

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

**GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDA TAŞRA TEMSİLLERİ VE MİKRO-
İKTİDAR İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA BİREY-TOPLUM ANALİZİ:
NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

HALİL İBRAHİM KILIÇ

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

**GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDA TAŞRA TEMSİLLERİ VE MİKRO-
İKTİDAR İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA BİREY-TOPLUM ANALİZİ:
NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

HALİL İBRAHİM KILIÇ

Danışman: DR. L. ZEYNEP BEŞPINAR

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

SOSYOLOJİ Anabilim Dalı SOSYOLOJİ Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi HALİL İBRAHİM KILIÇ'ın GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDA TAŞRA TEMSİLLERİ VE MİKRO-İKTİDAR İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA BİREY-TOPLUM ANALİZİ: NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 20.12.2018 tarih ve 2018-36/18 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 08/01/2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

	Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1.	Tez Danışmanı Öğr.Gör.Dr. LÜTFİYE ZEYNEP BEŞPINAR	
2.	Jüri Üyesi Dr.Öğr.Üyesi BAHAR AYKAN BENTAHAR	
3.	Jüri Üyesi Doç. Dr. ÖMER TURAN	

ÖZET

Bu çalışma, Tanzimat Dönemi'nden günümüze edebiyat ve sinema alanlarında temsil edilen taşra anlatıları çerçevesinde, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde temsil edilen taşra anlayışı ile taşra yaşamında kurulan mikro-iktidar ilişkilerini analiz etmeyi hedeflemektedir. Çalışma, taşra yaşamına dair iktidar ilişkilerini edebiyat ve sinema üzerinden ele almasıyla, Türkiye siyasetinin merkez-çevre ikiliklerini bütünlüklü bir sosyolojik bakışla çözümleme gayreti taşımaktadır. Çalışmada bu amaçla bir sosyal bilim metodolojisi olarak söylem analizi kullanılırken, teorik olarak Michel Foucault, Hannah Arendt ve Pierre Bourdieu'nün mikro-iktidar teorilerinden yararlanılmıştır. Çalışmada analiz edilen romanlar siyasal ve sosyal bir dönemselleştirmeyle ele alınmıştır. Çalışmanın ilgili bölümünde analiz edilen romanlar incelendiğinde, edebiyat alanında temsil edilen taşra yaşamının inşasında, her bir dönemin sosyal koşullarının romancılar tarafından takip edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Sinemada taşra anlatılarının kurulmasında ise, özellikle 2000'li yıllarla birlikte taşranın farklı kavramsallaştırmalarının gün yüzüne çıktığı görülmüştür. Buna göre, ilk olarak birçok yönetmenin taşrayı özlenen, samimi ve mutlu ilişkileriyle devinen mekan olması özelliğiyle birlikte, nostaljik imgelerle kurduğu görülmüştür. Ancak aralarında Nuri Bilge Ceylan'ın da yer aldığı bazı yönetmenlerin, taşraya "taşra sıkıntısı" bağlamında yaklaşırken, taşranın yarattığı bireysel ve toplumsal açmazlara odaklandıkları sonucuna varılmıştır. Çalışmanın Nuri Bilge Ceylan filmleriyle ilgili ana bulgusuysa, Ceylan'ın ilk olarak taşrayı kavramsallaştırırken, onu nostaljik öğelerle öne çıkarmayarak dönemdaşı olan yönetmenlerden ayrılmasıdır. İkinci olarak Ceylan taşraya bakarken, taşranın yoksunluğunu ve boğucu atmosferini resmetse de ona toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmaz. Buna rağmen, Ceylan'ın incelenen her bir filmde, bireyler arası mikro-iktidar ilişkilerini ustalıkla temsil ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: Taşra, Merkez-çevre ilişkileri, Mikro-iktidar, Nuri Bilge Ceylan, Sinema, Edebiyat, Temsil

ABSTRACT

This study aims to analyze of provincial approaches and micro-power relations represented in the movies of Nuri Bilge Ceylan within the frame of provincial/countryside (*taşra*) representations in the field of literature and cinema from Tanzimat Era to present. Regarding studying on power relations through literature and cinema, this study has a purpose of an integrated sociological analysis about center-periphery dichotomies of Turkish politics. While it is used discourse analysis as a social science methodology, it is made use of micro-power theories of Michel Foucault, Hannah Arendt, and Pierre Bourdieu. Novels analyzed in this study are discussed with a periodization. When the novels analyzed in the relevant chapter of the study are examined, it is concluded that the social and political condition of each period of Turkish social life were followed by the novelists in the construction of the provincial life represented in the field of literature. In the construction of provincial narratives in the cinema, different conceptualizations of the provinces have been revealed in the 2000s especially. First of all, it was evaluated that most directors constructed the *taşra* with the nostalgic image with the feature of being a space that is known with sincere and happy relations. However, it was concluded that some of the directors, including Nuri Bilge Ceylan, has been a focus on individual ve social desperation created by *taşra* while they were looking for *taşra* in the context of “provincial boredom/gloom (*taşra sıkıntısı*)”. The main finding of this study related to Nuri Bilge Ceylan movies is that Ceylan who did not conceptualize the *taşra* as nostalgic value becomes different of director of his period firstly. Secondly, While Ceylan who was presenting *taşra* life with its deprivation and the boring atmosphere, he does not analyze it as a social realistic. Notwithstanding, it is concluded that in each of the movies of Ceylan examined in this study, the micro-power relations of inter-individual are masterfully represented.

Keywords: Province, Center-periphery relations, Micro-power, Nuri Bilge Ceylan, Cinema, Literature, Representation

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam sűresince, enerjisi ve titiz yardımlarıyla tezimi őekillendirmemde sunduėu akademik katkıları ve önerileri için tez danıőmanım Dr. Zeynep Beőpınar'a teőekkűrlerimi sunarım. Tez savunma jűrimde yer alarak tezime sundukları fikir açıcı katkılarından dolayı deėerli hocalarım Dr. Őėr. Őyesi Bahar Aykan Bentahar ile İstanbul Bilgi Őniversitesi Uluslararası İliőkiler Bűlűmű Őėretim Őyesi Doç. Dr. Őmer Turan'a da teőekkűrlerimi sunuyorum. Ayrıca yűksek lisans tezlerimizi yazdıėımız sűre boyunca, bana vermiő olduėu moral destek için deėerli arkadaőım Arő. Gűr. Elif Őakar'a da teőekkűr ederim.

Son olarak, eėitim hayatım boyunca bana vermiő oldukları olaėanűstű destekten dolayı annem Cahide Kılıç ile babam Salim Kılıç'a ve tezimi yazdıėım sűre boyunca analiz etmem gereken çoėu filmi birlikte izlediėimiz, gerekli yerlerdeki uyarıları ve kaynak desteėi nedeniyle kardeőim Kerim Kılıç'a teőekkűr ediyorum. İniőli ıkıőlı geçen yűksek lisans eėitim sűrecimi bűyle bir tez ile sonulandırıyor olmamdan dolayı yaőadıėım mutluluėumu, bu tezi aileme ithaf ederek taçlandırmak istiyorum.

İstanbul, 09.01.2019

Halil İbrahim KILIÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSEL LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Kapsamı	1
1.2. Araştırmanın Metodolojisi	2
1.3. Araştırmanın Planı	5
2. KAVRAMSAL VE TEORİK ÇERÇEVE	7
2.1. Sosyal Teori Bağlamında Mikro-İktidar Olgusu	7
2.2. Toplumsal Bir Analiz Modeli Olarak Merkez-Çevre Paradigması	15
2.3. Siyasal ve Sosyolojik Bağlamda Taşra Olgusu	19
2.3.1. Devlet, Siyaset ve Taşra İlişkileri	19
2.3.2. Taşrada Gündelik Hayat, Eşraf ve Aile İlişkileri.....	22
2.4. Sosyal Teori Bağlamında Sinema, Gerçeklik ve Temsil	25
3. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE EDEBİYATTA VE SİNEMADA TAŞRA	29
3.1. Tanzimat'tan Günümüze Edebiyatta Taşra Temsilleri	29
3.1.1. Tanzimat Dönemi'nin Taşrası: Bahtiyarlık ve Karabibik	29
3.1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi: Yaban, Vurun Kahpeye ve Çalığışu.....	36
3.1.3. Taşraya Toplumcu Bakış: Müfettişler Müfettişi ve Köyün Kamburu....	48
3.1.4. Taşrada Siyasetin Muhafazakâr Bir Tahlili: Yağmur Beklerken	57
3.1.5. 1970 Sonrası Varoluşçuluk ve Post-Modernizm Etkisinde Taşra	60
3.1.5.1. Anayurt Oteli	60
3.1.5.2. Gölgesizler.....	63
3.1.5.3. Kar	68
3.2. Çağdaş Türkiye Sinemasında Taşra Temsilleri	71
3.2.1. Susuz Yaz (1963).....	72
3.2.2. Sürü (1979)	75
3.2.3. Propaganda (1999)	79
3.2.4. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000).....	84
3.2.5. Vizontele (2001)	90

3.2.6. Dondurmam Gaymak (2006)	95
3.2.7. Kader (2006)	101
3.2.8. Yusuf Üçlemesi: Yumurta, Süt, Bal (2007, 2008, 2010).....	103
3.2.9. Tereddüt (2016)	108
3.3. Edebiyattan Sinemaya Tarihsel Süreçte Taşranın İmgelemi	110
4. NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİNDE TAŞRA VE BİREY-TOPLUM İLİŞKİSİ	115
4.1. Taşra Üçlemesi: Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak	115
4.2. İklimler.....	125
4.3. Üç Maymun.....	129
4.4. Bir Zamanlar Anadolu'da	133
4.5. Kış Uykusu.....	143
4.6. Ahlat Ağacı	154
5.SONUÇ	163
KAYNAKÇA	171
EKLER	181
EK-1: İncelenen Taşra Filmlerinin Künyeleri	181
EK-2: Nuri Bilge Ceylan Filmografisi.....	186

GÖRSEL LİSTESİ

	Sayfa No.
Görsel 1: Saffet'in terk ettiği kasabasına dönüp bakışı, <i>Kasaba</i> (1997).....	118
Görsel 2: Muzaffer'in Saffet ile birlikte Pire Dayı'yı ziyareti, <i>Mayıs Sıkıntısı</i> (1999).....	120
Görsel 3: Mahmut'un kentteki yalnızlığı, <i>Uzak</i> (2002).....	124
Görsel 4: İsa ve Bahar plaj kenarında, <i>İklimler</i> (2006).....	126
Görsel 5: İsa'nın dönüşü, <i>İklimler</i> (2006).....	128
Görsel 6: Bahar'ın yalnızlığı, <i>İklimler</i> (2006).....	128
Görsel 7: Hacer ve Eyüp terasta, <i>Üç Maymun</i> (2008).....	132
Görsel 8: Bozkırın ortasındaki arayış, <i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> (2011).....	134
Görsel 9: Cemal ve Nusret'in ilk sohbeti, <i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> (2011).....	136
Görsel 10: Aydın, İmam Hamdi ile birlikte, <i>Kış Uykusu</i> (2014).....	147
Görsel 11: Kavga esnasında Nihal ve Aydın, <i>Kış Uykusu</i> (2014).....	150
Görsel 12: Sinan, Kumcu İlhami ile birlikte, <i>Ahlat Ağacı</i> (2018).....	157
Görsel 13: Sinan, İmam Veysel ve İmam Nazmi ile birlikte, <i>Ahlat Ağacı</i> (2018).....	160
Görsel 14: Sinan'ın nefret ettiği kasabasına dönüp bakışı, <i>Ahlat Ağacı</i> (2018).....	161

1. GİRİŞ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI

Bu tez çalışmasında, Tanzimat Dönemi'nden günümüze taşranın edebiyat ve sinema alanlarında nasıl kavramsallaştırıldığı, taşra yaşamının nasıl temsil edildiği çözümlenerek, günümüz Türkiye sinemasında taşra temsilleri üzerinden işlenen mikro iktidar biçimleri ve çatışmaları, Nuri Bilge Ceylan filmleri örneğinde ele alınacaktır. Taşra olgusunun, siyasal hedeflere dönük biçimde kavramsallaştırıldığı Tanzimat Dönemi'nden, günümüzün bir yandan nostaljik imgelerle kurulan anlatılarına bir yandan da sıkıntılı, boğucu ve karamsar atmosferiyle yansıtılan anlatılara ulaşılmıştır. Bu çalışmada, tarihsel bir dönemselleştirmeyle ele alınacak edebiyat ve sinema alanlarındaki kültürel üretimlerin çözümlenmesi, çalışmanın asıl hedefi olan Nuri Bilge Ceylan filmlerine dair taşra ve mikro-iktidar analizleriyle sürdürülecektir. Çalışma, onun anlatılarının hem döneminin yönetmenlerinden hem de tarihsel süreçte taşrayı ele alan yazar ve yönetmenlerden nasıl ayrıştığı yönündeki tartışmayla tamamlanacaktır.

İlk filmi bir kısa film olarak (*Koza*) 1995 yılında çeken Nuri Bilge Ceylan, son dönem Türkiye sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilir. Öyle ki Ceylan, 2002 yapımı *Uzak* filmiyle Cannes Film Festivali'nde (Festival de Cannes) Jüri Büyük Ödülü'nü (Grand Prix) almaya hak kazanmış; 2008 yapımı *Üç Maymun* filmiyle de yine Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü almıştır. 2011 yapımı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle ise aynı festivalde tekrar Jüri Büyük Ödülü'nü almaya hak kazanan Ceylan, 2014 yapımı *Kış Uykusu* filmiyle ise festivalin en büyük ödülü olan Altın Palmiye (Palme d'Or) ödülünü almaya hak kazanmıştır. 2018 yılında gösterime giren *Ahlat Ağacı* filmi de yine Altın Palmiye ödülü için yarışmak üzere Cannes Film Festivali'nin yarışmalı bölümünde gösterilmiş ancak bu kez ödülü almaya hak kazanamamıştır.

Tüm bu filmlerinde ve Taşra Üçlemesi olarak da adlandırılan, sırasıyla 1997, 1999 ve 2002 yıllarında gösterime giren *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde

Ceylan, taşra olgusunu ele almakta ve taşrada yaşayan insanların gündelik hayatlarını sinemasında yansıtmaktadır. Ceylan, sinemasında taşra insanını tasvir ederken, merkez-çevre, şehir-taşra dikotomisi temelinde genellikle merkezi temsil eden ve şehir yaşamından kopup taşraya yerleşen bireyin taşra insanıyla olan iktidar çatışmasıyla, taşrada yaşayan bireyler arasında kurulan mikro-iktidar alanlarını konu edinir.

Bu kapsamda araştırma süresince cevaplandırılması planlanan araştırma soruları şu şekildedir: Tarihsel süreçte Türkiye siyaseti ve gündelik hayatı bağlamında taşra, edebiyatta ve sinemada nasıl temsil edilmiştir? Nuri Bilge Ceylan sinemasında temsil edilen taşra anlatıları, dönemin yönetmenlerinden hangi açılardan nasıl farklılaşmakta ve onlarla nasıl ortaklıklar taşımaktadır? Nuri Bilge Ceylan filmlerinde temsil eden taşra anlatılarında bireyler arası mikro-iktidar ilişkileri nasıl temsil edilmektedir?

Bu çalışma, yukarıda verilen araştırma sorularının cevaplandırılmasıyla, Türkiye'nin sosyal tarihinde taşraya dair yaklaşımlar ve temsiller ile günümüz Türkiye sinemasının önemli temsilcilerinden Nuri Bilge Ceylan'ın taşrayı kavramsallaştırmasının analiz edilmesine katkı sağlayabileceği gibi kültürel çalışmalar literatürüne sinema üzerinden mikro-iktidar çözümlemeleri ile katkı sağlamayı da hedeflemektedir.

1.2. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

Çalışmada araştırma yöntemi olarak nitel bir sosyolojik araştırma yöntemi olan söylem analizine başvurulacaktır. Sosyolojik bir araştırma metodolojisi olarak söylem analizi yönteminde birbirinden farklı söylem kavramsallaştırmalarına sahip yaklaşımlar var olup, bu çalışmada benimsenecek olan yaklaşım Jacques Derrida, Umberto Eco ve Julia Kristeva gibi isimlerin temsil ettiği metin merkezli söylem kuramıdır. Paul Ricoeur'e göre dil, iletişimin koşuludur ve bunun kodlarını sağlamaktadır. Söylem ise bütün mesajların alınıp verildiği yerdir. Söylemin bir dünyası olduğu gibi, bir başka kişisi, seslenen bir muhatabı vardır. İletişimin sözlü ve yazılı olmak üzere iki farklı şekilde gerçekleştiğini belirten Ricoeur, yazılı söylem şeklinde ortaya konan söylemin okuma bilen herkese yöneldiğini belirtir. Metin merkezli söylem kuramının öncüsü olan Derrida'ya göre ise söylem bir anlama teorisidir. Ricoeur'ün aksine söylem için dili öncelemez. Derrida, bizzat

dilde öncelikle metin olduğunu savunur (Elbirlik ve Karabulut, 2015: 34). Umberto Eco da söylem analizinde metni merkeze almaktadır. Eco'ya göre bir metin, okuyucusu için içerisinde sonsuz iç bağlantılar barındırmaktadır (Elbirlik ve Karabulut, 2015: 41). Bu bağlamda incelenecek filmsel metinler, söylem analizine tabi tutularak filmlerde kurgulanan karakterler arasındaki mikro-iktidar ilişkileri irdelenecektir.

Çalışma boyunca, günümüz Türkiye taşrasının toplumsal dinamiklerinin farklı boyutları ile incelenebilmesi amacıyla taşranın tarihsel bir bütünlük içinde ele alınması hedeflenmiştir. Bu bakımdan tarihsel süreçte taşranın kendini farklı boyutları ile gösterdiği edebi alana başvurulacaktır. Taşra olgusunun edebiyatımızda ilk ele alındığı dönem, aynı zamanda bir edebi tür olarak romanın da edebiyatımızda ilk örneklerini göstermiş olduğu Tanzimat Dönemi'dir. Bu dönemde daha çok gerçekçi bir bakış açısıyla yalnızca köy hayatının tasvir edilmesi şeklinde yazılan romanlarda taşra, aynı zamanda modernleştirme düşünceleri bağlamında “modernleştirilmesi ve kalkındırılması gereken yer” olarak da temsil edilmiştir. Bu iki farklı bakış açısıyla taşrayı konu alan romanlara Nabizâde Nazım'ın *Karabibik* ve Ahmet Mithat Efendi'nin *Bahtiyarlık*'ı örnek gösterilebilir. Nabizâde Nazım, *Karabibik* için yazdığı önsözde de belirttiği gibi Anadolu köylerini romanı için konu olarak seçmesinde, okurlarına köylülüğü ve çiftçiliği tanıtmak amacı taşıdığını belirtir (Nazım, 2012: 7-8). Ahmet Mithat Efendi'nin *Bahtiyarlık* romanı ise farklı bir bakış açısıyla taşranın kalkındırılması gerekliliğe odaklanır ve taşra insanından çok modernizmi temsil eden aydın kişinin kalkındırma vizyonuna işaret eder. Çalışmada erken Cumhuriyet Dönemi'nin toplumsal yapısını temsil etmesi amacıyla ise modernizmi temsil eden aydın karakterlerin taşra insanıyla olan çatışmalarını konu alan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu* ve Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanları tercih edilmiştir. 1960'lı yılların değişen siyasal ve toplumsal yapısını temsil etmesi amacıyla ise toplumsal gerçekçi bakış açısına sahip olan Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi* ile Kemal Tahir'in *Köyün Kamburu* romanları seçilmiştir. Bu romanların genel özelliği merkezi temsil eden ya da taşrada statü sahibi olan bireylerin taşra insanıyla aralarında kurdukları güç ilişkilerine odaklanmaları olarak değerlendirilebilir. Bu dönemin bir başka romancısı olan Tarık Buğra'nın da taşra insanının yaşamını muhafazakâr bir gözden yansıttığı *Yağmur Beklerken* romanı incelenecektir. 1970'li yıllarda daha çok bireyin iç dünyasına odaklanan romanların öncüsü

olan Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanı ise "taşra sıkıntısı'nın görünümlerini temsil etmesi amacıyla tercih edilmiştir. 1990'lı yıllarda yazdığı romanlarla benzer dinamiklere odaklanan Hasan Ali Toptaş da *Gölgesizler* romanıyla çalışmaya dâhil edilecektir. Orhan Pamuk'un 2002 yılında yayımlanan *Kar* romanı ise günümüz taşrasının siyasal dinamiklerine odaklanması ve günümüz Türkiye siyasetini taşra bağlamında temsil etmesi açısından çalışmada incelenecektir.

Taşranın sinemada temsil edilmesiyle görece yeni bir yaklaşım olmakla beraber 2000'li yıllardan önce de örneklerini görmek mümkündür. Metin Erksan'ın Necati Cumali'nin aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan 1963 yapımı *Susuz Yaz* filmi, taşradaki geçim sıkıntısı ile beraber toplumsal ahlak örüntülerini sosyolojik ve psikolojik açıdan irdelemektedir. Yılmaz Güney'in 1979 yapımı *Sürü* filmiyse, 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi edebiyatına benzer şekilde taşradaki aileler –aşiretler– arasındaki güç ilişkilerini ve çatışmaları gerçekçi bir üslup ile aktarmaktadır. Sinan Çetin'in 1999 yapımı *Propaganda* filmi ise başrollerinde komedi oyuncularının oynadığı bir drama olarak dikkatleri çekmiştir. Film, Türkiye-Suriye sınırında yer alan bir taşra kasabasının sınır ile nasıl bölündüğünü –ya da bölünemediğini– konu edinmektedir. 2000 yılında gösterime giren, yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmi de bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentliğini de yapmış olan Bursa'nın taşralı yüzünü seyirciye göstermektedir. Film, taşradan çıkıp yine taşraya dönen bir futbolcunun hikâyesini anlatsa da aslında, 1980 sonrası kapitalist neoliberal küreselleşme politikalarıyla dönüşmeye başlayan toplumsal hayat ile taşra kentlerinin toplumsal cinsiyet kalıplarını konu edinmektedir. Yılmaz Erdoğan'ın 2001 yapımı *Vizontele* filmi ise bu yıldan sonra çekilecek birçok taşra filmine farklı açılardan öncü olmuş bir yapım olarak görülebilir. Küçük bir taşra kasabasına ilk defa televizyonun gelmesi olayı çerçevesinde komedi unsurlarını kullanmakta ve taşraya dair nostaljik bir hikaye kurmakta olan film, sonunda Kıbrıs Barış Harekatı'na da değinmesiyle siyasal bir içeriğe de sahiptir. Yüksel Aksu'nun 2006 yılında vizyona giren *Dondurmam Gaymak* filmiyse, kadrosunda –başrol oyuncusu Turan Özdemir hariç– hiçbir profesyonel oyuncunun yer almadığı; yalnızca filmin hikâyesinin geçtiği taşra kentinde yaşayan insanların rol aldıkları bir film olarak dikkatleri çekmiştir. Film taşraya dair taşranın sıcaklığı, samimiliği gibi temalarla öne çıkıp, nostaljik bir dil kursa da asıl olarak yerel bir dondurma imalatçısı ve satıcısının yaşadığı komik

olaylar çerçevesinde global pazara yönelik anti-kapitalist bir eleştiriyi sinemaya taşımıştır. Zeki Demirkubuz'un 2006 yapımı *Kader* filmi ise anlatı yapısıyla İstanbul'dan Anadolu taşrasına uzanan bireyin yer değiştirmeleriyle taşranın köhneliğine dikkat çekmektedir. Aynı zamanda İstanbul'un da taşralı yüzünü gördüğümüz filmde, bireyler arasındaki çatışmalı ilişkilerin mekânsal yansımaları da filmde ayrıca önem taşımaktadır. Semih Kaplanoğlu'nun ilk filmi 2007 yılında *Yumurta*, ikinci filmi 2008 yılında *Süt* ve son filmi de 2010 yılında *Bal* adıyla çektiği *Yusuf Üçlemesi* ise, Yusuf adlı karakterin yetişkinlik, ilk gençlik ve çocukluk dönemlerinde yaşadığı çevrenin sosyal ve psikolojik açıdan onun kişiliğini nasıl şekillendirdiğini konu alır. Yeşim Ustaoglu'nun 2016 yapımı *Tereddüt* filmi ise dışarıdan güzel gözüken ama kendi içinde farklı sorunlara sahip bir evliliği olan kadın bir psikiyatrist ile erken yaşta evlendirilerek istemediği bir hayata zorlanan genç bir kızın taşrada geçen hikâyesini sosyolojik ve psikolojik yönleriyle anlatmaktadır.

