakal'da yarışıyor", Semih Ersözler, 07.11.2022 (dha.com.tr [[bağlantı](#)]). Erişim Tarihi: 15.06.2025

⁵ "Özcan Alper ile Karanlık Gece, 'Linç ve kötülük üzerine bir film'", Meryem Melek Köse, 27.11.2022 (medyascope.tv [[bağlantı](#)]). Erişim Tarihi: 15.06.2025

travmanın tüm izlerini yansıtmaktadır. Travmanın ardından yaşanan stres bozukluğu İshak'ı tedirgin ve kırılğan bir hâle sokmuştur. Annesinin hasta olduğunu öğrenmesiyle motosikletine binip memleketine geri dönmek zorunda kaldığında ise travmanın geri dönüşü tam anlamıyla gerçekleşmiş olur. İshak'ın evine dönüşü, yönetmen tarafından oldu bittiye getirilmeden gösterilir; yol boyunca İshak'ı motosikletiyle ilerlerken yukarıdan, tanrısal bir konumdan görürüz. Burada yine mekân devreye girer ve İshak'ın Toroslar'ın arasında sıkışmış, tedirgin, korku dolu görüntüsü atmosferin yabancıyla uyumluluk gösterir.



İshak evine, travmayla yüzleşmeye doğru ilerliyor.

İshak, memleketine ulaştığında ilk yüzleşme Ali'nin edebiyat öğretmeni babasıyla (Taner Birsnel) olur. Yolda bir meczup gibi dolanan adam aradan geçen yedi yılda oğlunun acı kaybıyla travmaya saplanıp kalmış hâdedir. İshak'ın sonraki yüzleşmesi ise eviyle, annesiyle olur. Annenin oğluna ilk sözleri duyulur: *"Kendi kendini gurbete sürdün be oğlum. Daha ne kadar dolanacaksınız o yaban ellerde? Gitme artık, bak yedi yıl geçmiş..."* Burada annenin "yaban eller" ifadesi kullanması dikkate değerdir; çünkü "yaban" olarak kodlanan taşradan bir ses taşranın dışını "yaban" olarak tanımlamaktadır. Bu da "yaban" olanın, "taşra"nın kime ve neye göre belirlendiğine yönelik düşündürücü bir noktadır.

İshak evde, uykusuz gecelerden birisinde, dışarıda yağın yağmurun da etkisiyle duygusal bir çözülme yaşar. Travmayla yüzleşme anı kaçınılmaz hâle gelir. Annesinin yanına yatar, onunla yıllar sonra duygusal bir bağ kurarak konuşmak, itiraf etmek, yüzleşmek, çözülmek ister. Annesi buna izin vermez, *"İshak, unut o geceyi, bir daha da sakın sözünü etme!"* telkiniyle konuyu kapatır. İshak tüm çabasına rağmen travmadan kurtulma imkânı bulamaz. Tüm sırları örten, mahrem olanın simgeleştirdiği ev bir kez daha meselelerin üstünü kapatır ve halının altına süpürür. Burada anne travmayı bastıran bir otorite olarak görünüm kazanırken ev de otoritenin hüküm sürdüğü politik bir alana evrilir. Annenin ışığı kapattırıp karanlıkta yatmayı tercih etmesi de İshak'ın kafasındakileri karanlıkta bırakmak istemesinin metaforu olur.



İshak evde travmasıyla yüzleşip annesiyle konuşmak ister.