Bu bağlamda, araştırmaya dâhil edilen on bir roman ve on bir film, hem taşranın kendisi kadar temsilindeki değişim ve dönüşümü tarihsel bir yaklaşımla ele alabilecek, hem de farklı dinamikleriyle taşra ilişkilerini ve temsillerini irdeleyebilecek bir zemine kavuşabilmek adına tercih edilmiştir.

1.3. ARAŞTIRMANIN PLANI

Çalışmanın ilk bölümünde, mikro-iktidar kavramıyla ilgili teorik tartışmalarla birlikte, taşra yaşamıyla ilgili siyasal değerlendirmeleri sosyolojik düzeyde değerlendirebilmeye olanak tanıyan merkez-çevre paradigmasıyla ilgili teorik tartışmalara değinilecektir. Devamında Türkiye'nin siyasal hayatında taşranın merkez karşısındaki konumu, *Devlet, Siyaset ve Taşra İlişkileri* başlığı altında ele alınacaktır. Takip eden *Taşrada Gündelik Hayat, Eşraf ve Aile İlişkileri* başlığı altındaysa taşra ailelerinin gündelik hayat pratikleri ve tarihsel süreçte kendini gösteren eşraf ailelerinin toplumsal ilişkileri belirlemedeki rollerine değinilecektir. Son olarak, sinemada gerçeklik ve temsil ilişkisi farklı görüşler bağlamında tartışılacaktır.

Tanzimat'tan Günümüze Edebiyatta ve Sinemada Taşra adlı üçüncü ana başlık altında, ilk olarak tarihsel süreçte taşraya ilişkin bakışın nasıl kurulduğunu anlayabilmek adına farklı siyasal ve sosyal dönemleri temsil edebilecek toplam on bir roman analiz edilecektir. Devamında benzer bir yolla çağdaş Türkiye sinemasında taşraya farklı bakışları temsil edebileceği düşünülen on bir film çözümlenecektir. Bu bölümün sonunda genel bir sınıflandırmayla, Tanzimat'tan günümüze değişen sosyal yapıyla taşraya dair anlayışların ve imgelerin ne ölçüde dönüştüğüne dair bir tartışma yürütülecektir.

Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Birey-Toplum İlişkisi başlıklı dördüncü bölümde, yönetmenin filmlerinde kavramsallaştırılan taşraya bakış ile taşra yaşantısı içinde bireyler arasında kurulan mikro-iktidar ilişkileri, ikinci bölümde ele alınan kuramcıların kavram setleri ışığında tartışılacaktır.

Son bölümde, Nuri Bilge Ceylan sinemasının taşraya bakışı, merkez-taşra ilişkilerine dair yaklaşımı ve taşradaki ilişkileri ele alışı, Tanzimat'tan günümüze seçilen edebiyat ve sinema eserlerinden hangi açıdan nasıl farklılaştığı ve benzeştiğine dönük bir tartışmayla ele alınacaktır.

2. KAVRAMSAL VE TEORİK ÇERÇEVE

2.1. SOSYAL TEORİ BAĞLAMINDA MİKRO-İKTİDAR OLGUSU

Çalışmada Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, taşrada yaşayan bireyler arasındaki mikro-iktidar ilişkilerinin nasıl temsil edildiği, Michel Foucault ve Hannah Arendt'in mikro-iktidar kuramları ile Pierre Bourdieu'nün sermaye tipleri, habitus ve toplumsal alan kuramları bağlamında tartışılacaktır. Michel Foucault ve Hannah Arendt 20. yüzyılın ortalarında yaptıkları çalışmalarında, iktidar ve güç kavramlarına yönelik klasik çalışmaların ortaya koydukları iktidar çözümlemelerine karşı koyarak, iktidarın “ezen-ezilen” ya da “güçlü-güçsüz” şeklinde yukarıdan aşağı tanımlanan ve tek yönlü baskı aracını ifade eden anlamının ötesinde, asıl olarak bireylerin iktidarı üretiminin dinamiklerini tartışmışlardır. 19. yüzyıldan bu yana toplumsal gruplar ve bireyler arasındaki çatışmaları ve çatışmaların kaynaklarını açıklamaya çalışan kuramlara yeni bir boyut kazandıran Bourdieu'nün çalışmalarıysa, içinde yaşadığı Fransa toplumunda 1980'li yıllar boyunca yaptığı ampirik gözlemlere dayanır. Bourdieu (1984), “klasik Marxist kuramın sınıf kavramını modern kültür sosyolojisi çalışmaları ile birleştirerek sınıf kavramına kültürel bir boyut kazandırmıştır” (Richter, 2012: 192).

Modern düşüncenin ortaya çıktığı 16. yüzyılın başlarından itibaren iktidar kavramı, çoğunlukla egemenlik düşüncesi bağlamında devlete koşut biçimde tartışılmaya başlanmıştır. Niccolò Machiavelli, Thomas Hobbes ve John Locke gibi düşünürlerce yürütülen “egemenlik” tartışmaları, bir varlık olarak insanın doğa durumunda uzlaşma kültürüyle mi yoksa çatışma kültürüyle mi var olduğu şeklindeki sorudan yola çıkarak devletin olası problemleri çözebilecek bir yapıya mı sahip olması gerektiği yönündeki problematiğin çözümlenmesi yönünde gerçekleştirilmiştir. 19. yüzyıla gelindiğindeyse Karl Marx ve Max Weber gibi kuramcılar, devlete de atıfta bulunarak, toplumsal konular ve güç ilişkileriyle ilgili farklı tartışmalar yürütmüşlerdir. Bu noktada, çalışmanın teorik zeminini oluşturacak olan Foucault, Arendt ve Bourdieu'nün iktidar analizlerini

değerlendirmeye geçmeden önce, iktidar kavramına yönelik sözü edilen klasik yaklaşımların değerlendirilmesi daha uygun olacaktır.

Machiavelli (2005) 1532 yılında yayımlanan *Prens* adlı eserinde, iyi bir siyasal yönetimin ilk şartlarından birinin, –normal şartlar altında– hükümdarın zekâsı olduğunu ileri sürerek, siyasal iktidarı yüceltmektedir. Burada Machiavelli'nin çıkış noktası, insanların doğası gereği kötü olduğudur ve bu kötü yapısıyla insanların arzu ve çıkarları çatışarak, iyi yönetimi engelleyebilir. Siyasal yaşamla özdeşleşen yalancılık, zalimlik, ikiyüzlülük gibi tutumlar, Machiavelli'ye göre tam da insanlar arasındaki güç ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Bu durumda siyasal iktidarı ele geçiren kişi, etkin becerileriyle siyaseti yönlendirmeli ve devlet yapısı da egemen bir yapıyla kurulmalı, merkezi olmalı ve insanların yasaya itaati sağlanmalıdır (Ağaoğulları, 2013: 327-330). Daha sonraki yıllarda Thomas Hobbes da Machiavelli'nin teorisine benzer bir iktidar modeli öngörerek, insanların siyasallığını “doğa durumu” kavramı ile açıklamaya çalışmıştır. Hobbes'a göre doğası gereği insanlar, gıda ve barınma gibi çok daha temel ihtiyaçlar için tarihsel süreçte hep bir rekabet içinde olmuşlardır. Bu durum, temel olarak insanların birbirlerine karşı güvensizliklerinden kaynaklanır. Öyle ki insanlar bu güvensizliklerini ortadan kaldırmak için yaşamsal kaynaklara sahip olma yoluyla, diğer insanlara karşı bir üstünlük kurmaya çalışırlar (Arnhart, 2013: 162). Hobbes, insanların bu rekabetçi yapısıyla siyasal düzene nasıl ulaştıkları sorusunu, ünlü eseri *Leviathan*'da (1966: 86-87), “doğa yasaları” ile açıklama yoluna gider. Buna göre insanlar, “doğanın birinci yasası” gereği, bir barış arayışı içinde olmalıdır. Bu arayışın sonuç vermediği durumlarda ise savaş kaçınılmaz bir seçenek olarak insanların önüne çıkmaktadır. “Doğanın ikinci yasası” ise Hobbes'a göre, birinci yasanın kendisinden kaynaklanır ve insanların barış durumuna erişmesi için diğerleri ile birlikte kendi haklarından vazgeçmesini öngörür. Bu durum, 19. yüzyıl Fransa'sında Jean-Jacques Rousseau felsefesinin de temelini oluşturan *Toplum Sözleşmesi*'nin temelini de oluşturmuştur. Daha sonraki yıllarda John Locke ise doğa durumunu insan varlığı için çok farklı biçimde değerlendirir. Locke, klasik toplum sözleşmesi kuramcılarının bireysel irade üzerinde bir otoritenin bulunmadığı durumu açıklamak için kullandığı doğa durumu tasvirini, “sınırsız ve keyfi iktidarı” eleştirmek amacıyla kullanır (Zabcı, 2013: 485). Hobbes'un aksine Locke'a göre doğa durumu, insanların barış, eşitlik ve özgürlük içinde yaşadıkları bir durumdur ve burada özgürlük, doğa yasalarıyla sınırlanıp, insanların “ne

yapmak isterlerse onu yapamayacağı bir özgürlük biçimi” olarak tanımlanır. Ancak bu özgürlük ve eşitlik ortamı, bir veya birkaç kişinin güç kullanma yoluyla diğer insanları mutlak iktidarı altına almaya yeltenmesi nedeniyle “savaş durumu”nun oluşmasıyla bölünebilir. Böyle bir durumda, insanları yargılama ve cezalandırma erkini elinde tutan bir üst irade olmaması nedeniyle insanlar arasında bir toplum sözleşmesi gerçekleştirilmesi zorunludur. Bu toplum sözleşmesi ile ortaya meşru bir anayasal yönetim çıkacak ve iktidar sahiplerinin zaman içinde meşru sınırları aşmasıyla yozlaşması muhtemel olan iktidara karşı da bir “direnme hakkı” mevcut olacaktır (Arnhart, 2013: 188-190; Zabcı, 2013: 502).

Görüldüğü üzere, modern devleti ortaya çıkaran süreçte iktidar olgusuna yönelik kavrayış, toplumsal bağlamda bireyler arası “uzlaşma” ve “çatışma” kültürü temelinde değerlendirilmiştir. Bu düşünceler ışığında modern devletin merkezileşmesi sürecinde siyasal iktidar, güvenlik ve asayişin sağlanması konusundaki işlevselliği bakımından bir üstünlüğe; aynı zamanda “zor kullanma” yetkisine sahip olmasıyla da nihai olma özelliğine sahip olmuştur (Poggi, 2011: 8-12). Devletin bu özelliğini sosyolojik bir temelde inceleyen Max Weber (2004: 33), devleti “belirli bir coğrafya üzerinde şiddeti kullanma tekeli”ni ‘meşru’ biçimde elinde bulunduran aygıt” olarak tanımlar. Çatışma kuramının bir öncüsü olarak Marx’ın düşüncesindeyse devlet, “bir sınıfın baskı altında tutulması amacıyla başka bir sınıf tarafından örgütlenen güç” olarak tanımlanır (Marx ve Engels, 2013) ve bu anlamda devlet, üretim güçlerine sahip olan burjuvaziye tüm bürokratik kurumları ve hukuksal yapısıyla hizmet eder. Ancak Marx ve Weber’in sosyoloji disiplininin ilk kuramcıları olarak yaptıkları çalışmalar, yalnızca devletin toplumsal güç ilişkilerindeki konumunu incelemeye yönelik olmamış, onlar aynı zamanda farklı açılardan bireylerin toplumsal konumlarını ve güç ilişkilerini de incelemişlerdir. Marx, insan hayatı ve toplumsal çatışmanın ana zeminini “teknoloji ve mülk sahibi olmanın ya da olmamanın” belirlediğine inanarak, toplumu farklı çıkarlara sahip gruplar arasındaki “çatışma” bağlamında inceler. Weber ise Marx’ın aksine, toplumda bireyin gücünün yalnızca ekonomik düzeyde açıklanamayacağını; bireyin dininin, eğitiminin ya da politik grubunun da birey için bir başarı ve güç kaynağı olabileceğini vurgular (Wallace ve Wolf, 2012: 112-115).

Tüm bu yaklaşımlar dâhilinde, tek yönlü bir yetki kullanma mekanizması olarak kavranan iktidar olgusuyla ilgili değerlendirmeler, Foucault tarafından yetersiz görülmüştür. Modern toplumlarda devletin yurttaşlarıyla kurdukları iktidar ilişkileriyle bireyler arasında kurulan mikro-iktidar ilişkilerini belirleyen dinamikler, Foucault'ya göre daha karmaşık ve ilişkisel bir yapıya sahiptir. Söz konusu iktidar ilişkilerinin toplum içinde ekonomik ve politik açıdan nasıl kullanışlı hale geldiklerini kavramak için Foucault (1980: 101), gözetim aygıtlarıyla suçluluğun, cinselliğin ve deliliğin medikalizasyonunun, gücün yayılımıyla ilgili kurdukları mikro-mekanizmaları inceler. Foucault'ya göre, iktidar mekanizmalarının toplumsal bütüne etkisinin anlaşılabilmesi için bu iktidar tekniklerinin kavranması şarttır (Foucault, 1980: 101). Bu bakışla Foucault, bireylerin iktidar aygıtı karşısında edilgen olduğu fikrine de karşı çıkar ve bireyin de iktidarın üretimine katkı sağladığını savunur (Foucault, 2011b: 107):

“Bireyi temel bir çekirdek, ilkel bir atom, iktidarın uygulandığı ya da cezalandırdığı çoğul ve atıl bir şey olarak; iktidarı da bireyleri böylece bastıran ya da parçalayan bir şey olarak düşünmemek gerekir. Aslında bir beden, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması tam olarak iktidarın birincil etkilerinden biridir. Yani birey iktidarın dışında ve karşısındaki şey değil, bence iktidarın birincil etkilerinden biridir. Birey, iktidarın bir etkisi ve aynı zamanda, bir etkisi olduğu ölçüde de aracıdır. İktidar kurduğu birey üzerinden işler.”

Bu satırlardan da görüldüğü üzere Foucault için iktidar, yalnızca bireyler üzerinde doğrusal bir kuvvet uygulaması olarak değerlendirilmemeli, onun üretken yapısı sorgulanmalıdır. Foucault'ya göre bu açıdan iktidar, üretken yapısıyla bireyin kendisinde pekişmektedir. Bundan dolayı Foucault (1993: 93), iktidar ilişkilerinin somut çözümlemesinde “hükümrânlığın hukuksal modeli”nin bir yana bırakılması gerektiğini öne sürer ve özellikle de *Entelektüelin Siyasi İşlevi* (Dits et ecrits) adlı çalışmasında, Hobbes'un Leviathan modeline karşı çıkar (Foucault, 2011b: 101). Hobbes'un Leviathan'ın ruhu dediği şeyin hükümrânlığın tam da kendisi olduğundan yola çıkarak, merkeze göre çevrede kalan çok sayıda –iktidar tarafından özne olarak kurulmuş– “beden”in incelenmesi gerektiğini vurgular. Öyle ki hukuksal bir modelle yaklaşıldığında birey ve iktidar arasındaki ilişkide birey, “doğal hakların ve ilkel iktidarların bir öznesi” olarak ele alınır ve bu durum da devletin ideal oluşumunu çözümlemek anlamına gelir. Bundan dolayı Foucault, iktidarın “etkilediği öğeleri belirleyen olması” niteliğinden yola

çıkarak bir çözümleme yapar ve sonuç olarak, “boyun eğme ilişkilerinin özneli nasıl ürettiğini” sorgular.

Foucault'nun iktidar çözümlemesinde “kontrol” fikri, başrolü oynamaktadır. Yukarıda da sözü edildiği gibi cinselliğin denetimi ve kontrolü, toplumu disipline etmenin yollarından biri olarak işlevselleştirilir ve bu bakımdan iktidarın bedenleri kontrolüyle de cinsellik siyasal bir nitelik kazanır. Burada iktidarın cinsellik üzerindeki kontrolü, asıl olarak toplumsallaşma süreçlerinde neyin “normal” olduğunu bireyler için belirlemesi ile ilgilidir. Foucault (2003: 107), iktidarın bedenler üzerindeki kontrolüyle şekillenen mikro-iktidar yapılarını şu sözlerle açıklar:

“Küçük gözetimlere, her an var olabilen denetimlere, aşırı derecede titizlikle gerçekleştirilmiş mekân uyarlamalarına, belirsiz tıbbi ya da psikolojik muayenelere, beden üzerinde yaratılan gerçek bir mikro-iktidara yol açar; ama aynı zamanda kitlesel önlemlere, istatistik varsayımlara, toplumsal bünyenin tümünü ya da bütün içindeki grupları ilgilendiren müdahalelere de olanak verir. Cinsellik aynı anda hem bedenin yaşamına, hem de insan türünün yaşamına giriş yolu oluşturur. Ondan, hem disiplinlerin matrisi hem de düzenlemelerin ilkesi olarak yararlanır.”

Foucault'ya göre kurdukları disiplin yapılarıyla “hastane, tımarhane, öksüzler yurdu, okul, eğitim evi, fabrika, atölye ve hapisane” gibi kurumlar 19. yüzyılın başında sanayi toplumunun gelişmesiyle, “kapitalist toplumun işleyiş koşullarından biri olarak iktidarın bir tür büyük toplumsal biçiminin parçası” haline gelmiştir (Foucault, 2011a: 126):

“İnsanın vücudunu, varlığını ve zamanını işgücüne dönüştürmesi ve onu kapitalizmin işletmek istediği üretim aygıtının hizmetine sokması için bütün bir zorlama aygıtı gerekli oldu; ve bana öyle geliyor ki, insanı kreş ve okuldan alıp kışladan geçirerek, hapisane veya akıl hastanesiyle tehdit ederek –‘ya fabrikaya gidersen, ya da hapisaneye veya tımarhaneye düşersen!’- sonunda düşkünler evine götüren bütün bu zorlamalar aynı iktidar sisteminden kaynaklanıyor.”

Bireyleri disipline eden kurumlar arasında hapisanelere özel bir ilgi gösteren Foucault (1995), *panopticon* adlı hapisane modelini analiz ederek, hapisanedeki bireylerin kapatılmışlıktan ziyade görünürlikle disipline edildiğini vurgular. Bu anlamda görünürlüğü bir “tuzak” olarak niteleyen Foucault (1995: 200), mahkûmların kendilerini devamlı gözetleniyormuş hissetmeleriyle disiplinin sağlandığını belirtir. Ancak hapisane

gibi kapalı bir kurumun dışında disiplin, bir kurum ya da aygıtla doğrudan özdeşleştirilemez. Disiplin, Foucault'ya göre (1995: 215), bir iktidar biçimi olarak iktidarın hedeflerine ulaşmak için bir teknikler bütünüdür. Foucault aynı zamanda, bireylerin iktidar söylemleri karşısında mikro alanlarda kurabilecekleri direnme pratiklerinden de bahseder. Foucault'a göre iktidarın söylemsel olarak inşa ettiği delilik, suçluluk ve cinsellik gibi düzlemlerde oluşturduğu kurallar karşısında bireyler, birer karşı söylem olarak mikro-dünyadaki direnme pratikleriyle iktidar söyleminin dışına çıkmayı başarabilirler (Akay, 1995: 128-131). Örneğin, iktidarın mikro alanlarda kendini gösterdiği noktada, bireyin kendi tercihiyle eşcinsel kimliğini edinmesi de "cinselliğe yönelik kurallar aracılığıyla mikro dünyada varlığını sürdürebilen bir iktidar karşısında" bir direnme pratiği olarak okunabilir (Esgün, 1999: 28). Tüm bunlarla birlikte intihar da Foucault sosyolojisinde bir direnme odağını oluşturmaktadır. 18. yüzyıldan sonra, toplumsal yapıda mantık-dışı alana itilen fenomenlerden biri de homoseksüellik, büyüculük gibi sosyal kategorilerle birlikte intihardır (Foucault, 2006). Yüzyıllardır Hristiyanlık düşüncesinde bir sapkınlık olarak görülen intihar, intihar edenin kutsal sayılmayan bir yere gömülmesi gibi pratiklerle, intihar eden kişinin geride kalan ailesini cezalandırmayı öngörmüştür. Ancak 18. yüzyıldan sonra intihar olgusu, patolojik bir düzeyde değerlendirilmeye başlanmıştır. Foucault'ya göre modern toplumda intihar da bir hakikat rejimi olarak bir irade eylemini, bir tür direnme biçimini oluşturmaktadır. Örneğin, bireyi ölüm cezasıyla yargılayan mahkemeye karşı bireyin intiharı, onun ölüm gerçeğini ortadan kaldırmaya da ölüm cezasıyla hükümlü olmasını ortadan kaldıracak direnci ortaya koymaktadır (1995: 41).