Annenin reddine rağmen travmayla yüzleşme arzusu katlanarak büyür. Filmde yine bir geri dönüşle Ali'nin öldürüldükten sonra polisin bölgede yaptığı ilk incelemelere gideriz. Bu esnada polise verilen ifadeler duyulur: *"Beyefendi, düzgün, aile çocuğu, üniversiteli... Buraya taşınacağım dedi. Dedim oğlum ne yapacaksın burada? Kuş uçmaz, kervan geçmez, dağ başı. Yok, dinletemedim, geldi..."* Bu ifadelerle "beyefendi, düzgün, aile çocuğu, üniversiteli" gibi kodlarla tanımlanan Ali için "taşra" tehlikesinin altı çizilir. Ali gibi olanlara, dışarıdan gelenlere karşı taşranın; Toroslar'ın keskin yamaçlarında, sarp kayalıklarındaki bu mekânın tekinsizliği ve tahammülsüzlüğü vurgulanır. **Özcan Alper** bu sekansta kesintisiz ve özneyi takip eden planlarla travmanın ve travmayı ortaya çıkaran politik atmosferin ruhunu izleyicisine ustalıkla yansıtır. İshak'ı takip eden ve İshak'tan açılarak çevreyi gözlemleyen kamera gerçekçilik hissini arttırır. İshak'ın "güvenli eller" aracılığıyla bölgeden uzaklaştırılmak istenmesi, cinayetin faillerinin politik açmazlarına dair önemli bir gösterge olur.

Filmdeki dairesel anlatı yapısının⁶ sağladığı imkânla Ali'nin kasabaya ilk gelişine, meyhane sekansıyla tanıklık ederiz. Ali'nin meyhaneye girişiyle, mekânın ruhu devreye girer ve tekinsizlik hissi başlar. Dışarıdan gelene karşı tedirgin ve mesafeli bakışlar ortaya çıkar. Ali'nin tuvalete giderken masaya bıraktığı telefonun çalmasıyla birlikte tekinsizlik yerini bir kakofoniye bırakır. Ali'nin Afrika müziğinden oluşan telefon melodisi ortamdakiler için bir "yabancı" ses hâlinde önce şaşkınlık sonra komedi unsuru olur. Oturanlardan birisi *"Parlağın telefon"* diyerek Ali'yi tanımlar ve müziğin susturulmasını, telefonun kapatılmasını isterler. Müziği Ali'ye sorarlar, *"Bir Afrika şarkısı"* yanıtını alınca, *"Biz yamyam müziği zannettik"* derler. Yüzlerindeki yarı alaycı yarı tedirgin ifadeyle Ali'yle, dışarıdan gelen yabancıyla ilk tanışmalarını tamamlarlar. Yönetmen, burada da mekânı ustalıkla kullanarak, içerideki-dışarıdaki, yerli-yabancı, taşra-merkez çatışmasını küçücük alana sıkıştırırmayı başarır. Mekânda

⁶ Dairesel anlatı yapısı, finale doğru ilerledikçe başlangıç noktasına geri dönüşleri içeriğinde barındıran çağdaş anlatı sinemasında görülür. Klasik anlatı sinemasında ise anlatı yapısı doğrusal olarak gelişir ve neden-sonuç ilişkisi içinde aksiyon arka arkaya sıralanır. Özcan Alper çağdaş sinemanın anlatım olanaklarını kullanan bir yönetmen olarak filmlerinde dairesel anlatıya sıkça başvurmuştur.

kolektif bir ruh hâlinin yansıtılması, travmanın toplumsallığını vurgulamak için önemlidir. Bireysel bir olaydan öte toplumsal bir problemin, kolektif bir linç ve cinayetin altını çizmek isteyen yönetmen, bu tip sahnelerde sürü psikolojisinin işleyişine dair önemli ipuçları vermektedir.



Ali'nin meyhaneye girmesiyle bakışlar hemen ona döner.

İshak geceler boyunca olayı tekrar tekrar yaşamaya devam eder. Belli belirsiz anılarla gözünün önünde canlanır olaylar. Doğadan gelen sesler ona eşlik eder. Karga sesleri, Ağustos böcekleri... Sanki hepsi travmayı hatırlatır. İshak düğünde bağlama çalar. Neşeli ortamın içinde sahneye çıkıp adeta ağıt yakar. "Gelin mi ettiler canımın içi, a canım..." sesleri eşliğinde yüzündeki acı dile gelir. Yarım kalan aşk hikâyesiyle de yüzleşme gerçekleşir. Detay planlarla hem İshak'ın hem de sevip kavuşamadığı Sultan'ın (**Pınar Deniz**) yüzünden pişmanlıklar, yarım kalmışlıklar okunur. Bu birbirine hüznle bakma durumu çevredekiler, özellikle erkekler tarafından negatif karşılanır. Sultan'ın eşi, İshak'ın yıllar sonra çıkıp gelmesinden hiç memnun değildir. Bu yüzleşme de İshak için travmatik bellek yolculuğunun bir başka unsuru olur. Sıradaki sekansta geçmişten bir sahneyle Sultan'ın üniversite kazanıp oradan artık kurtulmak istediğini görürüz. Birbirlerine dağların arasında, ıssızlığın ortasında bakarlar ve aşkın imkânsızlığı, mekân bağlamıyla sinemanın kendine has olanaklarıyla vurgulanır.



İshak, yarım kalan aşk hikâyesiyle de yüzleşme yaşar.

İshak'ın annesinin ölümü ve sonrasında yaşananlar da travma açısından üzerinde durmaya değer. Annenin kaybıyla birlikte bir devrin de sona erdiği vurgulanır. İshak evin duvarlarındaki fotoğraflara, anılara, o eski güzel günlere bakar. Evin camları dışarıdan kapatılır; bu bir yönüyle evin içinde kalan anıların da dışarıya kapatılması,

mahremiyetin arttırılması anlamına gelir. İshak, köpeği Palyaço'yu da motosikletine alıp evden uzaklaşmak ister. Kasabada çarşıda Ali'nin babasını ve Ali'nin ablasını (**Sibel Kekilli**) görmesiyle travmaya tekrar yakalanır. Ali'nin babasının acılı görüntüsü İshak'ın suçluluk duygusunun artmasına neden olur. Ali'nin ablası, Ali'nin babasına *"Gidelim buralardan... Kendini de perişan ettin beni de. Yok işte... Dirisi de yok, ölüsü de yok, yok, yok..."* şeklinde yalvarır ve baba ile kız ağlarlar. Böylece travmayı diğer taraftan yaşayanlar açısından da görürüz. İshak onlarla göz göze geldikçe daha da travmatize olur. Köpekle tekrar eve döner. Travmayla yüzleşmek ve bunu en mahrem olan yerde, evde yapmak zorunda olduğunun farkındadır.

İshak, evde geçirdiği travmatize gecenin ardından Ali'nin cesedini bulup ailesine teslim etmekte kararlıdır. Cinayetin faillerinden olan Reşat'ın evine gider ve *"Hangi obruğa attınız çocuğu?"* diye sorar. Reşat'ın sert tepkisi sonrası, *"Uyuyamıyorum Reşat. O son bakışı var ya, benim gözümde hiç gitmiyor"* der. Reşat'ın cevabı, *"Ben çok mu rahatım sanıyorsun? Aklıma gelmediği gün yok. Her gece dua ediyorum ruhuna"* olur ama obruğun bulunması fikrine şiddetle karşı çıkar. İshak, *"Reşat ben boğuluyorum bana yardım et"* şeklindeki ısrarına karşılık, *"Derdin ne lan senin? Bunca yıl sonra, kapanmış gitmiş konu, karıştırma ortalığı, hadi git yoluna!"* cevabını alır ve oradan ayrılmak zorunda kalır. Obruğu kendi başına aramak için Giden Gelmez Dağları'na gider.



İshak, Ali'nin cesedini bulmak ve travmasıyla yüzleşmek için mücadeleyi sürdürür.

İshak dağda Ali'nin cesedini ararken Ali'nin ablası da Ali'nin babasını aramaktadır. Hem kardeşinin kaybı hem de babasının travmasıyla mücadele eden Ali'nin ablasının, İshak'a sorduğu *"Tanıyor muydun Ali'yi?"* sorusuyla, İshak belleğinin derinliklerinde yolculuğa çıkar. Ali ile geçen tüm güzel günleri hatırlar. Su kenarında birlikte içtikleri, müzik yaptıkları, sohbet ettikleri, suda yüzdükleri anlar aklına gelir. Gördüğü rüya, Ali'nin ablasının *"Ne biliyorsan anlat!"* diyerek silah çekmesiyle biter. İshak'ın travma sonrası stres bozukluğunun en somut örneklerini verdiği görülür.