Hannah Arendt (2013: 293) ise iktidarın doğuşundaki tek maddi şartın, "insanların birlikte yaşıyor olmaları" olduğunu öne sürer. Arendt, kent devletlerinin oluşumundan başlayarak günümüzün siyasal örgütlenmelerine kadar, Batı'daki siyasal örgütlenmelerdeki iktidarın "insan eyleminin bir aradalığıyla" şekillendiğini belirtir. Ayrıca bu birlikteliğe katılmayan kişinin, ne ölçüde büyük bir güce sahip olursa olsun, bu gücü yitirerek iktidarsızlaşacağını da vurgular (Arendt, 2013: 293-294). Bu noktada, Arendt'in güç (force) ile iktidar (power) kavramları arasında bir ayrım yaptığını anlarız. Arendt'e göre güç, tekildir ve yalnızca bireyin varlığı ile tanımlanarak başkasının iradesini biçimlendirme anlamına gelir. Buna karşın iktidar, bireyin mülkiyetinin dışında, bir toplumsal grupla tanımlanır ve yalnızca bu grupla varlığını sürdürür. Böylelikle bir kimsenin iktidara sahip

olduğu söylendiğinde, aslında bir grup insanın o kişiyi yetkilendirmiş olduğundan bahsedilmektedir (Arendt, 1970: 44). Jürgen Habermas (1977: 4), bu noktada Arendt'in iktidar kuramının “iletişimselliğine” vurgu yapar. Buna göre bir toplumsal grup içindeki bireyler iletişim yoluyla, ikna etme süreçlerine de başvurarak karşılıklı verdikleri sözlerle iktidarı güvence altına almaktadırlar (2013: 2098-301). Bu noktada Arendt'in iktidar modeli, Talcott Parsons'ın (1963) tanımladığı iktidar kavramına bir benzerlik göstererek, “sistem kapasitesi”ne vurgu yapmaktadır (Habermas, 1977; McNamee ve Glasser, 1987). Öyle ki Parsons da, toplumda “gerçekleştirilmesi gerekli görülen işlerin” kolektif bir şekilde halledilmesinden yola çıkarak iktidarı, sosyal sistemin bir yeteneği olarak görmüştür (McNamee ve Glasser, 1987: 82). Ancak Parsons'ın analizinde, iktidar aygıtı toplumsal sistemin işlerliğinin bir parçası olarak olumlanan bir alt sistem olarak düşünülürken, Arendt iktidara eleştirel bir gözle bakmaktadır.

Pierre Bourdieu (1984) ise farklı sınıfların kültürel beğenileri ile kültürel tüketim yatkınlıkları arasındaki ayrışma ve hiyerarşi oluşumunu incelediği *Ayrım* (La Distinction) adlı çalışmasında sermaye tipleri, habitus ve toplumsal alan kavramları bağlamındaki toplum analizi modelini geliştirmiştir. Sınıf analizi yerine *alan* kavramını öne süren Bourdieu, alan kavramını insanların stratejiler geliştirdiği, arzu ettikleri kaynaklar için mücadele ettikleri toplumsal bir alan olarak açıklar. Marx'tan farklı olarak, güç ilişkilerini yalnızca ekonomik düzeyde tanımlamaz ve farklı alanların özerk olabileceğinden söz eder. Örneğin politik alanın kendi kuralları bağlamında var olduğu ve politikanın işleyiş tarzının yalnızca ekonomik ilişkilerle açıklanamayacağını söyler (Wallace ve Wolf, 2012: 165).

Bu noktada Bourdieu, toplumda bireylerin konumlarını belirleyen üç tip sermaye biçiminin olduğunu belirtir. Bunlar; ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve toplumsal sermayedir. Ekonomik sermaye maddi kaynaklardan oluşurken, kültürel sermayeyi belirleyen üç farklı dinamik mevcuttur. Bunların ilki “somutlaşmış (*embodied*)” durumdur. Buna göre, bireyin kendinde somutlanan, kendini geliştirdiği ölçüde edindiği tüm özellikler, onun kültürel sermayesini oluşturmaktadır. Bourdieu'ye göre (1986: 245), kültürel sermaye birikimi yüksek olan ailelerin çocukları, bu edinimleri sağlama sürecine daha kolay başlayabilmektedir. İkinci olarak kültürel sermayeyi meydana getiren dinamik “nesnelleşmiş (*objectified*)” durumdur. Bu ise nesnel bir biçimde erişilebilen tüm kültürel

üretimlerin, ekonomik sermayenin yanı sıra bireye sağladığı sembolik sermayeyi ifade etmektedir. Son olarak bireyin eğitim yoluyla edindiği tüm kaynaklar “kurumsallaşmış (*institutionalized*) durum” ile bireyin kültürel sermayesini meydana getirmektedir (Bourdieu: 1986: 247). Toplumsal sermayeyi ise bireyin diğer bireylerle kullanabildiği toplumsal ilişkiler belirler (Bourdieu, 1986: 249). Her birey bu sermayelere farklı biçimlerde hükmedebilir ve bu sermayelerle yaşam tarzlarını belirler. Bourdieu klasik anlamdaki “burjuva-küçük burjuva-işçi” şeklindeki dikey toplumsal sınıf ayrımı yerine *habitus* kavramıyla farklı bir toplumsallaşma kuramı geliştirir. İnsanların genel olarak “kendi eşitleriyle ilişki halinde kalarak görüşlerini ve dolayısıyla hayattaki algı biçimlerini paylaştıklarını ve güçlendirdiklerini” belirten Bourdieu, yaşam tarzı gruplarının kapalı sistem olmadığını, dolayısıyla toplumda bunun sabit kalmayacağını belirtir. Ayrıca farklı toplumsal gruplarla ilişki kuruldukça bireylerin kendi yaşam tarzları dışında kalan yaşam tarzlarını da öğrenerek bunları kişiler arası iletişimde kullandıklarını, bu yüzden de *habitusun* yapılandırılabilir olduğunu vurgular (Richter, 2012: 195).

Bourdieu'nün bireyler arası güç ilişkilerini anlama ve açıklamada kullandığı bir diğer kavram da eril tahakküm (*masculine domination*)'dür. *Eril Tahakküm* adlı eserinde Bourdieu (2014), kadın-erkek ilişkisinde cinsel yaşamdan küçük gündelik yaşam pratiklerine değin farklı alanlarda görülen eril düşüncenin baskınlığını ve bunun ortaya çıkardığı simgesel şiddeti inceler. Bourdieu'ye göre (2014: 49) erkeklere atfedilen evrensel üstünlük, erkeğin biyolojik üre(t)me ve bununla birlikte toplumsal yeniden üretimle oluşturulan, toplumun üyelerinin algı ve düşüncelerine işlenen, erkeklik imgeleriyle ortaya çıkmaktadır. Söz konusu toplumsal yeniden üretimler bir tahakküm ilişkisini meydana getirirken, fiziksel şiddetin ötesinde bir de sembolik olarak sonu gelmeyen bir şiddet ilişkisi üretmektedir. Ayrıca Bourdieu'ye göre (2014: 125-126) evlilik ve aile kurumu, eril düşünce penceresinden bir “ev'cil grubun sembolik sermayesini”, içerdiği tüm kozmetik, giyim ve tavır gibi sembolik özelliklerle birlikte oluşturmaktadır. Buna göre eril dünya, aileye ve evliliğe atfettiği sembolik gücü kadınlara yüklediği eviçi işler sorumluluğuyla sürdürür.

2.2. TOPLUMSAL BİR ANALİZ MODELİ OLARAK MERKEZ-ÇEVRE PARADİGMASI

Çalışmada dikkate alınacak bir diğer toplumsal analiz modeli merkez-çevre paradigmasıdır. Merkez-çevre paradigmasını toplumsal bir analiz modeli olarak¹ kullanan ilk kuramcılar Shmuel Noah Eisenstadt ve Edward Shils'tir. Modernleşme kuramı bağlamında geleneksel imparatorlukların siyasal ve sosyolojik yapılarını açıklayan Eisenstadt, merkez-çevre ilişkilerinin imparatorluk toplum yapılarını açıklamak için önemli bir karakteristik olduğunu öne sürer. Eisenstadt'a göre monolitik bir imparatorlukta merkez, kaynakları seferber etmek ve toplumun geniş çaplı faaliyetlerini kontrol etmek için çevreye nüfuz eder (Eisenstadt, 1977b: 17). Bu bakımdan merkez-çevre ilişkileri bu toplumlarda toplumsal tabakalaşma formasyonunu kuran ve sosyal hiyerarşiyi belirleyen bir niteliğe sahiptir. Bu toplumların siyasal, kültürel ve dinsel merkezlerinde, sosyopolitik karizmatik unsurların kendi kendine yeten odakları özerk biçimde tanımlanmış ve yerel toplum geleneklerinin dışında gelişen çeşitli büyük geleneklerin yalnızca içerik bakımından değil sembolik olarak da odak noktaları olmuştur (Eisenstadt, 1977a: 72).

Edward Shils ise merkez ve çevre kavramları üzerinden yaptığı sosyolojik analizinde, her toplumun merkezi bir alana sahip olduğunu ve bu merkezi alanın coğrafi anlamının ötesinde olgusal bir anlama sahip olduğunu öne sürer. Shils'e göre toplumların merkezi, belirli semboller ve değerler sistemine sahiptir ve bu değer sistemi merkezi alana

¹ Merkez-çevre paradigmasını sosyoloji disiplini kavramsallaştıran kuramcılarının başında Niklas Luhmann gelir. Luhmann geliştirdiği sistem kuramıyla toplumsal sistemleri onların çevreleriyle olan ilişkisi ve farklılaşmaları ile açıklar. Luhmann toplumsal sistem içindeki farklılaşmaları sınıflandırarak onları betimler ve dört farklı farklılaşma düzeyi belirler. Bölünmeye dayalı farklılaşma, sistem içinde aynı işlevleri yerine getirmek üzere bölünmüş farklılaşmayı açıklarken; tabakalaşmaya dayalı farklılaşma sistem içinde hiyerarşiye dayalı statülerin farklılaşmasını açıklar. Luhmann'a göre merkez-çevre farklılaşması ise bu iki tür farklılaşmanın arasındaki bağlantıyı oluşturur. Bu farklılaşma biçimleri dışında kalan bir diğer farklılaşma türü ise modern toplumlardaki işlevsel farklılaşmadır (Ritzer, 2011: 341-344). Toplumsal bir analiz modeli olarak kullanımının dışında, bir araştırma modeli olarak merkez-çevre paradigmasını, uluslararası ilişkiler incelemelerinde tarihsel sosyoloji çerçevesinde kullanan kuramcılarının öncüsü ise Immanuel Wallerstein olmuştur. Wallerstein kapitalist ilişkilerin küreselleşme süreçlerini açıklamak için ülkeleri merkez, çevre ve yarı-çevre ülkeler olarak sınıflandırır. *Dünya Sistemleri Teorisi* adını verdiği teorisinde Wallerstein, merkez ülkeleri kapitalizasyon süreçlerini küresel ölçekte domine eden ülkeler olarak tanımlarken; çevre ülkeleri endüstrileşme süreçlerini tamamlamamış olan ve kapitalist büyümelerini merkez ülkelere bağımlı olarak geliştiren ülkeler olarak tanımlar. Yarı-çevre ülkeler ise daha düşük teknolojilere ve kısmen güçlü hükümet yapılarına sahip ülkeler olarak merkez ile çevre ülkeler arasındaki tampon bölgeyi oluşturmaktadır (Wallerstein, 2004).

bir kutsiyet atfeder. Merkezin sahip olduğu semboller, değerler ve inançlarla toplum üyelerini etkileyebilecek bir güce sahip olduğunu belirten Shils, merkezin aynı zamanda bir eylem alanını da ifade ettiğini belirtir. Toplumsal kurumlar ağı içinde faaliyetlerin, rollerin ve kişilerin meydana getirdiğı bu eylem alanında merkezi olan değerler ve inançlar somutlaşmaktadır (Shils, 1961: 117). Shils'e göre devlet sahip olduğu otoriteyle merkezi değer sistemini toplum ölçęinde yaymakta ve toplumun diğer kesimlerini de etki altına almaktadır. Shils merkezin elitleri aracılığıyla yürüttüğü bu faaliyetlerde sadece otoritenin varlığının bile toplum üzerinde bir merkezi değer sistemini benimsettiğini vurgular. Shils modernleşen toplumlarda artan eğitim olanaklarının, kentleşmenin ve bütünleşmiş bir ekonominin varlığının toplumun farklı kesimlerini bir araya getirdiğini ve böylelikle merkezin değer sisteminin çevre tarafından da benimsendiğini ileri sürer (Shils, 1961: 122-124).

Türkiye'de merkez ve çevre ilişkilerinin sosyolojik boyutu ise Şerif Mardin'in Osmanlı-Türkiye toplumu üzerine 1973 yılında kaleme aldığı makalesi ile tartışmaya açılmıştır. Mardin'in merkez-çevre kuramı Edward Shils'in çalışmasına dayanmaktadır. Mardin makalesinde, Edward Shils'in merkez ve çevre kavramları üzerinden yaptığı sosyolojik analizini Osmanlı-Türkiye toplumuna uyarlar ve Türkiye'de çevreyi tarihsel bakımdan merkez ile çatışmalı bir ilişki çerçevesinde kavramsallaştırır. Mardin'e göre modern devletin merkezileşmesi feodal soylular, kentler, kasabalar ve endüstri emeğinden oluşan çevre güçleriyle birtakım karşı karşıya gelişleri kapsayan bir süreçten meydana gelmiştir. Batılı devletlerde, merkezileşme süreci boyunca merkez ve çevre güçleri arasında gelişen çatışmalar zaman içinde yerini uzlaşmaya bırakmış ve çevre güçlerin merkezde bütünleşmesi sağlanmıştı. Merkezle bütünleşen bu çevre güçlerin aynı zamanda özerk statüleri de tanınmıştı. Batı'da devlet ile kilise, ulus inşa edenler ile yerel odaklar ve üretim araçlarına sahip olanlar ile olmayanlar şeklindeki farklı güç odakları arasında gelişen karşılıklı cepheleşmeler ve bütünleşmeler, 19. yüzyıl öncesi Osmanlı İmparatorluğu'nda benzer dinamiklerle gelişmemişti. Mardin'e göre Osmanlı toplumunda bu tür karşı karşıya gelmeler hep çatışma şeklinde gelişmiş ve yüz yıldan fazla süren modernleşme süreci boyunca da devam etmiştir (Mardin, 1973: 170). Mardin merkez ve çevrenin Osmanlı politik ve ekonomik yaşamının temel sorunu haline gelmesinin birden fazla nedeni olduğunu öne sürer. İlk olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarından

başlayarak kendini gösteren kentliler ve göçebeler arasındaki çekişmenin zamanla göçebeliliğe ilişkin her şeyin küçümsendiği bir kalıp yargıyı doğurduğunu söyleyen Mardin, kentleşme ve göçebelik şeklindeki bu dikotominin günümüz Türkiye'sinin sosyo-ekonomik yapısının da bir tortusunu oluşturduğunu belirtir. İkinci olarak, İmparatorluk öncesi dönemden izleri kalan soylu zümreye ve Osmanlı ile birlikte yıldızı parlayan taşradaki bazı güçlü ailelere Osmanlı İmparatorluğu'nun kuşkuyla bakması merkez ve çevre arasındaki bir başka kopukluğu meydana getirmişti. Merkez ve çevre güçleri arasındaki bir başka gerilimi meydana getiren kurum ise dindi. Öyle ki taşradaki bazı tarikatlar ve “şeyh”, “şih” ya da “ermiş” olduğunu ileri sürenler, yarattıkları etki alanının gücüyle orantılı olarak, Osmanlı için bir tehdit unsuru olarak kabul ediliyordu. Mardin'e göre tarihsel bakımdan dinsel kurum, merkez ve çevre arasındaki sınır çizgisinde yer alıyor ve merkezin laikleştirme politikalarından dolayı modernleştirme boyunca da daha çok çevre ile özdeşleşiyordu (Mardin, 1973: 171-172). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlayan modernleşme hareketlerinde, merkezin çevreye hem kuşkuyla baktığı hem de zaman zaman taşranın yerel güç odaklarıyla işbirliği yaptığı gözlemlenebilir. 19. yüzyıl Osmanlı'sında modernleşme, ulus-devleti inşa etmeye yönelik birtakım hedeflerden meydana gelmişti. Çevredeki gayri-Müslim ve diğer Müslüman öğeleri ulus-devlet yapısı altında birleştirmek ve birbirinden ayrılan bu öğelerin siyasal sistem için anlamlı bir katkılarını sağlamak bu hedefler arasındadır. 1908 yılında gerçekleştirilen Jön Türk Devrimi'nden sonra yerel çıkarları dile getirmeleriyle yerel halkın desteğini arkalarına almayı başaran taşranın güç sahibi eşraf aileleri, mecliste temsil edilme yoluyla siyasal sisteme dâhil olmaya başlamıştı. Ancak, Avrupa feodal soylularına tanınan özerk statü onlara tanınmamıştı (Mardin, 1973: 174-175). Bu noktada Mardin (1973) Jön Türkler için önemli olanın devletin merkezîyetçi yapısı olduğunu savunarak, I. Dünya Savaşı sonrasında ulusal kurtuluş mücadelesini başlatma yoluna koyulan Mustafa Kemal'in (Atatürk) Anadolu'da çeşitli isyancı gruplarla karşı karşıya geldiğini vurgular. Mardin'e göre bu gruplar Sultan'a başkaldıran birine karşı harekete geçmiş görünseler de aslında Jön Türk yönetiminin merkezîyetçi politikalarını devam ettiren merkezi bir güce karşı çevre güçlerini temsil etmektedirler. Hatta Mardin (1973: 182), bu karşı karşıya gelişin Türk Kurtuluş Savaşı boyunca kendisini Büyük Millet Meclisi içinde Kemalistlere karşı muhalefet biçiminde “İkinci Grup” adıyla gösterdiğini; savaş sonrası iktidara gelen Mustafa Kemal ve arkadaşlarının yine benzer dinamiklere sahip siyasal gruplarla karşı

karşıya geldiğini ifade etmektedir. Özellikle de çok partili hayata geçiş denemelerinde kendini gösteren taşra güçlerine karşı Mustafa Kemal, devletin merkezi yapısını geliştirmek üzere ulusal kimlik inşasını tamamlamak için tarih, dil ve kültür mitoslarına yönelmiştir. 1946 yılına gelindiğindeyse Demokrat Parti'nin kurulması sırasında Halk Partisi'nin “destek bulmak için taşraya yönelip ulusal birliğimizi sabote etmeyin” şeklindeki uyarısı merkez ve çevre çatışmasının devamlılığını ve niteliğini simgelemektedir. 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanını izleyen yıllar boyunca, Jön Türklere benzer şekilde, yerel odakların çıkarlarını temsil eden eşraf aileleriyle işbirliği yapma yoluna giden CHP, her ne kadar halkçı politikalara uzun yıllardır yönelmiş olsa da, merkezin çevreye karşı güçlendirilmesini öncelikli bulan bürokratik davranış tarzından vazgeçmemiştir (Mardin, 1973: 182-183).

Oysa Mustafa Şener (2015: 227) Mardin'den farklı olarak, Kemalist hareketin taşra eşrafı ile ilişkisinde, taşradaki kapitalizm öncesi ekonomik ilişkilerin dönüştürülerek, kırsal yaşamda kurulmaya çalışılan burjuva mülkiyeti temelindeki yerel uzlaşma dinamiklerine işaret etmektedir. İsmail Cem'e (1989: 300) göre, Kemalist hareketin yerel eşrafla kurduğu bu uzlaşmalar, devlet-parti bütünleşmesinde de eşrafı ayrıcalıklı bir konuma taşımıştır.

Mardin'e göre (1973: 185) Demokrat Parti'yi ortaya çıkaran ve onu iktidara taşıyan süreç ise 1940'lı yıllar boyunca kasaba ve köyler arasındaki bütünleşmedir. Bunun sayesinde Demokrat Parti, kırsal değerleri ön plana çıkararak köylülerin sorunlarını çözmeyi amaç edinmiş ve İslam'a da “çevrenin kültürü” niteliğiyle başvurmuştur. 1950 yılında yapılan seçimlerde ise Demokrat Parti Türkiye'nin Batılı ve gelişmiş kesiminden yüksek oylar alarak iktidara gelirken; CHP sadece “yerel eşrafın güç simsarları olarak çalıştığı” doğu illerinde başarılı olmuştur (Findley, 2015: 268). Bir başka görüşe göre ise Demokrat Parti daha çok tüccar ve eşraf sınıfının desteği ile yükselme şansı yakalamıştır. Taşra kentlerinin yerel eşrafı, yıllardan beri siyasal bir birliktelik içinde olduğu bürokrat kesiminin denetiminden kurtulmak için Demokrat Parti'ye destek vermiştir (Cem, 1989: 378; Ecevit, 2009b: 56).

Bu teorik çerçeveye bağlamında, çalışmada Nuri Bilge Ceylan filmlerinde bireyler arasında Foucault ve Arendt'in tanımladığı mikro-iktidar perspektifiyle Bourdieu'cü

anlamda ekonomik, kültürel ve sosyal sermayelerin nasıl inşa edildiği ve bu sermayeler ile bireyler arası güç ilişkilerinin nasıl inşa edildiği incelenecektir. Ayrıca filmlerde temsil edilen karakterlerin yaşadıkları çevre içindeki habitusu nasıl oluşturdukları ve habitus içindeki toplumsallaşma dinamiklerini nasıl kurdukları tartışılacaktır. Filmlerdeki taşra anlatıları ise Edward Shils ve Şerif Mardin'in tanımladığı merkez-çevre kuramları bağlamında incelenecektir. Buna göre Nuri Bilge Ceylan filmlerinde hikâyelerin geçtiği taşra kasabalarındaki bireylerinin merkezle ve merkezi temsil eden bireylerle nasıl bir ilişki kurdukları üzerinde durulacaktır. Bireyler arası mikro-iktidar ilişkilerinin kurulmasında Türkiye'nin sosyal tarihindeki merkez-çevre çatışmalarının ne ölçüde belirleyici olduğu tartışılacaktır.

2.3. SİYASAL VE SOSYOLOJİK BAĞLAMDA TAŞRA OLGUSU

2.3.1. Devlet, Siyaset ve Taşra İlişkileri

Sözlük anlamı itibarıyla “*bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarılık*” anlamını taşıyan taşra olgusu (Türkçe Sözlük, 2011), yukarıda Şerif Mardin'in analizleri ekseninde de tartışıldığı gibi mekânsal ve coğrafi anlamının ötesinde asıl olarak siyasal ve sosyolojik bir anlama sahiptir. Ahmet Çiğdem (2005: 104), taşrayı kuran şeyin taşranın kendisinin değil, merkezle olan ilişkisi; hatta merkezin kendisinin olduğunu söyler. Yalnızca siyasal olmayıp başka çağrışımlara da sahip olan “merkez taşraya karşı kendini hükümranlıkla öne çıkarır.” Bu durumda taşra bir yoksunluk duygusuyla, merkez neyi ifade ediyorsa onun ikincil olanını ifade eder.