Arkadaşlarının İshak'ı ava davet ettiği gece buluşması sekansı filmin en önemli bölümlerinden birisidir. Burada İshak istekli olmasa da ısrar üzerine geceye katılır. Gergin başlayan gece gergin devam eder, herkes İshak'ın Ali'nin cesedini aradığının farkındadır. İshak gece boyunca stres altında ve arkadaşlarına karşı düşmanca bir

tutum içindedir. Muhtar, Ali'nin öldürüldüğü geceyi anımsatan bir hikâye anlatarak konunun kapatılması gerektiğini ima eder. İshak çok rahatsız olur ve unutmaya telkinine rağmen hatırlama ısrarını sürdürür. Bir sonraki sahnede İshak'ın Ali'yi aramak için obruklara indiği görülür. Giden Gelmez Dağları artık travmanın merkezi konumundadır. Ali'nin babası da bu dağlarda oğlunu aramaya devam eder.

Üniversite sınavına hazırlanan ve kasabadan ayrılmak için üniversiteyi bir fırsat olarak gören Sultan, ders çalışmak için Ali'nin evine gelir. Sultan evden çıkarken Nurettin'in onları görmesiyle Ali'nin linç edilmesine giden sürecin ilk halkası tamamlanır. İkinci halka ise Yaban Hayatını Koruma Kanunu kapsamında Ali'nin ormandaki kapanları toplaması nedeniyle tepki gösteren kasabalılar olur. Ali, çıkan tartışmada *"Senin o kuralların burada sökmez... Bak delikanlı sen buralarda zayi olur gidersin, ben sana diyeyim"* tehdidiyle karşı karşıya kalır. Ali'nin şefi de Ali'ye kızar ve *"Yasa dediğin yirmi yıllık mevzu, bu adamlar bin yıldır burada"* diyerek taşrada devlet-feodalite ilişkisine dair önemli bir ipucu verir. İlerleyen sahnelerde Ali'nin evinin camı taşlanır ve toplumsal cinnet hâli büyür. Ali, evde Sultan ile ders çalışırken bir anda yakınlaşma olur. Öpüştükleri esnada dışarıdan gelen sesler Ali'yi ürkütür ve geri çekilir. Sultan, *"Kasabada söyledikleri doğruymuş demek"* diyerek Ali'nin eşcinsel olduğu iddiasını hatırlatır. Bu durum taşrada erkeğin "yeterince" eril olmadığı durumda karşılaşılabileceği zorluklara ilişkin önemli bir ayrıntı olur.



Ali, büyüyen toplumsal cinnet ve linç kültürünün farkına varır, tedirgin gözlerle taşraya bakar.

Diğer taraftan İshak, failerle yüzleşmeye ve Ali'nin cesedini aramaya devam eder. Cinayette sorumluluğu olan herkesle tek tek görüşen İshak, kavga ve gürültüyle gittiği yerlerden cevap almadan ayrılmak zorunda kalır. Nurettin'e gider ve Sultan'a, Nurettin ile nasıl evlenebildiğini sorar. Nurettin, sert bir tavırla *"Yedi koca sene olmuş, bitmiş, konu kapanmış. Tek başına sen mi bozacaksın bu düzeni?"* sorusunu yöneltir İshak'a. İshak, *"Kapanmıyor Nurettin, kapanmıyor, bende kapanmıyor"* diyerek travmanın onu ne kadar rahatsız ettiğini acıyla haykırır. Nurettin'in sözlerinden konunun onları aştığı, araya güçlü kişilerin girdiği anlaşılır. Büyük bir kavga sonrasında İshak oradan ayrılır. Burada bu cinayetin, toplumsal lincin üstünü örtmeye dayanan unutmaya kültürünün politik bağlamları da tartışmaya açılmış olur.



İshak, faillerle tek tek yüzleşmeyi ve Ali'nin cesedini aramayı sürdürür.