Türkiye'nin siyasal yapısında bir idari birim olarak taşra, Tanzimat reformları ile ortaya çıkmıştır (Alkan, 2005: 69-70). Merkezileşme sürecinin başlamasıyla “memalik-i Osmaniye” olarak adlandırılan Osmanlı topraklarının Tanzimat aydınlarınınca Batılı tarzda “vatan” düşüncesi etrafında tasavvur edilmeye başlanması, Osmanlı siyasal yapılanmasının eyalet sistemine dayalı İmparatorluk yapısından merkezden yönetilen il sistemine geçişini beraberinde getirmiştir. Tanzimat'tan önce dönemin merkezi olarak düşünülen ve Dersaadet olarak adlandırılan İstanbul için taşra, İstanbul dışındaki her yer olarak tasvir edilirdi. Hatta taşra olarak tasvir edilen yerler de kabaca ikiye ayrılırdı: “Rumeli coğrafyası

için “Mim” kavramı kullanılırken, Anadolu toprakları için “Tı” kavramı kullanılırdı” (Alkan, 2005: 74). Cumhuriyet ile birlikte ise eskinin merkezi olan İstanbul yerine bir Anadolu kenti olan Ankara’nın başkent seçilerek merkez formasyonuna kavuşturulması, Cumhuriyet ideolojisinin merkez-taşra ilişkilerinin belirlenmesinde önemli bir ayrıntıyı oluşturmaktaydı. Cumhuriyet ile birlikte taşranın benimsenmesi ve kabullenilmesinde “Anadolu” kavramının belirleyiciliği dikkat çekmektedir. 1961 Anayasası’nın ortaya koyduğu devletçi politikalar, Necip Fazıl’ın Büyük Doğu Hareketi, köy-kent projeleri ve 68 kuşağının halkçılık anlayışı birbirlerinden farklı biçimlerde Anadolu’yu merkez karşısında söylemsel olarak yüceltmekteydi (Alkan, 2005: 73-74).

Ömer Laçiner (2005: 16) de Mardin’in analizine benzer şekilde taşra kavramının çoğu toplumda merkez ile organik bir bütünlük oluşturan periferileri ifade ettiğini, buna karşın Türkiye’nin toplumsal yapısında “merkez karşısında vurgulu bir hiyerarşiyi ve güçlü bir başkalık duygusunu” ifade ettiğini belirtir. Laçiner ayrıca Türkiye toplumsal yapısında tarihsel olarak bir “Doğu taşrası” ve “Batı taşrası” olduğunu öne sürer. Doğu taşrasının Müslüman halkı, modern yaşamın toplumsal yapısına adapte olamamaktayken Batı taşrası, modernleşme sürecinde merkezi zorlamış, hatta ona alternatifler sunmaya çalışmıştır. Modernleşme süreci boyunca gayri-Müslim azınlığa tanınan eşit haklar Doğu taşrasının Müslüman tebaasınca “doğal-dini” ayrıcalıkların elinden alınmasıyla bir statü kaybı olarak görülmüş; bundan dolayı da reformlara karşı tepkisel bir tavır geliştirilmişti. Ayrıca Doğu taşrasının Müslüman halkı yöresel otarşik ekonomileri ve fazla verimli olmayan doğan zenginlikleri nedeniyle sahip olduğu sosyo-ekonomik yapılanışı ile moderniteye eklenmekte güçlük çekiyordu. Buna karşın Rumeli ve Batı Anadolu’dan oluşan Batı taşrası, Selanik, İzmir, Edirne gibi kentleriyle bölgesel merkezler olarak öne çıkmış ve modernleşme reformlarına desteklerini ifade ederek bunları sekteye uğratabileceğini düşündükleri II. Abdülhamid’e karşı bir muhalefet geliştirmişlerdir. Batı taşrası ayrıca verimli topraklara ve dış ticarete açık bir ekonomik zemine sahip olmasıyla ve Doğu taşrasının aksine “gayri-Müslim düşmanlığına sarılmış bir yapısının olmamasıyla” da modern yaşama eklenmekte zorlanmıyordu. Cumhuriyet ile birlikte ise yeni bir ideolojik merkez haline getirilen Ankara’ya karşı İstanbul aydınları, Batı taşrası ile birlikte yeni bir modernleşme alternatifi arayışına girmiştir. Laçiner’e göre (2005: 16-19), 1930’lu yılların başlarında siyaset sahnesine çıkan Serbest Cumhuriyet Fırkası bu çabaların bir

sonucu olarak görülebilir. Cumhuriyet döneminin merkez-taşra ilişkilerini analiz ederken bu tavrın göz önünde bulundurulması gerektiğini öneren Laçiner, 1930'lardan itibaren "merkez'e karşı gelişen muhalefetin siyasal partileşme süreçlerinde Batı ve Doğu taşralarını birleştiren bir odağa kavuştuğunu vurgular (2005: 19). Aslında taşradaki söz konusu siyasal senteze ulaşma, Serbest Cumhuriyet Fırkası deneyiminden çok daha önce, Jön Türklerce ve Cumhuriyet'i kuran Kemalist kadrolarca da hedeflenmiş, hatta büyük ölçüde taşra merkez ile buluşturulmuştu. 1908 yılında parlamentonun yeniden açılmasını takip eden süreçte yapılan seçimlerde, yerel eşraf da seçimler aracılığıyla sisteme dâhil olmaya başlamıştı. Yerel eşrafın temsilcileri, Jön Türklerden daha muhafazakâr olsalar, İttihat ve Terakki kadrolarınca siyasal ve toplumsal tabanlarının genişletilmesi için ihtiyaç duyulan kişiler olarak görülüyorlardı (Findley, 2015: 195). I. Dünya Savaşı boyunca İttihat ve Terakki, eşrafın gücünü de sistem içinde tutmak için tavizler vermeye devam ederken; 1919 yılında ulusal kurtuluş mücadelesini başlatan Mustafa Kemal de eşrafın ve tüccar kesiminin gücüne başvurmaya karar vermişti. Bu amaçla 1920 yılında toplanan Müdafaa-i Hukuk cemiyetlerinin kongrelerine dini liderler, eşraf ve toprak sahipleri ile tüccarlar da davet edilmişti (Findley, 2015: 221). Cumhuriyet'in kurulması da bu dinamiklerle gerçekleşmiş ve Cumhuriyet'in idari yapısı üçlü bir sacayağı üzerine kurulmuştur. Bunlar bürokratlar, tüccarlar ve toprak ağaları ile Anadolu tacirlerinden oluşan eşraf kesimidir (Cem, 1989: 298). 1927 yılından sonra kendini gösteren devlet-parti bütünleşmesinde de merkezin çevre güçleriyle nasıl bir ittifak içinde olduğu gözlenebilir. Parti üyeliğinin bile zorlaştırıldığı bu dönemde hiyerarşik olarak partinin en yüksek basamaklarına yerel eşraf ve tüccarlardan oluşan mülk sahipleriyle bürokrat-aydın kesimler egemen olmuştu. Bu dönemde devlet –ya da CHP– eşraf siyasetini, kendi ideolojisine denk düşmese bile, yerel eşraf ile kurduğu ittifaklar ile sürdürmüştür (Findley, 2015: 257-258). İsmail Cem'e göre (1989: 300) bu tutum, devletin eşrafın köylüler üzerindeki nüfuzu aracılığıyla eşrafı iktidara ortak ederek memleketi idare etme isteğinden ileri gelmektedir. Taşradaki kapitalizm öncesi ekonomik ilişkileri dönüştürmeyi hedefleyen devlet, bu yolla kırsal yaşamda bir burjuva mülkiyeti inşa etmeyi hedeflemiştir (Şener, 2015: 227).

2.3.2. Taşrada Gündelik Hayat, Eşraf ve Aile İlişkileri

Deniz Kandiyoti (1997: 33), taşra kasabalarının kırsal iç kesim ile büyük Osmanlı şehirleri arasındaki geçiş noktasını oluşturması nedeniyle tarihsel ve toplumsal bakımdan önemli bir rol üstlendiğini aktarır. Ayrıca tüccar ve zanaatkâr olarak iş hayatını düzenleyen küçük taşra kentlerinin eşraf ailelerinin din, siyaset ve aile gibi diğer toplumsal kurumların da işleyişini düzenlemelerinin kentlerdeki hane ve cinsiyet rollerinin dağılımına göre daha karmaşık bir ağ yarattığını öne sürer. Mübaccel Kıray da 1960'lı yılların başında ağır sanayinin kasabaya henüz gelmediği yıllarda Karadeniz Ereğlisi'nin nasıl bir sosyal yapıya sahip olduğunu incelediği çalışmasında, kasaba nüfusuna oranla en önemli ekonomik grubu tüccar ve esnafların oluşturduğunu belirtmiştir. Tüccarların köylerle ve köylülerle kurduğu ilişkilerde tüccarların muhtardan hatta kaymakamdan bile fazla bir nüfuz etkisine sahip olduğu görülür. Bu durum köyün ihtiyaçlarının belirli tüccarlarca karşılanmasından ileri gelir (Kıray, 1964: 60-61). Kıray ayrıca kasabada yaşayan kadınların ve erkeklerin boş zaman faaliyetlerinin ise hiçbir bakımdan örgütlenmemiş olduğunu vurgular. Özellikle üst sınıfa mensup kadınların boş zamanlarında bir araya gelip kabul günleri düzenlediklerini ve bu toplantılarda hem sohbet ettikleri hem de nakış işlediklerinden bahseder. Üst sınıfa mensup kadınlar bu toplantılar için özellikle hazırlanır ve toplantılar daha çok şehir usulünde gerçekleştirilirdi. Orta sınıf kadınlar bu tür adetlerini küçümseyip bunları “züppelik” olarak adlandırırken; üst sınıfa mensup kadınlar ise önceden haber vermeksizin yapılan ev ziyaretlerini “laubalilik” olarak tanımlarlar (Kıray, 1964: 142-143). Deniz Kandiyoti ise kasabadaki kadınlar arasındaki en önemli toplumsallaşma alanlarından biri olarak düşünülen kabul günlerinin aynı zamanda kadınlar arasındaki toplumsal konumlanmaların da ortaya çıktığı bir alanı oluşturduğunu belirtir. Örneğin 1954 yılında ilçe olması sebebiyle bu tarihten sonra kamu görevlilerine kapılarını açan Tütüneli ilçesinde kabul günleri kamu görevlilerinin eşleri tarafından yabancılaşma çekmemek amacıyla düzenlenmeye başlanmıştır. Önce eşraf ailelerinin kadınlarıyla bir araya gelen memur eşleri daha sonra yerli kadınlarla da bir araya gelme imkânı yakalamış ve bu toplantılar vasıtasıyla kendi kültürel zevk ve beğenilerini aktarma imkânı yakalamıştır. Aynı zamanda bu toplantılara katılan kadınlar, kendi aralarında kocalarının toplumsal konumlarına göre hiyerarşi kurmaktadırlar. Kabul günlerinin bir başka işlevi ise kasabadaki erkeklerin yüz yüze konuşma sırasında aktarılması gerektiğine inandıkları

haberleri, bu toplantılarda eşleri aracılığıyla dolaylı olarak aktarmalarıdır (Kandiyoti, 1997: 36). Kandiyoti verdiği bir başka örnekte ise Antakya’da zamanın iki büyük siyasal partisini temsil eden “seçkinlerin” evliliklerinin yarısının partiler arasında gerçekleştirildiğini aktarır. Bu yolla seçkin grubun erkek üyelerini dikey bir sosyal ve siyasal bölünmeyle ayıran parti çizgisi, önce evlilik yoluyla daha sonra da kabul günleri aracılığıyla aşılmaya çalışılmıştır. Buna karşın orta sınıfın kabul günleri ise aynı siyasal partiye mensup insanlarla sınırlı kalmıştır (Kandiyoti, 1997: 37). Bugün de eşraf ailelerinin sosyal statülerini koruma ve sürdürmelerinde evlilik, eğitim ile birlikte en önemli stratejiyi oluşturmaktadır. Evliliklerde eşraf ailelerinde yetişmenin büyük önem taşıdığı taşra kentlerinde, üyelerin arasında iyi evlilikler örgülemek de sosyal statüleri geliştirmede önemli bir rol oynar (Durakbaşı, 2010: 12).

Taşra kentlerinin önde gelen aileleri arasındaki sosyal statü mücadelelerine dikkat çeken Gül Özsan (2010: 62-63), aile üyeleri arasındaki önemli bir saygınlık göstergesini, ailelerin sahip oldukları varlıkları kentteki diğer ailelere ve gündelik davranışlarına nasıl yansıttıklarının belirlediğini vurgular. Buna göre ailenin sahip olduğu varlıkların “gösterilmesi” ya da “saklanması” eşraf ailesi olmanın “görgü” dinamiklerini meydana getirmektedir. Kentin yeni zengin aileleri bu ayrımında, sahip oldukları varlıkları diğer ailelere gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla göstermeyi tercih ederken, eşraf ailelerinin üyeleri anne ve babalarından sahip olunan varlıkların gösterilmemesi yönünde bir uyarı aldıklarını aktarmışlardır. Ayrıca günümüz taşra kentlerinin eşraf ailelerinde sosyal statülerin geliştirilmesinde kadınlara yine büyük roller düşmektedir. Özsan’a göre (2010: 60) eşraf ailelerinin kadınları, hem buldukları aile içindeki konumlarını güçlendirmeye hem de ailelerinin sınıfsal konumlarını geliştirmek için özellikle aile işletmelerinin kuruluş süreçlerinde erkeklerle işbölümüne giderek sosyal roller üstlenmektedirler. Örneğin günümüz taşra kentlerinin eşraf ailelerinin kadınları, ailelerinin sosyal sermayelerini geliştirmek amacıyla sosyal yardım derneklerine ve vakıflara üye olma yoluyla kamusal alanda faaliyetlerde bulunmaktadır. Dernek ve vakıfların çeşitli organizasyonlarında kültürel birikimleriyle birlikte giyim kuşamlarını, duruş ve davranışlarını gösterme fırsatı bulan kadınlar, aynı zamanda kentten diğer ailelerine karşı da statü konumlanmalarını inşa ederler (Özsan, 2010: 71-72).

1980’li yıllardan sonra Türkiye’nin sanayileşme hamleleri, taşra kentlerinin de kendilerini “Anadolu Kaplanları” adı ile öne çıkarmalarını ve uluslararası ticarete yer almaya başlamalarını sağlamıştır. Bu yıllardan sonra modernleşmenin bir nesnesi değil öznesi haline gelmeye çalışan taşra burjuvazisinin aktörleri, toprak mülkiyetine dayalı bir sermaye birikiminden çok ticari faaliyetleri ile öne çıkmışlardır. Bugün taşra kentlerinde eşraf olarak nitelenen aileler, toprak sahibi de olsa kent merkeziyle idari bir bağlantıya da sahip oldukları için “eşraf” gibi bir sıfatı taşımaya hak kazanmışlardır (Durakbaşa: 2010: 10-11). Sanayileşen taşra kentlerindeki yerel toplumsal bağlantılar ve ilişki ağları ise çoğu kez dindar muhafazakâr değerlerle güçlendirilmiş bir görünüme sahiptir (Durakbaşa, 2010: 36). Taşra kentlerinin söz konusu dini muhafazakâr yapısı, Durakbaşa’ya göre taşra burjuvazisinde Weber’in tanımladığı bir tür Protestan iş etiğini de ortaya çıkarmaktadır (2005). Buna göre taşra kentlerindeki çalışma ilişkileri, dini ve ahlaki çalışma anlayışı ile dünyevi başarı anlayışını temel alarak aile ve sosyal hayata ilişkin sade, gözterişsiz ve hatta kanaatkâr bir yaklaşımı ortaya koymaktadır (Durakbaşa, 2010: 10). Anadolu kentlerinin geleneksel ve dini yapısı ayrıca şehri ekonomik bakımdan olduğu kadar sosyal ve kültürel açıdan da temsil ettiği düşünülen iş adamlarına karşı sosyal bir baskıyı da beraberinde getirir. Bu sosyal baskıyla Anadolu kentlerinin muhafazakâr iş adamları, kazandıkları parayla kentlerine ve bölge insanına hizmet etmeleri gerektiğine inanırlar (Özoral, 2013: 79).

Siyasal ve toplumsal açıdan bakıldığında tarihsel süreçte taşraya yüklenen ikincil anlam sosyolojik ve psikolojik açıdan taşrayı boğucu, karamsar ve tekdüze bir anlamla var eder. Nurdan Gürbilek (1994: 80) bu durumu “taşra sıkıntısı” adıyla tanımlar ve taşra sıkıntısının köy veya kasaba gibi bir mekâna indirgenmeden şehirde de deneyimlenebilecek bir sıkıntı olduğundan bahseder. Gürbilek’e göre bu sıkıntı bir “dışta kalma, daralma ya da evde kalma” gibi bir deneyimi ifade eder. Gürbilek’in sözleriyle “taşra sıkıntısı”nı şu gibi durumlarla örnekleyebiliriz:

“Evde kalmanın, yaşlı bir anneyle paylaşılmak zorunda olunan bir hayatın, hep aynı yatakta istenmeyen bir kocayla birlikte yatmanın, yük olduğunu bile bile bir ağabeyin evinde yenen yemeklerin, akşamdan akşama görülen sert bir babanın huzurunda, uzayıp giden çatal bıçak sesleri eşliğinde, hiç konuşulmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı. Her gün aynı saatte bir trenin bölüğü, tren ufuktan kaybolurken yeniden bütün ağırlığıyla çöken; yolu

kasabaya düşmüş bir kervanın çanlarıyla dağılan, çan sesleri sönüp gittiğinde daha da artan bir sıkıntı.”

Taşranın kendisini taşra olarak ayırıştırabilmesi için kıyasına itildiği merkezi fark etmesi ve kendini onun gözüyle görmesi gerektiğini öne süren Gürbilek'e göre taşranın gözü hep büyük şehirlerde olmuştur. Bu durumda taşranın ufkunu açan da ufkunu kapatan da büyük şehirlerin kendisi olmaktadır. İşte bu yüzden taşra, içinde yaşayanlara dar gelmekte ve onları boğmaya başlamaktadır (Gürbilek, 1994: 81).

Ahmet Çiğdem (2005: 104-105) ise taşranın kasvetli ruhsal durumunun en önemli unsurunun “yaşlılık” olduğunu öne sürer. Ona göre taşradaki insanların, mekânların, ilişkilerin ve nesnelerin yaşlı olması bir engellenmişlik ve yoksunluk duygusunu taşrada hüküm sürdürür. Taşra ve taşralılık bir cemaatçi toplum yapısının (Gemeinschaft) idealinin yansımaları olarak düşünülür ve bu sosyolojik durum, taşranın pre-kapitalist ve pre-modern bir dünyanın tortusunu taşımasından ileri gelir.

Tanıl Bora ise taşra kavramını, kavrama yüklenen “dar ufukluluk, yeknesaklık, boğuculuk ve cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu alanı” gibi olumsuz çağrışımlar ile birlikte düşündüğümüzde, sadece Anadolu uçralarında değil en modern muhitlerde bile Türkiye'nin taşralı yüzüyle karşılaşabileceğimizi ileri sürer. Tanıl Bora bu bağlamda günümüz taşralarının şehirleşmesi kadar şehirlerimizin de nasıl taşralaştığını tartışmaktadır (Bora, 2005: 40). Yerleşik şehir kültürünün, büyük bir hızla kendisine akan taşrayı massedecek güçten yoksun olduğunu belirten Bora, bu durumda taşranın şehir hayatını kuşattığını ileri sürer. Buna benzer şekilde kültür endüstrisi ve imgeleriyle taşra kentlerinde de şehirliliğin pazarlandığını vurgulayan Bora, toplu konutların, sitelerin ve artan trafiğin taşranın durağanlığını bozduğunu da belirtir (Bora, 2005: 41).

4. SOSYAL TEORİ BAĞLAMINDA SİNEMA, GERÇEKLİK VE TEMSİL İLİŞKİSİ

John Berger (1995), insanın dünyayı tanıırken önce gördüğünü, sonra konuştuğunu belirtir. Buna göre insan, çocukluğundan itibaren kendini çevreleyen dünyadaki yerini, görerek bulur. Ancak Berger'e göre insanların görerek tanımladığı şeyler, aslında

düşündüklerimiz ve inandıklarımızla belirlenir: “Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman.” (Berger, 1995: 7). Bazı sanatçıların, eserlerinde gerçekliği olduğu gibi yansıtıklarını öne sürmeleri konusunda Berger (1995: 10-12), bu durumun iki farklı problemi ortaya çıkardığını vurgular. Problemlerin ilki sanatçının göstermiş olduğu şeyi, aslında tartışmasız biçimde kendisinin gerçekliğiyle sunmuş olması; ikincisi ise gerçeklik sunma iddiası ile “imgelerden arınmış bir eser ortaya koyma amacıyla”, aslında kişilsiz bir ürün ortaya çıkmasıdır: “Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız.” Bu noktada imgelem, Berger’e göre çok büyük bir zenginliktir. Örneğin, Rönesans katedral ve kiliselerini gezen biri, duvarlardaki imgeleri yapının iç yaşamıyla bütünleşik bir şekilde düşünür ve yapının kendine özgü niteliği ve belleği bu imgelerle oluşmuş olur (Berger, 1995: 19).

İnsanlık tarihi incelendiğinde de insanların kendini keşfetmek adına bulduğu yollardan birinin “görme biçimleri” ile ilişki kurması olduğu görülür. Antik Yunan’daki tragedya esas olarak bazı zararlı eylemlerin yol açtığı acı duygusunun altındaki anlamı irdelerken, oyunun gösterimi sırasında seyircilerde de acıma ve dehşet duyguları uyandırdı. Öyle ki tragedya, Antik Yunan kent devletlerinde yaşamın önemli bir parçası haline geldiği; insanların bir şenlik gününde on saat boyunca oyunları izlediği söylenir (Davis, 2017: 60). Yüzyıllar içinde Antik Yunan ve Roma dönemlerinin tragedyalarından yola çıkarak gelişen tiyatro, 17. ve 18. yüzyıllarda sosyal gerçekliğin temsil edildiği bir alan haline gelmiş; 18. yüzyıldan sonra ise aile ilişkilerini konu alan ve farklı komedi türlerinin de ortaya çıktığı bir orta sınıf tiyatrosu doğmuştur (Fischer-Lichte, 2002: 136). 19. yüzyılın sonlarında, Lumière kardeşlerin sinematograf aygıtını icat etmeleriyle gösteri, bambaşka bir hal almıştır. O günlerde yalnızca görüntüleri gerçekçi biçimde yansıtmaya yarayan sinematograf, günümüzde insanların gündelik yaşamına ara vermesini mümkün kılan “bir rüya makinesine” dönüşmüştür (Morin, 2005’ten akt. Diken ve Laustsen, 2010: 12).