Ali, Giden Gelmez Dağları içinde yer alan gözetleme kulesinde kalmak ister. Bunun nedeni kasabada artan linç ortamından kaçma arzusudur. Bu talebine dönük olarak çalışma arkadaşı ise *"Bu dağın ardı neresi? Bin yıllık geçiş bölgesi değil mi burası?"* sözleriyle Ali'nin "terörist" olduğu yönündeki şüphesini aktarır. Böylece filmde mekânın politik bağlamı bir kez daha başarıyla kurulur. Ali gözetleme kulesine giderek kasaba halkının linç ve ayrımcılığından uzaklaşacağını zannederken tam tersi olur. Kahvede arkadaşları İshak'a, *"Senin gözetleme kulesine taşınmış diyorlar"* diyerek dalga geçmeye başlarlar. İshak çok sinirlenir ve kavga çıkar. Nurettin, Ali'nin Sultan ile sevgili olduğunu belirten bir ifadeyle kavgayı durdurup herkesi linçe davet eder. Hep birlikte toplanıp gözetleme kulesine giderler.

İshak tüm bunları hatırladığı anılarından ve kâbuslarından nefes nefese uyanır. Bahçeye çıktığında tek dostu olan köpeği Palyaço'nun bıçaklanarak öldürüldüğünü görür. İshak'ın acısı, öfkesi, travması artık geri dönülemeyecek kadar büyüktür. Muhtara gidip hesap sorar. Muhtar ise ona buralardan uzaklaşması gerektiğini söyler. *"Senin dayın da cinlendiydi"* diyerek İshak'ın travmatize olması durumuna dini-metafizik açıklamalar getirir. İshak muhtardan eve dönerken Sultan evine gelip gizlice bir not bırakır. Kâğıtta, *"Giden Gelmez'in oradaki Kuyucaklı obruğu"* yazmaktadır. Burada yönetmenin detay çekimle iyice yaklaştığı İshak'ın yüzünden korku, stres, travma, panik ve utanç duyguları dışarı taşar. Çünkü artık travmadan kaçış, bastırma imkânı kalmamıştır. Cesedin yeri bellidir ve gidip onunla yüzleşmek dışında bir seçenek yoktur. İshak, obruğa inip Ali'nin cesediyle, kendi utancıyla ve travmasıyla baş başa kalır. Cinayet gecesini bütün detaylarıyla hatırlar. Travma geri dönmüş ve İshak'ın tüm benliğini ele geçirmiştir. *"Kimse ağzını açmayacak. Bir kişi ağzını açarsa hepimiz yanarız, anladınız mı?"* sesi eşliğinde linç sona erer. Filmin sonunda İshak da Ali'nin cinayetinin faileri tarafından obruğa bırakılır, ipe kesilerek ölüme terk edilir. Taşradaki obruk Ali'yi ve İshak'ı yutmuştur.

Sonuç

Karanlık Gece filmi toplumsal bir cinnet hâlinin, linç kültürünün, sürü psikolojisinin neden olduğu bir cinayeti konu edinirken travma, bellek ve mekân ilişkisine dair önemli bulgular barındırmaktadır. Filmde mekân olarak seçilen Orta Toroslar, İbradı, Akseki, Giden Gelmez Dağları öteki olmanın, tekinsizliğin, yaban ve kimsesiz olma hâlinin güçlü bir temsilcisi durumundadır. Burada linç edilerek öldürülen genç bir insanın ölümü unutmaya kültürüne, üzerini örtme ve suçtan muaf olma refleksine bırakılır. Ne var ki bellek olanları hatırlamaya, unutturmamaya, gün yüzüne çıkarmaya her an hazırdır. Nitekim İshak karakterinin yedi yıl sonra annesinin hastalığı nedeniyle travmanın merkezine, mekâna dönüşüyle halının altına süpürülen her şey tekrar gün yüzüne çıkar. Kasaba halkının, hatta kendi annesinin tüm bastırma girişimine karşın travma ile yüzleşme kaçınılmazdır.