Bu algı, esas olarak Hollywood’un yarattığı sinemadaki endüstrileşmeyle ilişkili olarak değerlendirilirken, sinemanın insanlar için yarattığı duygusal ve görsel anlamdaki yaratıcılıktan bahsedilir (Diken ve Laustsen, 2010: 12-13):

“Sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağlar. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kılar.”

Öte yandan sinemadan yüzyıllar önce ortaya çıkan edebiyatın da “toplumsal tahayyülü derinleştirme işlevi”ni taşıdığından söz edilebilir. Sinema, edebi alandan farklı olarak bireylerin toplumsal gerçekliği hayal etme süreçlerini, içerdiği duyusal ve görsel yaratıcılıkla desteklemektedir.

Bu noktada, sinemanın toplumsal gerçeklik ile kurduğu ilişki tartışmalı bir hal almaktadır. Daniel Frampton (2013) sinemayı “film-dünya” olarak niteleyip bu dünyayı “gerçekliğin yakın bir akrabası” olarak tanımlar. Seyretme ile birlikte seyircinin bir okuma etkinliği içinde de olduğunu öne süren Frampton, “film-düşünme” kavramıyla da seyirciyi edilgenlikten çıkarmaktadır. İnsanların seyrettiği ve aynı zamanda okuduğu filmin gerçeklikle olan ilişkisiniyse kişisel bir değerlendirmeyle şu sözlerle açıklar (Frampton, 2013: 13):

“Sinemadan çıktığımda, çok kısa bir süreliğine de olsa, ekseriyetle tükenmiş, kafası karışmış, neredeyse dünyadan kopmuş hissederim şahsen. Gerçeklik, o an, gelişigüzel, yapısız ve katotik görünür bana. Başka bir dünyadan bu kadar ani geri dönmek başlı başına bir deneyimdir. (...) Filmin zihninden çıkması zaman alır, gerçekliğin tekrar gerçek olması da –ve tabii zihnimle bedenimin birbirlerine tekrar uyum sağlaması için de zaman gerekir.”

Sinemanın toplumsal gerçeklik ile kesinlikle bir bağ kurması gerektiği düşüncesiye “Üçüncü Sinema” akımı tarafından dillendirilmiştir. Hem sinema filmlerinin geleneksel yapılaş tarzlarına hem de tüketim tarzlarına karşı çıkan ve 1920’li yılların Sovyet sinemasıyla başlayıp, 1959 Küba Devrimi ile bir atılım yaşayan Üçüncü Sinema akımı, sinemayı salt eğlence amacından çıkarıp teori ve pratiğin birleştiği devrimci bir praksise dönüştürmüştür (Wayne, 2009: 14-15).

Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen (2010) ise çok farklı bir açıdan sinemanın gerçekliği yansıtması durumuna karşı, gerçekliğin sinemayı yansıtması durumundan söz ederler. Öyle ki 1999 yapımı *Dövüş Kulübü* (Fight Club) filmi, final sahnesindeki gökdelenlerin şiddetli biçimde yıkımıyla birlikte “tüketim toplumunun sosyal

‘gerçekdışılığın’ karşı şiddetli bir tepkiyi ortaya koyarken”, filmin gösterime girmesinden iki yıl kadar sonra yaşanan 11 Eylül saldırıları, filmde temsil edilen “imgesi olmayan” bir şiddet gerçekliğini ortaya çıkarmış ve “gerçek bir olaya dayanmayan şiddet imgesi ile tam karşıtı olan gerçek terör” arasında bir kesişme kurulmuştur (Diken ve Lausten, 2010: 14).

Bu gerçeklik tartışmalarının ötesinde sinema anlatılarının yansıttığı bir başka sosyolojik bakış açısı ise anlatı ile oluşturulan çatışma ve karşıtlıklardır. Jacques Derrida, sinema anlatılarının çözümlenmesinin ötesinde gerçekleştirdiği felsefi çalışmalarda, “ikili karşıtlık”lardan bahseder. Buna göre “iyi/kötü, öz/biçim, ruh/beden, doğa/kültür, olumlu/olumsuz” gibi tüm karşıtlıklarda, üstün olan terim her zaman logos’a daha yakındır ve bu bağlamda ikili karşıtlıklarda sahip olunan zıtlıklar doğal olarak bunların varlıklarını onaylar. Ayrıca “böyle değişmez bir kaynağın varlığını temel almış olan metafizik düşünce” de iyinin kötüden, özün de biçimden önce geldiğini varsaymaktadır (Çalışkan, 1993: 100). 20. yüzyılın kültür çalışmalarında önemli açılımlar yapan Stuart Hall ise Derrida’nın ikili karşıtlıklarındaki güç ilişkilerine dikkat çeker. Hall’e göre (2003: 235), bu karşıtlıkların şöyle yazılması gerekir ki güç ilişkilerinde “ötekini” domine eden taraf belirgin biçimde ortaya çıkabilsin: “*beyaz/siyah, erkek/kadın, erillik/dışillik, yüksek sınıf/alt sınıf, İngiliz/yabancı vb.*” Bu şekilde koyu yazılanlar, ikili karşıtlıkları bir başka boyuta taşıyarak, özellikle de kültürel üretimlerde temsil edilen güç ilişkilerini belirginleştirmektedir. Bu çalışma boyunca, sinemanın gerçeklik temsiline bu açıdan bakmanın sosyolojik analizi zenginleştireceği iddia edilebilir.

3. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE EDEBİYATTA VE SİNEMADA TAŞRA

3.1. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE EDEBİYATTA TAŞRA TEMSİLLERİ

Bu bölümde Tanzimat Dönemi'nden günümüze edebiyat alanında taşrayı temsil eden romanlar, siyasal ve sosyal bir dönemselleştirmeyle incelenecektir. İlk olarak Tanzimat Dönemi'nde taşraya dair anlayışları temsil etmesi adına seçilen Ahmet Mithat Efendi'nin *Bahtiyarlık* ve Nabizâde Nazım'ın *Karabibik* romanları değerlendirilecek; ardından erken Cumhuriyet döneminde taşraya bakan romanlardan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*, Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* ve Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* eserleri incelenecektir. 1960'lar Türkiye'sinde yaşanan siyasal dönüşümlere koşut biçimde taşraya dair değişen bakış açıları, Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi* ve Kemal Tahir'in *Köyün Kamburu* romanları bağlamında ele alınacaktır. Aynı dönemde olmakla birlikte, bu romanlardan siyasal açıdan farklı bir değerlendirmeye kaleme alınan Tarık Buğra'nın *Yağmur Beklerken* romanı da taşraya dair temsilleriyle çözümlenecektir. Devamında Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*, Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* ve Orhan Pamuk'un *Kar* romanları ayrı başlıklar halinde, işlediği bireysel konularla taşraya ilişkin sosyolojik ve psikolojik yaklaşımları temelinde değerlendirilecektir.

3.1.1. Tanzimat Dönemi'nin Taşrası: Bahtiyarlık ve Karabibik

Edebi bir tür olarak romanın edebiyatımızda ilk örneklerini sergilediği Tanzimat Dönemi, aynı zamanda mekânsal ve zihinsel bir düzlem olarak “taşra” olgusunun da edebiyatımızda ilk örneklerinin temsil edildiği dönem olmuştur. Tanzimat Dönemi'nin romanları çoğunlukla Batılılaşma şeklinde kendini gösteren modernleşme akımlarının toplumsal dönüştürücü özelliği ile öne çıksa da bu dönemde henüz 20. yüzyıl başlarındaki

ulusal kültür arayışına girilmemişti. 19. yüzyılın sonlarında kendini gösteren toplumsal ve siyasal arayış, daha çok yerel kaynaklarla beslenmiş ve Avrupa'dan alınan sanat formlarının yerel ve ulusal bir sentezine ulaşmak henüz hedeflenmemişti (Ortaylı, 1987: 200). Pertev Naili Boratav'ın belirttiği gibi (1982: 310-313), Ahmet Mithat Efendi gibi yazarlar Türk Edebiyatı'nda modern romanın temellerini atmalarına rağmen daha çok yerel kaynaklardan, geleneksel meddah hikâyeciliğinin tekniklerinden yararlanmışlardır. Örneğin Ahmet Mithat, meddah hikâyeciliğinin bir karakteristiği olan “kıssadan hisse çıkarma” tekniğine başvurarak birçok roman ve hikâyesinin sonunda ve hatta sıklıkla ortalarında ahlaki telkinler yaparak öğretici bir tavır takınır. Ahmet Mithat, bu didaktik ve gerçekçi dil ile birlikte batılılaşmanın toplumsal yansımalarını enine boyuna romanında temsil eder. En ünlü eserlerinden *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında, Osmanlı kurumları içinde kendini Batı dünyasının bilimiyle yetiştirmiş olan Rakım Efendi ile batılılaşmayı aksak ve komik Fransızcası ile taklitçi bir şekilde yaşayan Felâton Bey'in çatışmasını anlatır (Ortaylı, 1987: 190). Şerif Mardin (2014: 52-53), Ahmet Mithat'ın Batılılaşmış tipleri kadın ve erkek kategorileri üzerinden farklı karakteristiklerle kurgulamış olduğunu öne sürer. Mardin'e göre Ahmet Mithat'ın kadın karakterleri Fransızca konuşmayı ve piyano çalmayı öğrenmek gibi Batılı imaj ve imgeleri edinmeyi daha kolay başarmaktadır. Bu durum Ahmet Mithat'ın “kadınlık ülküsü”nü temsil etmektedir. Buna karşın Felâton Bey gibi bir tiplere üzerinden Ahmet Mithat, aşırı Batılılaşmayı karikatürize eder. Felâton Bey'in tam tersi olan Rakım Efendi ise Osmanlı eğitim kurumlarını iyi derece ile bitirmiş ve kendini hukuk, şiir ve tıpta geliştirerek Fransızca öğrenmiştir. Mardin (2014), Ahmet Mithat Efendi'nin temsil ettiği bu iki karakter üzerinden, “desteklediği ve alay ettiği iki tür Batılılaşma arasındaki farkı” romanında konu edindiğini belirtir.

Ahmet Mithat Efendi'nin, hikâyesi taşrada geçen romanlarından öne çıkanlardan biri de *Bahtiyarlık*'tır. Ahmet Mithat Efendi, *Bahtiyarlık*'ta da diğer romanlarında olduğu gibi modernleşmenin topluma nasıl yansması gerektiği değerlendirmeleriyle olayları ve karakterleri kurgulamıştır. Roman Mekteb-i Sultani'de iki öğrenci olan Senai ve Şinasi'nin konuşmaları ile başlar. Romanda Senai ve Şinasi karakterleri, tıpkı Felâton Bey ile Rakım Efendi tiplerini gibi kurgulanır. Senai Batılı yaşam tarzını taklitçi bir biçimde yaşarken, Şinasi aldığı modern eğitimi yaşadığı coğrafyada kalkındırma ve aydınlatma vizyonuyla

kullanacaktır. Ancak *Bahtiyarlık*'ın Şinasi Bey'i bu aydınlatmayı geldiği coğrafyada, bir taşra kasabasında gerçekleştirecektir. Romanın ilk bölümünde yer alan Senai ve Şinasi'nin diyalogu dönemin merkez-çevre çatışmasını gözler önüne seren sembolik bir göstergedir. Senai'nin Şinasi'ye “*Mesela sizin taparcasına sevdiğiniz köylülük âleminde pireli bir toprak üzerine serilmiş bez üstünde yatmakla şehirlerin şöyle sakız gibi çarşafli karyoları üzerinde yatmak aynı şey midir?*” (Ahmet Mithat, 2012: 14) diye sormasıyla “aşırı Batılılaşmış” karakterin köy-kasaba yaşamına ilişkin kalıp yargıları açığa çıkmaktadır. Hâlbuki Senai'nin babası da taşralı bir çiftçidir ve oğlunun kendisi gibi çiftçi olmaksızın okuyup devlet kademelerinde yükselmesini arzular. Şinasi ise bunun tam tersi bir düşünceye sahiptir. Şinasi, “*Benim pederim de aksini söyler. Şehirlerde insanın serveti, geleceği ne kadar çok, ne kadar parlak olursa rahatsızlığı da o kadar artar. Refah ve saadet büyük cemiyetlerden uzak yaşamaktır.*” (Ahmet Mithat, 2012: 15) sözleriyle babasının ve kendisinin taşra yaşamını neden ve nasıl idealize ettiklerini dile getirmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Senai, aksak Fransızca konuşması ve deyimleriyle karikatürize edilerek onun Osmanlı lisanında hep bir kusur bulduğu ve Frenklikten başka hiçbir şeyi beğenmez olduğu vurgulanır. Ahmet Mithat, romanında Şinasi'yi ise kalkındırma ve aydınlatma görevliyle Hüdavendigâr Vilayeti'nin Sultanöğü Sancağı'na gönderir. Buradaki taşra coğrafyasını “*Bir Anadolu haritasına bakıldığı zaman vatanımızın bütün dünya yüzünde büyük bir cennet bahçesi olmaya yakışır şantiyle yaratılmış bulunduğu insanın şüphesi kalır mı?*” sözleriyle tanıtan Ahmet Mithat (2012: 39-40), Şinasi'yi “*Bu İstanbullu da nere cehennemden başımıza geldi? Türlü türlü icatlar çıkarıyor.*” şeklindeki karalamalarla karşı karşıya bırakır. Ancak köyün muhtarı yaşanan bu tartışmalara son noktayı koymaktadır: Muhtar “*Nankör herifler! İstanbullu size güzel güzel akıllar öğrettiği için mi fena oldu. A be herifler! Bu çocuğun ne olduğunu henüz anlayamadınız mı?*” sözleriyle Şinasi'nin köyü ve çiftliği kalkındırmak için ne gibi marifetlere sahip olduğunu anlatır.

Bahtiyarlık romanındaki modernlik ve aydınlanma ekseninde köyün kalkındırılması gerektiğine yönelik anlayış, Ahmet Mithat'ın geniş bir ekonomi politik anlayışıyla da beslenir. Halil Sağlam (2014: 1232), *Bahtiyarlık* üzerine yaptığı edebi tahlil çalışmasında “köylü olmak” ile yerel kaynaklara ve berekete vurgu yapıldığını ve bu yolla mutluluğa yani “bahtiyarlığa” erişilebileceğinin savunulduğunu vurgulamaktadır. Abdullah

Özçelik (2005: 195), *Bahtiyarlık* romanında anlatılan taşradaki yeni ekonomik kalkınma modelinin Ahmet Mithat'ın 1879 yılında yazdığı *Ekonomi Politik* adlı eseriyle birlikte okunarak anlaşılabilirliğini belirtir. Buna göre Ahmet Mithat (2005), kırsal yaşamdaki kalkınmada, elinde hammadde, alet edevat ve bilgi birikimi bulunduran insanların “el birliği” yaparak üretime katılmaları gerektiğini öngörür. Herhangi birinde bu sermayelerden biri bile olsa kalkınmaya katılmak için onu kullanmalı ve diğer bireylerle etkileşim kurmalıdır. *Bahtiyarlık* romanının sonunda da köylülerin Şinasi'ye olan tepkileri yatıştır ve onunla birlikte hareket etmeye başlarlar. Mehmet Narlı (2013: 295) ise Ahmet Mithat'ın *Bahtiyarlık*'ta yaptığı taşraya ve doğaya açılma vurgusunun sosyolojik şifrelerini Rousseau düşüncesi ile ilişkilendirir. Rousseau (2016), “Toplumsal Sözleşme Kuramı” bağlamında doğanın egemenlik, toplumsal uzlaşma ve kanunlar çerçevesinde biçimlendirilmesi gerektiğini, ancak aynı zamanda doğanın, kutsal egemenliğin ve doğal adaletin de hissedilebileceği yer olduğunu belirtir. Bu doğrultuda Rousseau, şehir ilişkilerinin insanı mutsuz kılacağı öngörüsüyle doğaya açılmayı önermektedir. Ahmet Mithat da bu doğrultuda doğaya açılma düşüncesini bireysel girişim ve kalkınma ile birleştirerek *Bahtiyarlık*'ta somutlaştırmaktadır. Böylece Ahmet Mithat, bir yandan, taşranın “değiştirilip geliştirilmesi, kalkındırılması gerekliliğine” işaret ederek taşranın “geri kalmışlığına” ve “insanlarının cahilliğine ve yeniliklere direnç göstermelerine” vurgu yaparak onu olumsuzlamakta, diğer yandan mutluluğun şehir yaşamında değil, “üretim süreçlerine katılan” ve “bilgiyle kaynaklarını verimli kullanan” bir taşra yaşamında olacağını savunarak, taşrayı yüceltmekte, en azından “dönüştürmüş bir taşrayı” kent yaşamına tercih etmektedir.

Nabizâde Nazım'ın *Karabibik* romanı ise köy hayatını pastoral ve natüralist bir biçimde tasvir etmesi ve gerçek hayatı olduğu gibi aktarmasıyla dönemin diğer romanlarından ayrılmaktadır. Nabizâde Nazım, *Karabibik* için yazdığı önsözde Emile Zola ve Alfons Daudet gibi realistlerin romanlarında kullandıkları bakış açısıyla hareket ettiğini belirtir ve bu bakış açısının genel özelliklerini şu sözlerle özetler (Nabizâde Nazım, 2012: 7):

“Bu tarz romancıların gayeleri, insanlık olaylarını sadece insan yönünden inceleyip anlatmaktır. Bunlar, bir insan ne gibi duygu ve hareketlere yetenekli ise ona o duygu ve hareketleri yükleyip işi doğal sınırının dışına

çıkarmamak, yani yeterli olmadıkları özellikleri insanlara yüklememek isterler. Onlar olaylara renkli gözlükle bakmazlar, kendi var olan gözleriyle bakarlar. Bu bakışla ortaya çıkaracakları yarguların sadece kişisel yani kendilerine ait olması ne kadar doğal ise, geleneğin doğanın üstünde olmayacağı düşüncesinden hareketle akla yatkın ve kabul edilebilir olması da o kadar doğaldır.”

Nabizâde Nazım, tarif ettiği bu gerçekçi bakış açısıyla, Ahmet Mithat Efendi ve diğer dönemdaşlarından farklı olarak, romanında köy hayatını tasvir etmeyi tercih eder. Köy hayatını ele almasında ise “*köylülük, çiftçilik gibi dünyalardan uzak olan insanlara bu hayatı köyde yaşayan insanların dilinden tanıtmak*” amacını taşıdığını belirtir (Nabizâde Nazım, 2012: 7-8). Nabizâde Nazım’ın romanında ortaya koyduğu bu tavır, Fransız romantizminin dönemin edebi ortamına yansması olarak yorumlanır. Buna göre Tanzimat Dönemi’nin romancıları, Tanzimat’ın İlanı’nı takip eden süreçte ortaya çıkan Batılılaşma akımlarını temel alan edebi anlayıştan ayrılmaya başlar; Anadolu’ya ve Anadolu insanına yönelirler (Solak, 2014: 46).

Karabibik, Antalya’nın Kaş ilçesine bağlı Beymelek köyünde yaşayan insanların gündelik olaylarını okuyucuya aktarmaktadır. Nabizâde Nazım (2012: 22), “*Beymelek Köyü’nde hiç bir evden çüt bile işitilmiyordu. Herkes derin bir uykuya dalmıştı. Sadece etraftaki çoban köpekleri tek tük havlamaktaydı.*” sözleriyle köyün ıssızlığına ve dinginliğine dikkat çekmektedir. Bir başka yerdeyse köyün “her yere uzak olma” durumunu şu sözlerle betimler: “*Beymelek Köyü’nün birbirine onar dakika kadar uzaklıkta bulunan üç kısmının hiçbirisinde de sanki yaşamdan eser yoktu. Fakat Andıraki limanına doğru uzaklarda, sarp tepelerin yamaçlarında tek tük Yörük ateşleri parıldamaktaydı.*” (Nabizâde Nazım, 2012: 24).

Karabibik, kızı Huri ile birlikte işte böyle bir coğrafi gerçekliğe sahip Beymelek köyünde yaşayan ve babasından kalma tarlasını işleyerek hayatını sürdürmeye çalışan biridir. Karabibik’in tek amacı tarlasını işleyebilmek için bir çift öküz almaktır. Bir yandan da artık kızını evlendirmek ister. Nitekim evlilik vaktinin çoktan gelip geçtiğine inanır. Bu yüzden kızını, para karşılığı öküzlerini kullandığı Koca İmam’ın kayınbiraderi Sarı Simayil ile evlendirmeyi düşünür. Bu yolla kızını evlendirebildiği gibi Koca İmam’ın öküzlerini de para vermeden kullanabilecektir. Ancak Sarı Simayil’in başka biriyle evlendirileceğini duyunca Karabibik, bu işten vazgeçer ve bir Hristiyan köyü olan

Temre’de yaşayan tüccarlar Anderya ve Yani’den yüksek faizli borç alarak öküz satın alma yoluna girer. Öküzlerini satın alan Karabibik’in artık Koca İmam’a da kızını evlendirmek istediği Sarı Simayil’e de ihtiyacı kalmamıştır. Kızının kiminle isterse onunla evlenebileceğini söyleyen Karabibik, düşmanı Yosturoğlu’nun oğlu Hüseyin’in, kızı Huri’ye olan ilgisini fark eder. Karabibik Yosturoğlu’nun zengin olduğunu da hesaba katarak kızının Hüseyin ile evlenmesine razı olur.

Nabizâde Nazım *Karabibik* romanında geçim derindeki bir adamın kızıyla olan hikâyesini aktarırken köy yaşamını aynı zamanda sosyolojik bir yaklaşımla yansıtmaktadır. Köy insanların toplum içindeki konumlanışlarına, özlem ve isteklerine ve bunlara ulaşmak için tercih ettikleri yöntemlere dair ipuçları da vermektedir. Romanda yoksul bir köylünün hayatta kalma mücadelesi yanında, kadının aile içindeki konumu ve evliliğin kazandığı toplumsal işlev de yansıtılmaktadır. Romanın başkahramanı olan Karabibik faydacı bir kişiliğe sahip olmasıyla öne çıkar. Kızını “bir çift öküzü” bedelsiz kullanabilmek için Sarı Simayil ile evlendirmeyi düşünen Karabibik, bu düşündüğü olmayınca kızının Hüseyin ile evlenmesini kabul eder. Hüseyin, Karabibik’in tarla meseleleriyle ilgili devamlı kavga ettiği Yosturoğlu’nun oğlu olsa da Karabibik bunu sorun etmez; öyle ki Yosturoğlu zengin biridir. “*Ertesi gün Huri, Hüseyin için istendi. Yosturoğlu ile Karabibik arasında esasında bir soğukluk var idiyse de kızı da yaşlanmaktaydı... Hem Yosturoğlu zengindi, nasıl koyup atmalı?*” (Nabizâde Nazım, 2012: 35). Nabizâde Nazım, “*Zaten köylülerin aşkı işte hep bu şekilde sonlanır.*” cümlesiyle tamamladığı hikâyesinde taşradaki kadın-erkek ve baba-kız ilişkilerinin niteliğini de gözler önüne sermektedir.

Romanda ayrıca Hristiyan köyü olarak tarif edilen Temre Köyü ve orada yaşayan insanlarla ilgili de önemli ayrıntılar yer almaktadır. Nabizâde Nazım, yukarıda da açıklandığı gibi, Beymelek Köyü’nü sakinliği, dinginliği ve hatta “rahatsız edici derecedeki” sessizliğiyle betimlerken Temre Köyü’nün “düzenliliğini” şu sözlerle betimler: “*Temre Köyü’nün damları, satranç bölmeleri gibi birbirine bağlı çitlerden oluşmuş tarlaların gerisinde güzel bir tablonun sınırlarını oluşturmaktaydı.*” (Nabizâde Nazım, 2012: 14). Ayrıca Temre Köyü’nün sakinlerinin çoğunlukla ticaretle uğraştıklarını belirterek, Anderya ve Yani isimli iki tüccarı romanında faiz ile borç para veren ve

köylüleri bu şekilde zor durumda bırakan tüccarlar olarak tanıtır. “Camı isterse, çetele birike birike bir gün kötü olacak... *Kaş’a çağırılacak... Tarlası satılacak. Evi satılacak.*” Anderya’nın ağzından çıkan bu sözlerin köylüler için nasıl bir anlama geldiğini Nabizâde Nazım şu sözlerle açıklamaktadır (2012: 31):

“Kaş’a çağrılmak, köylüler için mezara çağrılmaktan beter gelir. Çünkü Kaş’a çağrılmak demek ilçe merkezi olan ‘Kaş’ta mahkemeye davet edilmek demektir... Tüccar alacaklarını toplamakta biraz anlayışlı davranırsa, mahkeme görevini günü gününe yerine getirir. Hem de oraya kadar sürüklenmek, hanlarda birçok masraf etmek, günlerce işten güçten kalmak köylülerin gözünü yıldıdır.”

Anlaşılacağı gibi köylüye borç veren ve veresiye ile satış yapan tüccarlar, mahkemeler ve yargı yoluyla onları korkutmaktadır. Pierre Bourdieu (2012: 27), resmi yargının toplumsal düzenin bütün gücünü, yani “devlet gücü”nü taşıdığını belirtir. Bu durumda *Karabibik* romanında gördüğümüz tüccarların köylüler üzerindeki ekonomik güç ile birlikte simgesel gücünün dayanağı da bir iktidar olarak toplumsal gücün dayanağı olan devletin kendisi olmaktadır.

Romana konu olan diğer karakterler ise *Karabibik*’in hastalığı için başvurduğu Doktor Linardi ve eşi Eftalya’dır. Romanın bir bölümünde *Karabibik*, muayene olmak için Doktor Linardi’nin evine gider ve onu Eftalya karşılar. Eftalya, *Karabibik* ile eğlenmek için onunla “açık saçık” şakalar yapar, bu süreç *Karabibik*’te cinsel dürtüler uyandırır. “*Karabibik’in bütün aşkı şu birkaç dakika ile sınırlanmış bulunmaktaydı. Bir çirkin gülümseme, iki sıradan nükte, içinden gelen kısa bir çılglık: İşte ömrünün romanı bundan ibaretti.*” (Nabizâde Nazım, 2012: 26-27). Bu satırlarla Nabizâde Nazım, *Karabibik* tasvirinde vurguladığı “faydacılığın” yanına duygudan arınmış bir dürtüsellik, neredeyse bayağılığa varan bir sıgılık ve renksizlik/hikâyesizlik de eklemektedir. Nabizâde Nazım ayrıca Eftalya’yı şu sözlerle tanımlar: “*Eftalya oldukça dar kafalı, terbiyesizce, kolay kandırılabilir, gördüğü erkeğe hemen meylediverecek derecede şehvete düşkün bir kadındı.*” (Nabizâde Nazım, 2012: 27). Görüldüğü üzere Nabizâde Nazım, romanında Eftalya karakterini taşranın sosyolojik dinamikleri çerçevesinde irdelemektense yüzeysel bir bakışla kurgulamayı tercih etmiştir. Sonuç olarak taşraya gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmayı hedefleyen Nabizâde Nazım, kurguladığı karakterler ve mekânlarla taşrayı kendi içinde devinen bir yapıya sahip olarak taşra insanını sadece hayatta kalma gayretleri

çerçevesinde kurgular. Özellikle Karabibik karakteri örneğinde gördüğümüz gibi Nabizâde Nazım, taşra insanını faydacı ve romantik duygulardan yoksun sığ ve dürtüsel özellikleri ile öne çıkarır. Nabizâde Nazım'ın bir mekân olarak taşra algısını ise köy ortamının sessizliği ve dinginliği ile kurguladığını görürüz. Aynı zamanda köydeki tarlaların sınırları ile ilgili köylüler arasında çatışmalar da yaşanabilmektedir. Buna karşın daha çok ticaret ile uğraşan komşu Hristiyan köyü Temre'de böyle bir sorun yoktur. Nabizâde Nazım, Temre Köyü'ndeki sınırların, yukarıda da alıntılandığı gibi, muntazam bir düzenlilik içinde çizildiğini vurgular.

3.1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi: Yaban, Vurun Kahpeye ve Çalikuşu

Erken Cumhuriyet Döneminde şehir ile taşra arasında ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan bir uçurum bulunmaktaydı. Taşra kasabalarının büyük çoğunluğunda çeşitli altyapı sorunlarına sahipti. Ayrıca Ankara'nın laik rejimine karşı kırsal kesimdeki köylüler yerel din adamlarının etkisi altındaydı. Ankara Hükûmeti tüm bu zorlukların bulunduğu taşra kentlerinde çalışmaya istekli öğretmen bulmakta zorlanmaktaydı. Nitekim genç Cumhuriyet'in öğretmen adayları taşra kasabalarında karşılaşacakları sorunlarla başa çıkabilecekleri konusunda kuşkucuydular (Ahmad, 1993: 82). Taşraya dair merkezin kuşkucu tavrı ile taşradan merkeze karşı gelişen kuşkucu bakış, erken Cumhuriyet döneminin farklı edebiyatçıları tarafından tasvir edilmiştir. Cumhuriyet'in merkezini temsil eden ve modernleşme politikalarının taşıyıcısı olmayı kendilerine amaç edinen edebiyatçı ve aydınlar, edebiyat aracılığıyla toplumu inkılaplar doğrultusunda dönüştürme sorumluluğunu üzerlerine almışlardır (Solak, 2014: 67). Özellikle taşra üzerine modernleşme pratikleri bağlamında yazdıkları romanlarla edebiyatçılar, şehir ile taşra arasındaki ekonomik, sosyal ve kültürel farklılıklar ile özellikle öğretmen olarak taşraya giden aydın figürünün taşrada nasıl zorluklarla karşılaştıklarını temsil etmişler; ayrıca bu doğrultuda aydınlanma ideallerinin toplum tarafından nasıl kuşkuyla karşılandığını tahlil etmişlerdir. Ancak söz konusu aydınlanma ideallerini edebi ürünlerine yansıtan edebiyatçılar, yazdıkları Anadolu anlatıları ile aynı zamanda romantik bir nostaljinin de taşıyıcısı haline gelmişlerdir. İnsanların hikâyelerini edebi ürünlerine daha çok dâhil etmeyi başaran romancılar bir yandan bu özellikleri ile halkçı olsalar da kendilerine

biçtikleri dönüştürücü rolle de seçkinci ve aydınlatıcı kimliğini edinmişlerdir (Türkeş, 2005: 162).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* ve Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanları benzer modernleş(tir)me refleksleri ile yazılmış romanlar olarak erken Cumhuriyet Türkiye'sinin siyasal sosyolojik yapısını merkez-çevre dinamikleri üzerinden anlamamızda önemli kaynaklar olarak değerlendirilebilir. Ömer Türkeş'e göre (2005: 161), bu romancılar İstanbul aydınları içinde Anadolu'ya ilk giden ve oraların gerçeklerini herkesten önce keşfeden yazarlar olarak taşranın "egzotizmini" çözümlenmeye çalışmışlardır. Romanlarında zihinsel olarak inşa ettikleri taşra ise "*tozlu yollar, pis oteller, yıkık dökük evler, havanın dondurucu soğuğu, bunaltıcı sıcaklar, ıssız istasyonlar, ışısız kasabalar, oturak âlemleri, eğitimsiz insanlar, meyhaneler, Cumhuriyet baloları vb. sahneler*" ile imgelemiştir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1932 yılında yayımlanan *Yaban* romanı, onun Kurtuluş Savaşı yıllarında Garp Cephesi Kumandanlığı adına çalıştığı Tetkik-i Mezalim Heyeti'ndeki gözlem ve bulgularına dayanmaktadır (Findley, 2015: 281). Yakup Kadri (1980: 139), *Vatan Yolunda* adlı eserinde Tetkik-i Mezalim Heyeti'ndeki görevlerini ve deneyimlerini şu sözlerle anlatır:

"Bizim burada asıl vazifemiz de bütün bu köyleri bir bir dolaşmak, köylülerle bir arada Yunan fecaiyyini tetkik ve tespit etmek ve görüp işittiklerimizi bir kitap halinde Erkan-ı Harbiye'ye vermektir. Halide Hanımdan, Yusuf Akçura'dan ve benden müteşekkil bir heyet bütün Haymana Ovası'nın Mihaliççik bölgesinin bir yanından girip öbür yanından çıkarak yüzlerce köyün küllerini, toprak yığınlarını taramaya ve her menzilde birkaç saat durup o milli felaketin tafsilatını bizzat felaketzedelerin ağzından dinleye koyulmuştuk."

Yakup Kadri romanının başında, Tetkik-i Mezalim Heyeti'nin Haymana, Mihaliççik ve Sivrihisar bölgesinde yaptığı çalışmalar sırasında harabeler arasında eski bir defter bulunduğu anlatılır. Bu defterde yer alan anıların yazarı ise *Yaban* romanının başkarakteri olan I. Dünya Savaşı'nda sağ kolunu kaybederek Kurtuluş Savaşı'na katılamamış milliyetçi ve idealist biri olan Ahmet Celâl'dir. Ahmet Celâl Kurtuluş Savaşı'na katılmadığı için emir eri Mehmet Ali'nin Porsuk Çayı kıyısındaki köyüne gider. Orada köy halkına Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğindeki ulusal kurtuluş mücadelesini anlatmaya çalışır ancak bir aydın olarak köy halkı ile çeşitli çatışmalar yaşar. Köylüler

Ahmet Celâl'i "yaban" olarak adlandırır. Ahmet Celâl köylüler tarafından yaban olarak adlandırılmasını nasıl yadırgadığını şu cümlelerle anlatır (Karaosmanoğlu, 2010: 35-36):

"Bu 'yaban' lafı, beni, önce çok kızdırdı. Fakat sonra anladım ki, Anadolular, Anadolu köylüleri tıpkı eski Yunanlıların kendilerinden başkasına 'barbar' lakabını vermesi gibi her yabancıya yaban diyorlar. Bir gün... Bir gün, onlara, ispat edebilecek miyim ki, ben bir 'yaban' değilim? Benim damarlarımdaki kan onların damarlarında işleyen kandır. Aynı dili söylemekteyiz. Aynı tarihi ve coğrafi yollardan, hep birlikte gelmişizdir. İspat edebilecek miyim ki, aynı Allah'ın kuluysuz! Aynı siyasi mukadderat, aynı sosyal bağlar, bizi kardeşlik, evlatlık, analık babalık üstünde bir yakınlıkla birbirimize bağlamıştır."

Bu sözlerle yazar bir yandan, köylü/taşralı ile kentli aydın arasındaki ortaklığa vurgu yaparken, bu benzerliklerin ispatlanmaya muhtaç oluşu ve bu ispat çabasının başarılmasındaki belirsizlik üzerinden her iki mekânda akan hayatların ayrıksılığını da pekiştirmektedir.

Ahmet Celâl, ulusal kurtuluş mücadelesini köylülere anlatmaya çalışırken karşısında savaştan yılmış ve sadece gündelik işleriyle meşgul olan insanlar görmektedir. Köylüler ekonomik olarak köyün en zengin adamı Salih Ağa tarafından sömürülmektedir. Ahmet Celâl, dört yıl emrinde çalışan Mehmet Ali'nin bile ona iktisadi durumunu tayin etmesi için Salih Ağa'ya danışmasını tavsiye ettiğini anlatır (Karaosmanoğlu, 2010: 28). Köylüler üzerinde bir başka güce sahip karakter ise Şeyh Yusuf'tur. Şeyh Yusuf köye belli zamanlarda gelerek köylüleri dini ve manevi açıdan sömürmekte ve onlar üzerinden geçinmektedir. Ahmet Celâl "Benim için bu bunak Türk şeyhinin, İstanbul'daki İngiliz subayından farkı nedir? Her ikisinin ruhu ile benim ruhum arasındaki uçurum, aynı derecede derin ve karanlıktır." sözleriyle Şeyh Yusuf hakkındaki düşüncelerini de ortaya koymaktadır (Karaosmanoğlu, 2010: 48). Kentli aydının yobaz köylü ile "yabancılaşmasını" yansıtmak için İngiliz subayı ile karşılaşmaya yönelmesi yine Yakup Kadri'nin aydının kırsaldaki "yabancı"lığını ne derece keskin algıladığını yansıtmaktadır.

Köye geldiği günden beri köylüler ile ahabça ilişkiler kurduğunu fakat kendisinin de köylülerin de bu arkadaşlıktan tatmin olmadığını söyleyen Ahmet Celâl, Anadolu taşrasındaki yalnızlığını "Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum: Türk 'entelektüel'i, Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir."

sözleriyle anlatır. Köylüler ile şehirde yetişmiş eğitilmiş bir birey arasındaki kültürel uçurumu ise şu sözleriyle açıklar: “Okumuş bir İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark, bir Londralı İngiliz ile bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür.” (Karaosmanoğlu, 2010: 36). Yakup Kadri’nin taşrayı dönüştürme vizyonuyla tanımladığı aydın karakterinin taşraya “dışarıdan” bakışı, bu satırlarla kendini güçlü bir şekilde gösterir. Ahmet Celâl’in köylülerle yukarıdan bakarak kurduğu ilişkiyle 19. yüzyıl Rusya’sı aydınlarının ilk örneği olan Narodnikler arasında bir paralellik görülür. 19. yüzyılın ortalarında Narodnikler, Rusya’da köylülüğün ve toplumun kurtuluşu için siyasal projeler geliştirip köylere giderek, köylülere “dışarıdan” bir bilinç aşlamaya çalışmışlar ve köylülerin uğraşları ve algılarını da küçümseyerek kendilerini onlardan “yüce” bir konuma yerleştirmişlerdir (Köymen, 2008: 68). Ancak Narodnikler, gittikleri köylerde köylülerle ilişki kuramayıp onları mobilize etme konusunda başarısız olmuşlardır. Öyle ki Yakup Kadri’nin Ahmet Celâl’i de daha köye ilk gelişinde “yaban” olarak görülür ve her ne kadar köylülerle ilişki kurmaya çalışsa da bir müddet sonra kendisiyle Anadolu köylüsü arasında bir uçurum olduğunu söyleyip bir yabancılaşıma yaşar.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Yunanlıların işgal hattını ilerletmesi ve köyü tehdit eder hale gelmesi Ahmet Celâl’de daha çok tedirginlik yaratsa da köylüler üzerinde savaşın bir etkisi hala görülmemektedir. Nitekim köylülere göre Mustafa Kemal önderliğindeki kuvvetler Halife’ye karşı harekete geçmiştir. Köylüler din adamlarının bu yöndeki çeşitli propagandalarına inanırlarken Ahmet Celâl’in köylülere bakışı artık bir nefret ilişkisine dönüşür. Cepheden kaçan çok sayıda askerin olduğunu görmesi de Ahmet Celâl’i oldukça sinirlendirir. En sonunda Ahmet Celâl, âşık olduğu Mehmet Ali’nin kız kardeşi Emine ile kaçmaya karar verir. Ancak Emine düşman kurşunuyla vurulur. Ahmet Celâl de Emine’yi bırakarak çekip gider. “Bize, gene yalnız yol göründü. Bu defteri Emine’ye teslim edip tek başıma, yarı aç, yarı çıplak ve böğrümünden kanım sızarak uzaklara doğru yürüyeceğim.” (Karaosmanoğlu, 2010: 198).

Yakup Kadri’nin *Yaban* romanı içerdiği aydın-halk kopukluğu ve köylülerin vatan savunması idealleri karşısındaki kayıtsızlığının genellemeci anlatımıyla edebiyatımızın çok tartışılan romanlarından biri olmuştur. Berna Moran’a göre (1998: 126), *Yaban*’da temsil edilen köy anlatısı gerçek Anadolu’yu temsil etmemektedir. Romanda temsil edilen

Anadolu, 1930'lu yılların yönetici sınıfının aydın-bürokrat kesiminin zihnindeki Anadolu'nun simgesidir. Nitekim Kurtuluş Savaşı deneyiminden sonra Yakup Kadri, Cumhuriyet'in inkılaplarının üretimi ve yayılmasında önemli bir yere sahip olan *Kadro* dergisinin imtiyaz sahibi ve yazarı olmuştur. Buna göre Yakup Kadri "Kadrocu" bakış çerçevesinde, geleneklerine ve İslam ideolojisine bağlı olan Anadolu taşrasını, olumsuz özellikleri ile simgelemektedir. Bir başka görüşe göre ise Yakup Kadri *Yaban*'da bir aydın eleştirisi yapmaktadır (Sevim, 2014: 195). Köylünün ülkesinin içinde bulunduğu durumla ilgilenmemesi, onun eğitim seviyesi ile ilintiliyse; bu durum aydın kesiminin yüzyıllarca köylerle ilgilenmemesiyle yakından ilgilidir. Buna göre *Yaban*'da yalnızca ümitsizlik yoktur; aynı zamanda aydın kesiminin neyi yanlış yaptığı ve o yanlışın sonuçları da anlatılmaktadır. Yakup Kadri'nin *Kadro* dergisinin ikinci sayısında kaleme aldığı "*Milli Tasarruf ve Halk Edebiyatı*" başlıklı yazısında da Türk aydınına yönelttiği eleştirinin kaynağını izlemek mümkündür (Yakup Kadri, 1933: 26-28). Yakup Kadri, yazısında Türk entelektüelinin "*sahte bir âlem içinde, cılız ve çorak bir dille aldatan kadının, aldatılmış kızın, dar ihtiraslar içinde çurpanan delikanlının, züppe şehir beyinin psikolojisiyle meşgul*" olduğunu belirterek edebiyatın asıl kaynağı ve malzemesi olması gereken halkın seslerini duymazdan geldiklerini öne sürer. "İstiklal Marşı'nı yapan şair" diye bahsettiği Mehmet Akif'in "*Hakkıdır hakka tapan milletimin istiklal*" satırlarında onun kendi diliyle konuştuğunu; buna karşın aynı dönemin Anadolu insanının şu sözlerle feryat ettiğini vurgular: "*Ankara'nın taşına bak/Gözlerimin yaşına bak/Biz Yunana esir düştük/Şu Allah'ın işine bak*" (Yakup Kadri, 1933: 27).

Ulusal mücadelede faal olarak yer alan ve daha sonra edebiyat çalışmaları çerçevesinde Kemalizm'e teorik ve ideolojik temeller sağlayan Yakup Kadri, aydın kimliğiyle *Yaban* romanını kaleme almış ve 1930'lu yıllarda köy sorunlarına yönelik ilginin kaynağı haline gelmiştir (Karaömerlioğlu, 2006: 155). 19. yüzyıldan itibaren pre-kapitalist toplumsal bağlamda köylülüğün etkilerini halen gösterdiği Rusya, Almanya ve Fransa'da aydınların çok büyük bir kısmı siyasal ve edebi alandaki nüfuzlarıyla sivrilmişlerdi. Özellikle 19. yüzyılın sonunda Fransa'da kendini gösteren "aydın sorumluluğu", toplumun dönüştürülmesinde öncü rolünü aydınlara yüklerken, köylülüğe yüklenen romantizm ve idealizm de dikkat çekiyordu (Köymen, 2008: 68). Tanzimat'ın ilan edilmesinden Kemalist Cumhuriyet'e değin süren modernleşme ve aydınlanma

deneyimlerinde de taşra ve köylülük, daha önce de bahsedildiği üzere, özel bir ilgi alanı olarak kendini göstermiştir. Tanzimat'tan bu yana şehir yaşamına karşı masumane özellikleri ile romantik ve natüralist bakış açısıyla yaklaşılan taşra olgusuna Yakup Kadri'nin bakışı ise, bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda Anadolu köylerine bakışında Yakup Kadri'nin, aydını köy sorunlarının hem kaynağı olarak gördüğü hem de bu sorunların çözümü olarak tarif ettiği görülür. Yakup Kadri'nin romanında izlediği Türk aydınına karşı eleştirel duruşu ve aydını harekete geçirme vizyonu, Anadolu köylüsünü rejime kazandırma girişimi olarak değerlendirilirken, 1930'lu ve 1940'lı yılların "köycü" yaklaşımını beslediği de görülür. *Yaban*'da köycü yaklaşımın taşranın kalkınmasındaki öncelikli hedefi ise, toplumsal ilişkilerden çok, doğal koşullardan da kaynaklanan kırsal yaşamın zorluklarıyla baş edebilmenin sağlanması ile üretimin geri kalımlığının giderilmesi olarak görülür (Karaömerlioğlu, 2006: 160-161). Dönemin *Kadro* dergisi yazarlarından Dr. Vedat Nedim (Tör) (1933: 49) de *Yaban* romanı hakkında yazdığı değerlendirmesinde "Muhakkak ki, ileri teknik, köyün yaşayış, duyuş ve hayatı kavrayış tarzlarında da bir inkılâp yaratacaktır" sözleriyle, romanın aydınlar için biçtiği "Türk inkılâbının tamamlanmasında köylülere götürülmesi gereken teknik bilgiye" vurgu yapar. Bu anlayışı Cavit Orhan Tütengil (1999: 201-202), "kadrocu köycülük" olarak değerlendirir. Tütengil bunu "Anadolu yaylasında Avrupa köylerini arayan" bir bakış olarak değerlendirerek, dönemin aydınlarının köye bakışında onu şehirleştirme arayışına girdiklerini belirtir.²

Halide Edip Adıvar da tıpkı Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi Kurtuluş Savaşı yıllarındaki izlenimleriyle romanlarını kaleme almıştır. *Türkün Ateşle İmtihanı*, *Yeni Turan*, *Sinekli Bakkal* ve *Vurun Kahpeye* romanları Kurtuluş Savaşı öncesinde, sırasında ve sonrasındaki Osmanlı-Türkiye toplumunun siyasal sosyolojik yapısını anlamamızda önemli metinler olarak değerlendirilebilir. Bu bölümde ele alınacak olan *Vurun Kahpeye* romanı, Halide Edip'in ortaya koyduğu idealist kadın karakterin Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu taşrasında karşılaştığı cehalet ile savaşımı ve bağımsızlık mücadelesine olan

² Bu tip bir bakış açısıyla kapitalizmin ilk kurumsallaşmaya başladığı 19. yüzyıl İngiltere toplumsal yapısı arasında bir paralellik kurulabilir. 19. yüzyılda İngiltere'de kapitalizm ile birlikte köylülüğün büyük ölçüde sona erdiği görülür. Bundan dolayı dönemin İngiliz aydınlarının öncelikli hedefi "teknik iyileştirmeler ile verimliliğin nasıl artırılabilceği"ni sorgulamak olmuştur (Köymen, 2008: 69-70).

katkısını anlatır. Bununla birlikte Halide Edip, romanında dönemin taşra kasabalarındaki siyasal güç ilişkilerine dair önemli ipuçları vermektedir.