Özcan Alper'in filmde travmaya, belleğe ve mekâna ilişkin yaklaşımı politik bir bilinç içermektedir. Belleğin aynı zamanda bir mücadele alanı olduğu düşüncesiyle uyumluluk gösteren bu yaklaşım, unutmaya ve unutturma kültürüne karşın hatırlamayı, hesaplaşmayı, yüzleşmeyi öne çıkarmayı amaçlayan etik bir duyarlılık taşımaktadır. Travmaların bireysel yönüne değil toplumsal yönüne bakan, kolektif belleğin oluşumunda travmaların önemini hatırlatan bu tutum mekânı da politik bir zemine taşımaktadır. Çalışmada bahsedildiği gibi travma, bellek ve mekân birbirine bağlı, birlikte hareket eden kavramlar olarak birçok açmaz barındırmaktadır. Sinema filmleri yapıları gereği bellekle, zaman ve mekânla olan bağları nedeniyle içeriğine bu problemleri taşımak durumundadır. **Karanlık Gece** filmi gerek içerik gerek biçim açısından çalışmadaki tartışmalara cevap olan bulgular barındırmaktadır. Çalışmada betimsel analiz yoluyla travma, bellek ve mekân bağlamında çözümlemesi yapılan film, suçlarla yüzleşilmediğinde oluşacak olan travmaların ve bu travmalarla şekillenen belleğin sonuçlarına dair yetkin bir örnektir.

Kaynakça

- Assheuer, T. (2013). *Yakın plan Haneke*. (N. Pakkan, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Son bakışta aşk*. (N. Gürbilek, Çev. ve Ed.). Metis Yayınları.
- Boz, Ç., & Koluçak, İ. (2024). Yeni Türkiye'nin yeni sineması neden taşralı? *Efil Journal of Economic Research*, 7(4), 82–95. <https://doi.org/10.9761/JASSS7682>
- Çam, A. (2016). *Derviş Zaim: Bir mekân sineması'na doğru*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Galatasaray Üniversitesi.

- Draaisma, D. (2012). *Yaşlandıkça hayat neden çabuk geçer: Belleğimiz geçmişimizi nasıl şekillendirir?* (G. Koca, Çev.). Metis Yayınları.
- Duruel Erkılıç, S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. De Ki Yayınları.
- Evecen, G., & Serter, S. S. (2025). Remembering the civil war in Today's Lebanese Cinema. *CINEJ Cinema Journal*, 13(1), 335–371.
- Fener, H. S. (2018). Özcan Alper sineması ve toplumsal hafıza. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 69, 489–500. <https://doi.org/10.9761/JASSS7682>
- Freud, S. (2019). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id*. (A. Babaoğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Gökçe, B., & Sönmez, Ö. F. (2023). Özcan Alper'in Sonbahar filminin coğrafi perspektiften incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Bilgiler Eğitimi Dergisi*, 5(1), 87-101.
- Herman, J. (2016). *Travma ve iyileşme*. (T. Tosun, Çev.). Literatürk Yayınları.
- Kaptanoğlu, C. (2000). Ben hayali, ulusal kimlik ve travma. *Birikim Dergisi* (134-135), 87-91.
- Kutlar, O. (1999). *Unutulmuş kent ve çeviri şiirler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, tarih, unutuş*. (M. E. Özcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. (P. B. Charum ve D. Ekinçi, Çev.). Metis Yayınları.
- Öymen Özak N. & Polat Gökmen G. (2009), "Bellek ve mekan ilişkisi üzerine bir model önerisi", *İTÜ Dergisi/a* 8(2), 145-155.
- Smucker, M. R. (2007). Travma sonrası stres bozukluğu. İçinde R. L. Leahy (Ed.), *Bilişsel terapi ve uygulamaları: tedavi müdahaleleri için bir kılavuz* (ss. 213-238). Litera Yayıncılık.
- Tunç, A. (2020). *Post-Yugoslav sinemasında travma anlatıları: Toplumsal hafızada Yugoslavya İç Savaşı'nın filmlere yansımaları*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Yalçın, A. (2024). Yeni Türk Sineması'nda politiklik: Yusuf'un 'Son-Bahar'ı. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*(12), 98-113. <https://doi.org/10.56676/kiad.1355540>