Roman genç ve idealist bir öğretmen olan Aliye'nin görev için Anadolu taşrasına gitmesi ile başlar. Aliye kimsenin gitmek istemediği bu taşra kasabasına gittiğinde, kızlarını küçük yaşta kaybeden Ömer Efendi ve Gülsüm Hala'nın evinde yaşamaya başlar. Okula geldiği ilk gün Aliye Öğretmen, eşraf ailelerinin ve memurların çocuklarının esnaf çocuklarına göre imtiyazlı olduğunu fark eder. *“Esnaf ve küçük memur çocuklarının gözlerindeki sevgi ile karışık bir minnet vardı. Eşraf ve büyük memur çocukları sinmiş, fakat tetikte bekler görünüyorlardı.”* Maarif Müdürü ve okulun diğer öğretmeni Hatice Hanım da bu duruma itiraz etmeden işlerini sürdürmektedir. Bir gün Aliye'nin ayrıcalıklı kabul edilen bir eşraf çocuğu olan Sabri'nin bir çocuğu dövmesini engelleyerek onu evine göndermesi, taşrada güç sahibi olan aileleri de karşısına almasına neden olur. Sabri'nin ailesi Kantarcılardan Uzun Hüseyin bir gün Sabri ile birlikte okula gelir ve Aliye'ye *“Siz ne hakla bir eşraf çocuğuna kötü davranıyorsunuz?”* diye hesap sorar ve hakaretlerde bulunur. Aliye ise Uzun Hüseyin'in tüm hakaretlerine cevap olarak *“Kasaba demek siz demek değilsiniz. Ben, Anadolu'ya çocuklarını okutmak için geldim. Bu kasabada sizin gibi terbiyesi kıt adamların yüzünden kalmazsam, başka yere gider, ödevimi yaparım.”* diye cevap verir (Adıvar, 1993: 14-15). Ancak Hüseyin kasabadaki pek çok erkek gibi Aliye'nin güzelliğini fark eder ve onunla evlenmek ister. Ancak bu Aliye'ce kabul edilmez. Aliye'nin kasabada karşı karşıya geldiği bir başka kişi ise bir din adamı olan Hacı Fettah Efendi'dir. Halide Edip, Hacı Fettah Efendi'nin Aliye Öğretmen ile karşı karşıya geldiği bölümde, memleketin ve kasabanın içinde bulunduğu siyasal durumunun ana ayırım çizgilerinden de bilgiler verir. Tüm memleketin düşmana karşı olma konusunda birleşmekle beraber, bir kısım insanın Kuva-yi Milliye'ye karşı olduğunu belirtir. Kasabadaki Maarif Müdürü ile beraber pek çok kişi İstanbul'daki Damat Ferit Paşa hükümetine bağlı kalmış, eşraf aileleri de ellerindeki malları alarak halka dağıtacaklarını düşündükleri Kuva-yi Milliye'yi bir Bolşevik hareketi olarak görmüştür. Buna karşın Aliye Öğretmen ise çocuklara marşlar öğretmek ve ulusal mücadeleyi anlatmakla milli bir coşkuyu aşılamaktadır. Kasabada Kuva-yi Milliye aleyhine vaaz veren Hacı Fettah Efendi ise kasaba halkını Aliye'ye karşı kıskırtmaya başlar (Adıvar, 1993: 21):

“Görüyor musunuz? Erkeklerin içinde yüzü gözü açık namahremler, Müslümanların kalbini fesada vermek için şarkı söyleyerek dolaşiyor. Bunlar, bunlar mehundur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz. Eğer bir gün içimize düşman girdiğini değil, başımıza taş yağdığını görmek istemiyorsanız, bu karıların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçalayınız. Yoksa Cenab-ı Hakkın bütün öfkesi üzerimizden eksik olmayacaktır.”

Romannın bundan sonraki bölümleri Hacı Fettah Efendi ile Uzun Hüseyin’in ulusal kurtuluş mücadelesini ve Kuva-yi Milliye’yi karalaması ve hatta Yunanlıların karargâhına giderek onlarla işbirliği yapmalarıyla ilerler. Bu gelişmeler arasında Kuva-yi Milliye’nin genç bir yüzbaşısı olan Tosun Bey kasabaya gelir. Tosun Bey, hakkında olumsuz duyular aldığı Hacı Fettah Efendi’yi tutuklar ve ulusal mücadele için eşraftan para toplamak ister fakat bu isteği eşraf ailelerince kabul görmez hatta eşraf, Tosun Bey hakkında onun tüm kasaba halkını haraca bağlayacağı şeklinde bir kara propaganda başlatır. Bu arada Tosun Bey, Aliye’ye âşık olur ve onunla nişanlanır. Aliye ile nişandıktan sonra Tosun Bey, kasaba halkına bu mutlu günün hatırına Hacı Fettah Efendi’yi affettiğini açıklar ve kasabadan ayrılır. Hacı Fettah Efendi’nin derhal soluğu Yunan karargâhında, komutan Damyonus’un yanında alması ve ona Tosun Bey’in kasabadaki askeri planlarını anlatmasıyla Hacı Fettah Efendi, Damyonus’un güvenini kazanır. Damyonus’un kasaba üzerinde etkilerinin ve tehditlerinin oluşmasıyla Ömer Efendi’nin tutuklanıp Yunan karargâhına götürülmesi ve Damyonus’un Aliye’ye âşık olması gibi olaylarla gelişen öykü, Ömer Efendi’nin Yunanistan’a sürgün edilmesi ve tarlalarının Hacı Fettah Efendi’ye kalmasıyla devam eder. Bu arada Kuva-yi Milliye’nin ve Türk ordusunun ilerlemelerini gören Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin kasabada kendilerini Kuva-yi Milliye yanlısı gibi göstermeye başlar. Aliye ise Tosun Bey ile bir plan yapıp, Damyonus’un yanına gider ve evlilik teklifini bir şartla kabul edeceğini söyler. O şart Hacı Fettah Efendi ile Uzun Hüseyin’i tutuklanmasıdır. Damyonus bunu kabul eder ve onları tutuklar. Bu arada Türk ordusu kasabaya girerek düşman cephanesini patlatır ve kasabayı kurtarır; bunun üzerine halk hapisanedeki mahkûmları kurtarmaya koyulur. Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin’i de kurtaran kasaba halkı, onlara adeta kahraman gibi davranır. Bu arada Aliye’de Damyonus ile pazarlık yapmak için gittiği Yunan karargâhından kaçır. Hacı Fettah Efendi Türk ordusunu karşılama planları yaparken, öncesinde kasaba halkına şu sözlerle seslenir (Adıvar, 1993: 134):

“Biz, kendi Türk ordumuz girmeden önce, burada şeriatın namusunu kurtaracağız; onurunu yükselteceğiz. Önce burada düşmanlara namusunu satmış ne kadar kahpe varsa temizleyeceğiz. Şu büyük cami meydanında, Allah’ın evi önünde onları öldüreceğiz. İslam’a, İslam’ın namusuna hıyanet etmiş bir tek kahpe bırakmayacağız.”

Bunun üzerine kasaba halkı Aliye’yi vahşice öldürür. Bu arada Hacı Fettah Efendi’nin “*Vurun kahpe!*” sözü yankılanmaktadır. Türk ordusunun kasabaya gelişiyle Binbaşı Ali Bey, olayları soruşturur ve Aliye ile ilgili sorulara Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin’den çarpıtılmış cevaplar alır. Binbaşı Ali Bey’in gerçekleri Latif Ağa’dan öğrenmesiyle bir ay kadar sonra İstiklal Mahkemesi kasabaya gelir ve Hacı Fettah Efendi ile Uzun Hüseyin’in Aliye’nin öldürüldüğü yerde idam edilmelerine karar verir. Roman tüm olan biteni öğrenen Tosun Bey’in Binbaşı Ali Bey’e yazdığı mektup ile son bulur. Tosun Bey mektubunda Aliye sayesinde düşman cephaneliğinin patlatıldığından ve onun nasıl fedakârlıklar yaptığından bahseder. Tosun Bey’in Binbaşı Ali Bey’den isteği ise Aliye için bir mezar yaptırılması ve hak ettiği kahramanlık payesinin iadesinin ona yapılmasıdır.

Her şeyden önce Halide Edip’in ortaya koyduğu Aliye Öğretmen karakteri Türk edebiyatında idealist öğretmen tipinin öncüsü ve belirleyicilerinden biri olur (Kul, 2013: 73). Aynı dönemde, Reşat Nuri Güntekin’in *Çalılık* romanında Feride karakteriyle kendini gösteren bu idealizm, vatani için her şeyi göze alan ve Anadolu taşrasına gitmekten gocunmayarak görevini layığıyla yerine getirmeyi görev bilen bir tipolojiyi ortaya koyar. Aliye Öğretmen, Yakup Kadri’nin Ahmet Celâl karakteri gibi aydınlatma vizyonuyla taşraya gider. Ancak onun karşılaştığı taşradaki cehalet yalnızca siyasal gelişmelere kayıtsızlık şeklinde kendini göstermez, Aliye Öğretmen aynı zamanda yerel odakların çıkarlarıyla da karşı karşıya kalır. Öyle ki Hacı Fettah Efendi’nin dini otoritesi ile Uzun Hüseyin Efendi’nin gücünü eşraftıktan alan ekonomik otoritesi birleşerek Aliye’yi ortadan kaldırmaya yetmektedir. Onların çıkarları yalnızca taşra ahalisi üzerinde kendi otoritelerini devam ettirmeyi içerir ve gücünü taşranın dini, muhafazakâr ve geleneksel değerlerinden alır. Ne var ki bu karakterlerin çıkarıcı kimliği romanın sonunda, Kuva-yi Milliye’nin başarılı olmasıyla kendileri de Kuva-yi Milliyeci gibi göstermeleriyle doruk noktasına ulaşır. Halide Edip’in *Vurun Kahpeye* romanındaki önemli bir açılım ise Tanzimat’tan Cumhuriyet’e devam eden modernleşme düşüncelerindeki eğitim olgusuna verilen önemle

örtüşme sağlamasıdır. Tosun Bey'in kişiliğinde kendini gösteren askeri prensip ve başarı ile Aliye'nin kişiliğinde kendini gösteren eğitim yoluyla aydınlanma ve cehaleti kırma vizyonu, erken Cumhuriyet Türkiye'sinin bağımsızlık ve modern olma ideallerinin somutlaşmış halidir. Ayrıca Aliye karakterinde somutlaşan bu görev bilinci, romanın okuyucusuna verilmesi gereken mücadele için bir görev çağrısı olarak da yorumlanır (Kul, 2013: 78).

Reşat Nuri Güntekin'in 1922 yılında yayımlanan *Çalılıkusu* romanı ise dönemin diğer yazarlarının taşraya yaklaşımında gördüğümüz merkez-çevre çatışmalarının tasvir edilmesinin ötesinde asıl olarak bir aşk hikâyesi temelinde, duygusal bir gözle Anadolu taşrasına bakan genç bir kadının hayatını konu edinir. *Çalılıkusu* romanı, esas olarak duygusal nedenlerle Anadolu taşrasına giden Feride'nin yaşadığı olaylar çerçevesinde gelişir. Küçük yaşta anne ve babasını kaybeden Feride, Notre Dame de Sion Lisesi'nde öğrenimini sürdürürken tatillerini teyzesinin Erenköy'deki evinde geçirmektedir. Yaramaz ve çocuksu tavırları nedeniyle öğretmenleri ve arkadaşları tarafından "Çalılıkusu" diye anılmaya başlayan Feride, okuldaki kız arkadaşlarının büyüüp erkeklerle flört etmeye başlamasına karşın çocuksu tavırlarından vazgeçmemektedir (Güntekin, 2007: 36): "*Kızlar tatil günlerinde genç erkeklerle kur yaparlar, sonra mektep açıldığı zaman bunları birbirlerine anlatırlar. Ben, daha böyle bir şey beceremediğim için yanlarında küçük düşünüyorum. Yüzüme karşı bir şey söylemeye cesaret edemiyorlar ama muhakkak benim ahmaklığım ile eğleniyorlar.*" Bir gün Feride'nin, kuzeni Kamran'ı dul bir kadın olan Neriman ile birlikte görmesiyle işler değişir ve Feride, onları birlikte gördüğü konusunda sessiz kalması karşılığında Kamran'dan hediyeler almaya başlar. Okuldaki arkadaşları arasında kabul görmek amacıyla, onlara Kamran ile arasında duygusal bir ilişki olduğunu söyleyen Feride, zamanla Kamran'ı gerçekten sevdiğinin farkına varır. Daha sonra Kamran'ın da kendisine karşı ilgi duyduğunu öğrenmesi üzerine kısa süre içinde nişanlanırlar. Kamran'ın Avrupa'ya gidip gelmesi ve bu sırada Feride'nin de okulunu bitirmesiyle düğün hazırlıkları yapılır, ancak Feride Kamran'ın Avrupa'da Münevver adlı biriyle ciddi bir ilişki yaşadığını öğrenir. Aldatıldığını öğrenen Feride, bu duygusal ilişkiden kaçmak için Anadolu'ya öğretmen olarak atanmak ister. Ancak Feride ilk olarak Maarif Müdürlüğü'nde bir tepkiyle karşılaşır (Güntekin, 2007: 134): "*Gönlünün rızasıyla Anadolu'ya gitmek isteyen muallimeye ilk defa tesadüf ediyorum. Ayol, biz muallimlerimizi*

İstanbul'dan çıkarıncaya kadar akla kararı seçeriz.” Feride'nin tek isteği duygusal bir ilişkiden kaçmak üzere İstanbul'dan uzaklaşıp, hayalinde doğal güzellikleri ve sıcak insani ilişkileriyle canlandırdığı Anadolu'ya gitmektir (Güntekin, 2007: 127): “Anadolu herhalde ondan çok daha güzeldir. Oradaki insanlar bize benzemezlermiş. Kendileri fakirmiş, fakat gönülleri öyle zengin, öyle zenginmiş ki, hiçbiri, değil fakir bir akraba çocuğuna, hatta düşmanına ettiği iyiliği başına kakmak mürüvetsizliğinde bulunmazmış.” Anadolu'da bir taşra kasabasına öğretmen olarak atanan Feride, hem atandığı okulların fiziki yetersizliği sebebiyle hem de sahip olduğu güzelliğinden dolayı gittiği her yerde erkekler tarafından rahatsız edilmesi nedeniyle sürekli farklı şehirlere, farklı okullara tayin olur. Buna karşın Feride, gittiği her yerde hayata tutunma çabası gösterir, hatta atandığı bir kasabada Munise adlı bir kız çocuğunu evlat edinir. Munise'nin hastalanıp hayatını kaybetmesiyle bir rahatsızlık geçiren Feride'yi, Doktor Hayrullah Bey iyileştirir ve rahat etmesi için onu evinde misafir eder. Ancak zamanla “ahlaka aykırı yaşam” yönünde çıkan dedikodular, Feride'nin öğretmenlikten istifa etmesiyle sonuçlanır. Doktor Hayrullah Bey, kızı gibi gördüğü Feride'nin, çıkan dedikodulardan rahatsızlık duyduğunu anlaması üzerine, onunla kâğıt üzerinde bir evlilik yapar ve zaman içinde onun hâlâ Kamran'ı sevdiğinin farkına varır. Bir süre sonra rahatsızlanıp ölüm döşeğine düşen Hayrullah Bey, Feride'den ailesiyle barışması konusunda bir söz ister ve yazdığı bir mektubu da Kamran'a ulaştırmasını talep eder. Bunun ardından Feride, bir başka teyzesinin yanına, Tekirdağ'a gider ve orada Kamran ile karşılaşır. Kamran, Hayrullah Bey'in mektubunu ve Feride'nin günlüğünü okuduğunda, onun hala kendisini sevdiğini anlar ve böylelikle romanın sonunda tekrar bir araya gelmiş olurlar.

Selim İleri'ye (1975: 75) göre Reşat Nuri'nin eserlerindeki duygulanımın kaynağı “sevecenlik”tir ve bu sevecen tavır, onun yaşadığı dönemin zor koşullarından bir kaçış umudu olarak okuyucularını umutlandırma gayretinden ileri gelir. Bu bağlamda Reşat Nuri, döneminin aydınlarının yukarıda ayrıntılarıyla ele alınan ulusal kurtuluş mücadelesi ve modernleşme eksenindeki “ölüm-kalım kavgası”na dâhil olmaz (İleri, 1975: 76). Reşat Nuri taşraya bakarken, kurguladığı karakterleri bir idealize mekâna gönderir ancak bir duygusallık içinde karakterler toplumsal sorunlarla da fazlasıyla yüzleşmektedir. Reşat Nuri'nin idealize taşrası ise yalnızca duygusal boyutları ile kavranan samimi ilişkilerle devindiği düşünülen bir mekândır. Modernleşme anlayışının taşıyıcısı olan bir okulda

eğitim gören Feride, hayatı boyunca ocukluluğunu kaybetmeyen bir duygusallığa sahip olmasıyla Anadolu'ya gitmek istemiştir. Bu bağlamda, onun Anadolu'ya gidişi, *Yaban*'ın Ahmet Celal'i ya da *Vurun Kahpeye*'nin Aliye'sinden oldukça farklıdır. Feride, Anadolu taşrasına gittiğinde ise beklemediği bir mekânsal ve toplumsal yapıyla karşılaşır (Güntekin, 2007: 154):

“Penceremin karşısında dimdik yükselen dağın manzarası ilk günlerde beni eğlendiriyordu. Fakat ondan da yorulmaya başladım, insan, bu dumanlı yamaçların rzgr içinde saçı başı dağınık, etekleri uçarak dolaşmadıka, yalm kayalar üstünde, keçi yavruları gibi sıçrayıp eğlenmedike neye yarar? Nerede o, başımı alıp saatlerce kırlarda dolaştığım, bahçe kenarındaki itlere değneklerle vurarak, sık yapraklı ağaçları taşlayarak kuş kaldırdığım günler! Hâlbuki ben, Anadolu'yu asıl bunun için istiyordum.”

Bu durumda Feride, yoğun bir sevecenlik içinde yaklaştığı taşrada, zamanla geleneksel muhafazakâr örüntü ve değerlerin şekillendirdiği, mutaassıp bir dini yaşantı ile hurafeler üzerinden genellikle korkutularak kontrol edilen bir toplumla karşılaşır. Burada, özellikle çocuklar ve kadınlar üzerinde mutlak bir baskı vardır. Dolayısıyla, giderek sıkıntıya düşer ve taşra onun için boğucu bir mekân olmaya başlar. Öğretmen olarak gittiği Zeyniler Köyü'nde, herkesin yalnızca ölümü düşünmesi, okuldaki çocukların bile ders aralarında tuhaf bir şekilde “cenaze oyunu” oynayarak eğlenmeleri Feride'nin taşrada en tuhaf bulduğu ve rperdiği konu olur (Güntekin, 2007: 190): “(...) *Bu memleketin havasında insan, ölümü adeta kokluyor. Hele geceler... Onların vehimlerine, korkularına dayanmak daha müşkül!*” Ayrıca taşra yaşamı içinde kadının toplumsal konumu da Feride'yi oldukça sarsar. On iki yaşında bir kız çocuğunun evlendirildiğini duyunca bir şok yaşayan Feride, bunu köyün ebesi Nazife Molla'ya anlattığında ondan şu cevabı alır (Güntekin, 2007: 200): “*İlahi kızım, on iki yaş küçük m? Ben, köşeye oturduğum zaman on beş yaşındaydım da, bana evde kalmış kız dedilerdi.*” Toplumun bu gerçekleriyle yüzleşmeye başlayan Feride, taşradaki varlığını da sorgulamaya başlar (Güntekin, 2007: 184): “*Aman Yarabbi, bu on, on ikişer yaşındaki solucan gibi soluk, renksiz çocuklar mı yetişkin kız? Ben, hakikaten çok tuhaf bir yere düşmüşüm.*”

Sonuç olarak, Reşat Nuri'nin *alıkuşu*'nda benimsediği taşraya bakışının önemli ölçüde duygusal bir sevecenlikle belirlendiği söylenebilirse de Reşat Nuri, din adı altında hurafelerle baskı altına alınan, gelenek uyarınca çocukken evlendirilen ve eğitimden uzak

tutulan, temiz suya ya da altyapıya erişemediği için hastalıklardan kırılan köylülerin yaşam koşullarını romanında yansıtmaktan kaçmamıştır. Genç bir kadının taşrada var kalma macerası aracılığı ile kapalı toplumlardaki ahlak anlayışının, kadın üzerinde dedikodu ve iftira üzerinden pekiştirilen baskı ve denetimin aynı zamanda onu bir beğeni/arzu nesnesi olarak gören ve fırsat bulduğunda taciz etmekten geri durmayan karakterleri açıklıkla aktarmıştır. Ancak, toplumsal gerçekçi yazarlardan farklı olarak, tüm bu sorunların çözümünü toplumsal bir dönüşümü zorlamaktan ziyade, bireysel iyilikte, şefkat ve dayanışmada görmüştür. Dahası, toplumun birey üzerindeki boğucu basıncını ya kaçışla (Feride'nin sürekli yer değiştirmesi) ya da geleneksel değerlerle uzlaşarak (doktorun kızı yaşındaki Feride ile kâğıt üzerinde de olsa nikâh kıyması) aşmayı önermiştir. Ancak Reşat Nuri, 1927'de yayımlanan *Bir Köy Öğretmeni* (1973) adlı tiyatro oyununda taşrayı ve taşraya gönderdiği karakterleri daha farklı bir perspektifle kurgulamıştır. Burada Reşat Nuri, merkezden taşraya giden öğretmen karakterini, tıpkı Halide Edip'in Aliye karakteri gibi, belirli meslek idealleri çerçevesinde “Mektep vasıtasıyla memleketi kurtarmak” misyonuyla kurgulamıştır. Bu bağlamda, Reşat Nuri'nin 1922'den 1927'ye değişen taşra algısı, dönemin egemen ideolojisinin üretimine katkı sağlamakla yakından ilişkilidir (Karagülle, 2016).

3.1.3. Taşraya Toplumcu Bakış: Müfettişler Müfettişi ve Köyün Kamburu

Hem halkın kendisine karşı yabancılaşmış olduğu bürokrasiden ve ilerici aydın kesiminden duyduğu rahatsızlık nedeniyle (Cem, 1989: 378; Ecevit, 2009b: 56) hem de özellikle İslam'ı bir çevre kültürü olarak ele alıp kırsal değerleri öne çıkaran söylemleriyle kazandığı çevre güçleri sayesinde iktidar olmayı başaran Adnan Menderes liderliğindeki Demokrat Parti (Mardin, 1973: 85), 1950'li yıllar boyunca ekonomik liberalizasyon politikalarının uygulamaya koymuştur. Ayrıca Demokrat Parti yöneticileri, şehre karşı köyü temsil ettiklerini sıklıkla vurgulayarak, “vatandaş”a karşı “millet”i savunan taraf olduklarını da ortaya koymak için özel bir çaba sarf etmişlerdir (Aksakal, 2015: 166). Bu yıllarda ABD ve Dünya Bankası'nın az gelişmiş ülkelere yönelik tarım sektörünün modernleştirilmesi gerektiğini işaret eden politikalarının etkisiyle Menderes Hükümeti, ABD'den Marshall Planı ile birlikte dış yardımlar almaya başlamıştı (Köymen, 2007: 105).

1954 yılından itibaren Menderes Hükümeti, yükselen enflasyon ile Türk lirasının aşırı değer kaybı yaşaması nedeniyle zor durumda kalmış ve her ne kadar Menderes dış yardım almak amacıyla ABD ve Sovyetler Birliği'ne yanaşsa da başarılı olamamıştı. 27 Mayıs 1960 tarihine gelindiğinde, ekonomideki bu gelişmeler ile Demokrat Parti'nin "irticai söylemleri" Ordu'nun yönetime el koyması için gerekçe gösterilmişti (Ahmad, 2014: 119-121). Ordu'nun yönetime el koymasıyla inşa edilen yeni anayasa ise, sosyal devlet vurgusu yaparak planlı ekonominin uygulanmasını esas almıştı. Anadolu'dan büyük şehirlere göç etmeye başlayan köylülerle gelişmeye başlayan sanayileşmeyle artık bir işçi sınıfının varlığından söz edilir hale gelinmiş, yeni anayasanın da tanıdığı sosyal ve ekonomik haklar sayesinde, sendikalar kurulmuştu (Ahmad, 2014: 134). Köylerden şehirlere artan göç ile birlikte 1950 yılında toplam nüfusun % 18,4'ü kentlerde yaşıyorken, 1966 yılına gelindiğinde bu oran % 31'e yükselmışti (Tütengil, 1977: 15). Bu dönemde devletçiliği ideolojik bir temele oturtma gayreti içindeki *Yön* dergisi yazarları da derginin ilk sayısında (*Aydınların Ortak Bildirisi*, 20 Aralık 1961), siyasal ve toplumsal duruşlarını açıklarken ekonomik hayatın bütünüyle devletçi planlamayla düzenlenmesi gerektiğini vurgulamışlardır. 1961-1965 yılları arasında İnönü Hükümeti'nde Çalışma Bakanı olarak görev alan ve daha sonraki yıllarda CHP'nin sosyal demokrasi ideolojisiyle dönüşümünü başlatan Bülent Ecevit ise *Yön* dergisinin ikinci sayısında bu yazıya karşı, katı devletçilik ile özel sektörün engellenmesini reddeden bir makale yayımlamıştır. Ecevit bu makalesindeki yumuşatılmış devletçilik anlayışının CHP'nin 1976 Programı'na yansımalarını da hatırlatır (Ecevit, 2009b: 59). 1960'lı yıllarda Ecevit ile birlikte CHP içinde başlayan siyasal dönüşümler de işte bu düşüncelerle besleniyor ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devreden taşranın aydın gözüyle söylemsel inşası da kendini "doğrudan köylülüğün sesi" olmaya bırakıyordu. Ecevit, 1966 yılında kaleme aldığı *Ortanın Solu* adlı eserinin ilk cümlelerinde "*Bir köy kahvesine gidirsiniz... Devlet işlerini nice aydınlardan daha derinliğine eleştirebilen bazı okuma-yazma bilmeyen köylülerle karşılaşacaksınız.*" sözleriyle, bundan sonra merkezin aydın kesiminin taşraya ve Anadolu köylüsüne nasıl bakması gerektiğinin de şifrelerini veriyordu (Ecevit, 2009a: 1). Emperyalizm, azgelişmişlik, Asya tipi üretim tarzı gibi kavramların tartışılmaya başlandığı bu dönemin köylülüğe yönelik popülist sol söylemini ve siyasal romantizmini ayrıca "Filistin ve Kıbrıs'taki siyasal hareketlilik, Vietnam ve Çekoslovakya'daki müdahaleler, Maoizmin ve Latin Amerika'da

Che Guevara'nın ortaya çıkışı" gibi dışsal etkenlerle de ilişkilendirmek gerekmektedir (Aksakal, 2015: 168).

1960'lı yılların bu siyasal ve sosyo-ekonomik atmosferiyle beslenen edebiyatçıları da kaleme aldıkları eserlerinde taşra insanını içerden bir bakışla anlatmaya gayret etmişlerdir. Öncelikle Köy Enstitüsü yazarlarca atılan bu adım, Tanzimat'tan bu yana gelişen "köye/taşraya yönelim"i doğrudan "köy edebiyatı"na dönüştürür. İlk olarak Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Talip Apaydın ve Dursun Akçam gibi Köy Enstitüsü mezunu yazarlarca başlatılan bu yeni akım Sabahattin Ali, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir gibi yazarlarla geniş bir alana yayılır ve merkez ile taşra arasındaki çatışma, güç ilişkileri ve bununla birlikte kasaba eşrafı ve ağalık düzeninin taşra üzerindeki etkisiyle devlet bürokrasına eleştirel bakış edebi eserlere yansıtılır. Bu yazarların romanlarında anlatıcı ise, çoğunlukla ya köylünün kendisidir ya da taşra kökenli idealize aydındır (Solak, 2014: 160-165). Özellikle 1960'lı yıllarda yazdıkları romanlarla sosyalist bir gerçekçiliği takip eden Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Tahir gibi isimler taşradaki güç dengelerini ustaca tahlil etmişlerdir. Yaşar Kemal, ilk cildi 1955 yılında yayımlanan ve köy romanı akımının zirvesi kabul edilen *İnce Memed* eserinde, ağalık düzenine başkaldıran İnce Memed'in kişiliğindeki ikilikleri, onun kahramanlık ile eşkıyalık arasında gidip gelmesini ve köylülerin de İnce Memed'in yürüttüğü kavgayı desteklerken, aynı zamanda kendi konumları konusunda duydukları endişeyle toprak ağalığının hegemonyasına teslim olmalarını anlatır. Yaşar Kemal'in İnce Memed'in ve -idealize etmekten kaçındığı- köylülerin kişilikleri örneğinde anlattığı bu tutarsızlıklar, aslında Türkiye'nin içinde bulunduğu değişken durumu yansıtır. Bu tutarsız ve değişken kimlikler ise Türkiye'nin modern bir devlet yapısına mı yoksa feodal bir düzene mi sahip olduğu, demokrasiye mi yoksa otokratik bir yönetim yapısına mı sahip olduğu şeklinde ülkeye ilişkin çelişkilerle çeşitlendirilebilir (Günay-Erko, 2013: 115).

1966 yılında yayımladığı *Müfettişler Müfettişi* adlı romanında Orhan Kemal, kendisine müfettiş süsü veren birinin Anadolu taşrasında halkın cehaletinden yaralanarak onları nasıl dolandırdığı hikâyesi üzerinden, devlet otoritesi ve bürokrasi karşısında ezilmişliği, çaresizliği ve kayıtsızlığını konu edinir. Roman Kudret Yanardağ (roman boyunca Beyefendi veya Kodaman ismiyle de geçiyor) isimli bir dolandırıcının

Anadolu'daki bir taşra şehrine gelerek bir şaraphaneye “teftiş” amacı ile girmesiyle başlar. Meyhaneci, garsonlar ve şaraphanenin müşterileri kim olduğunu bilmedikleri bu adamı görünce epey bir çekinirler ve onun olsa olsa bir devlet adamı olabileceğini düşünürler. Şaraphaneye girer girmez etrafi incelemeye başlayan Kudret Yanardağ, aradan bir süre geçtikten sonra şaraphanenin pislüğünü bahane ederek meyhaneciyi azarlamaya başlar. Duvarıda iktidar partisi büyüklerinin resimlerini gören Kudret Yanardağ, bu sefer meyhaneciyi böyle pis bir yere büyük devlet adamlarının resmini asmakla onlara saygısızlık yaptığını öne sürerek tekrar azarlamaya başlar. Şaraphanede bir süre kalan Kudret Yanardağ, artık işini bitirip çıkarken meyhaneci kasada ne kadar para varsa ona vermeye razı olur. Nitekim ona bu rüşveti vermezse işyerinin kapatılacağından emindir. Daha sonra bir at arabasına binen Kudret Yanardağ, arabacı ile konuşmaya başlar. Arabacı Kel Mıstık da tıpkı şaraphanedekiler gibi onun Ankara'dan gelen büyük biri olduğuna emindir. Onun bir müfettiş olduğuna kanaat getiren Kel Mıstık, “*Müfettiş, amir mamir dedin mi, yüz kiloyu aşmalı. Amasya bamyası gibi oldu mu, seni kimsenin gözü tutmaz. Polis, cenderme, çarşı ağası, esnaf, amirin etli butlu, göbekli, alımı çalımı yerindesinden ürker*” (Kemal, 1982: 18) sözleriyle Kudret Yanardağ'a bu tahminini açıklar. Romanın bu satırlarında, taşra insanının devlet otoritesi karşısındaki çaresizliğinin yanında, taşralının devlet görevlisini nasıl yalnızca biçimsel özelliklerle basit bir şekilde kurguladığını da görürüz. O olsa olsa “*Müfettişler Müfettişi*”dir. Kel Mıstık, Kudret Yanardağ'ı çeşitli devlet görevlilerinin ve toprak ağalarının da olduğu bir lokantaya götürür ve onlara hemen bir müfettiş getirdiğinden bahseder. Kel Mıstık'ın büyük bir başarıymış gibi onlara müfettişin geldiğini haber vermesi ise onun kasabada sözü hiç dinlenmeyen, umursanmayan biri olmasından ileri gelir. Öyle ki Kel Mıstık böylesine önemli bir haberi ileterek kendini gerçekleştirme, toplumsal konumunu yükseltme gayreti içindedir. Lokantada yemek yiyen toprak ağaları Kel Mıstık'a onun kim olduğu sorduklarında Kel Mıstık “*Umum Türkiye Başmüfettişler Müdürü!*” (Kemal, 1982: 28) cevabını verir. Ağalar öyle bir unvanın Türkiye'de var olup olmadığını bile farkına varmadan, onun aslında kim olduğu bildikleri söylerler; hatta içlerinden biri, bir devlet görevlisinin kasabadaki her devlet temsilcisini denetleme göreviyle donatılamayacak olduğunu düşünmeden, “*Vali'den çöpçüye kadar herkesi denetleyecek.*” (Kemal, 1982: 28) cevabını verir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Kudret Yanardağ, farklı farklı işletmelere ve kurumlara giderek halkı adeta sömürür. Ancak ilerleyen bölümlerde Kudret Yanardağ'ın bu işi

aslında yapmak istemediğini, zorunluluk gereği böyle bir iş yaptığını anlarız. Nitekim Kudret'in ailesi paraya asla doymayan ve onu sadece "para makinası" gibi gören bir ailedir. Bir yandan da Kudret, İstanbullu bir ailenin taşrada yetişmiş çocuğu olarak geçmişten bu yana duruşuyla, giyim kuşamıyla saygı görmüş biridir. Yani Kudret'in, hangi kasabaya gitse gördüğü bu saygı, onun çocukluğundan beri yaşadığı normal bir olaydır. Bu durumda Kudret Yanardağ'ın bir dolandırıcı olmasını sağlayıp halkı sömürür haline getirenin de ironik bir şekilde "o cahil halkın kendisi" olduğunu öğreniriz. Kudret'in ise hayattaki tek isteği böyle bir hayatı bir kenara bırakıp, annesiyle beraber sakin bir hayat sürmektir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Kudret Yanardağ, topladığı parayı karısına kaptırır ve annesinin yanında kalmaya başlar. Bir yandan paraya ihtiyacı olduğu için bir yandan da dolandırıcı çetesi olarak birlikte çalıştığı arkadaşları tarafından sıkıştırıldığı için son bir iş daha yapmaya karar verir. İstanbul Boğazi'nin kenarında bir otele giderek teftiş yapmaya başlarlar. Ancak otelin müdürü, Kudret Yanardağ'ın daha önce gittiği Anadolu şehrinin eski Vali'sidir. Vali, müfettişler müfettişinin kim olduğunu görünce hemen tanır ama o Vali'yi tanımıyordur. Nitekim gittiği taşra kentinde, Vali ile değil onun muaviniyle görüşmüştü. Romanın son bölümünde otel müdürü olan eski Vali, Kudret Yanardağ'a bir tuzak kurar ve onu polisler tutuklatır. Kudret Yanardağ'ın tutuklandığı haberi gazetelerde çıkar ama haber "böyle şeyleri adamakıllı kanıksamış yurttaşlar" (Kemal, 1982: 292) üzerinde bir etki yapmaz.

Sonuç olarak, Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi* romanı, dönemin siyasal ve sosyo-ekonomik atmosferiyle beslenirken döneme etki eden toplumsal gerçekçilik akımının özelliklerini de içerisinde barındırır. Buna göre roman taşraya bakarken, öncülü olan romancıların yaptıklarının aksine merkezden bakan bir gözle taşraya yaklaşmaz. Orhan Kemal, taşra insanının devlet otoritesi ve bürokrasi karşısındaki çaresizliğini gözler önüne sererken, merkezin taşraya atadığı vali ve emniyet müdürü gibi devlet görevlilerinin de kendi alanlarında, kendilerine güç tanyan devletin, nasıl kendileri üzerinde de ezici bir üstünlük kurduğunu temsil eder. Öyle ki, kendini doğrudan müfettiş olarak bile tanıtmayan bir kişinin sadece devletin temsil ediyormuş gibi düzgün giyimli olması, başında şapka bulunuyor olması, elinde çanta taşınması, vali ve emniyet müdürü dâhil Anadolu taşrasındaki herkesi korkutmaya yetmektedir. Bir yandan da romanın ilerleyen bölümlerinde Kudret Yanardağ'ı hiçbir şey yapmadan böylesine saygı görür hale getiren

kişilerin de o halkın kendisi olduğunu öğreniriz. Bu durum yerel halkın kendileri arasında kurduğu güç ilişkilerini belirlerken giyim kuşam gibi sembolik değerlere nasıl başvurduğunu göstermektedir. Orhan Kemal'in romanında temsil ettiği taşra ise merkez karşısında edilgen bir yapıya sahip olarak karşımıza çıkar. Taşranın insanları, devlet otoritesine karşı öyle çaresizdirler ki hiç tanımadıkları bir adama rüşvet vererek işlerini halletmekten çekinmezler. Bir diğer ayrıntı ise toprak ağalarının varlığıdır. Toprak ağaları, her ne kadar taşra insanları üzerinde bir güce sahip olsalar da devlet karşısında ezilmektedirler. Nitekim lokantada yemek yerken lokantaya giren bu yabancı adamın kim olduğu öyle merak ederler ki şehirde hiç kimsenin umursamadığı bir adam olan Kel Mıstık'a bunu sorarlar ve zaten onun kim olduğunu da önceden bildiklerini söyleyerek kendi konularının gücünü fark ettirmeye ironik bir şekilde gayret ederler. Son tahlilde, Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi* romanında bürokrasi eleştirisini mizahi bir dille güçlü bir şekilde yaptığı ve romanının karakterlerini keskin bir şekilde iyi veya kötü özellikleri ile kurgulamadan, onlara yerine göre sevebileceğimiz yerine göre de nefret edebileceğimiz bir dengede yaklaşmamızı sağladığı söylenebilir.

Kemal Tahir'in 1959 yılında yayımlanan *Köyün Kamburu* romanı da yazıldığı dönemin toplumsal ve siyasal yapısının karakteristik özellikleriyle şekillenmiş ve köy/taşra yaşamını toplumcu bir bakışla ele almıştır. *Köyün Kamburu*, kasabanın sahtekâr hocası, hain eşkıyası ve zalim bir ağasının altında ezilen köy halkının tüm bunlarla beraber salgın hastalık, seferberlik ve kıtlık gibi çeşitli toplumsal sorunlarla mücadelelerini konu edinir.

Köyün Kamburu, 1900'lü yılların başında Çorum'a bağlı Narlıca köyünde çirkin ve sinirli tavırları nedeniyle lanetlenmiş olan Parpar Ahmet'in oğlu Çalık Kerim'in nasıl önce hocalığa sonra da ağalığa yükseldiğinin öyküsünü anlatmaktadır. Roman, Çalık Kerim'in babası Ahmet'in köye gelişinden itibaren yaşadıklarının anlatımıyla başlar. Ahmet, Kırım Sürgünü'yle Çorum'un Narlıca Köyü'ne yerleşmiştir. Anne ve babasını kaybedince Ahmet, Laz ağalarına hizmetkâr olarak gönderilmiştir. Daha sonra köye geri dönen Ahmet, tarlasını işleyerek geçinip giden bir köylü olarak çevresinde de sevilen biri olmuştur. Ancak bir gün tarlasındaki taşları ayıkladığı sırada, köylülerden biriyle bir tartışma yaşar. Tartışmanın konusu, yalnızca tarladaki taşların ayıklanması ile ilgilidir.

Kısa süre içinde Ahmet, bu konuda diğer köylülerle de karşı karşıya gelir ve birdenbire tüm karakteri değişir (Tahir, 1989: 15):

“İşte Narlıca'ya n'olduysa bu kavgadan sonra oldu. O zamana kadar lafa karışmayan, küfür nedir bilmeyen Ahmet, sanki geçip gitmiş, yerine bir başkası gelmişti. Herif artık olura-olmaza, ileri-geri söyleniyor, duyulmamış küfürlerle ortalığı kasıp kavuruyordu. Yirmi dört saatin yirmi dört saati öfkeliydi.”

Sinirli haliyle tüm köylülerle kavga eden Ahmet'e “parpar” lakabı takılır. Bir gün bu sinirli haliyle karısını da öldüresiye döven Ahmet, köylülerden biri tarafından köyün muhtarına şikâyet edilir. Muhtar ve Uzun İmam da çareyi, onun içine cin kaçırdığını öne sürerek öldürmekte bulurlar. Parpar Ahmet'in öldürüldüğü gün ise, hamile olan karısı erken doğum yapar ve Uzun İmam, öldürdüğü adamın çocuğuna Kerim adını koyar. Köylüler erken dünyaya gelen bu çocuğun da lanetli olduğu konusunda hemfikirdir: *“Belli bir şey! Babası cinlere karıştığından, oğlu cinli doğmuş, yüreğine birikmeyen illet kalmamıştı.”* (Tahir, 1989: 41). Kerim büyüdükçe vücut bütünlüğünde bir problem olduğu, sırtında bir kamburluğa sahip olduğu fark edilir. Bu sebeple köylüler ona “çalık” lakabını takarlar. İlerleyen yıllarda Kerim'in bir iş öğrenmesi için çaba harcanır. Kısa süre sonra da onun medreseye gönderilmesine karar verilir. Bir gün köyün kızlarından Advıye'yi öptüğünü duyan Uzun İmam, Kerim'i medreseye göndermekten vazgeçer; ancak Kerim kısa süre içinde onun da bir açığını bulup medreseye gitmek için uğraşır. Kerim, köyün genç kızlarından biri olan Güldane'den, Uzun İmam'ın onu taciz ettiğini öğrenir ve bunu Uzun İmam'a anlatarak kendisini medreseye gönderme konusunda ona baskı yapar. Uzun İmam, köy meclisini topladığında Kerim'i öldürmeyi bile öne sürer ancak daha sonra onun medreseye gitmesini kabul eder. Bu arada medrese de tıpkı köyün din adamları gibi bir yozlaşma içindedir (Tahir, 1989: 121): *“Ama fukara mollalar ne haltetsin? Namussuz takımı bu medresenin vakıf geliratını çalıp esrara, kumara, kariya, oğlana verir olmuştur.”* İlerleyen yıllarda Kerim molla olup köye döner ve Çalık Hafız lakabını alır. Ancak köye geldiğinde kısa süre içinde, köyde bir hareketlilik yaşandığını görür. I. Dünya Savaşı başlamış, seferberlik ilan edilmiştir. Kerim, sırtındaki kamburluk nedeniyle askere alınmaz. Bu yıllar aynı zamanda salgın hastalıklar ile ekonomik sıkıntıların da kendini gösterdiği zamanlardır. Çalık Kerim, seferberlik zamanına fırsatçı bir gözle bakarken, salgın hastalık illeti onu da yakalar (Tahir, 1989: 151):

“Ulan aman! Bu adam kırımı biraz daha sürmeli, sürmeli de biz büyük caminin imamlığına konup keyfimize bakmalıyız’ diye gizlice güler sevinirken seferberlik illetlerinden tifo hastalığına yakalandı. Hastanede tam yirmi gün ölümle pençeleşti. Yirmi ikinci gün yalvarmasına, yakarmasına hiç aldırmayan namussuz hastaneciler, ‘İyisin Molla iyisin! Ayı gibisin! Bas bakalım!’ diyerek fukara Çalık Molla’yı taburcu ettiler.”

İlerleyen yıllarda Çalık Kerim’in köy halkı üzerindeki nüfuzu artmaya başlar. Bir gün eşkiya Musa Çavuş’un adamları köye haraç almaya geldiğinde, tüm köylüler bu durumdan rahatsızlık duyar, ancak buna bir tek Çalık Kerim karşı çıkar. Köylülerin bu duruma ilk tepkisi, Kerim’in bu karşı çıkışının köye bir bela getireceği yönündedir (Tahir, 1989: 201): *“Ulan sen kendini bilmezsin rezil? Şuncacık boyuyla İngiliz kralına harp açtı Müslümanlar! İngiliz kralı kaç para? Musa Çavuş, deyince Çorum hükümeti altına pislemekte ve de koca mutasarrıf kiblesini şaşırmakta. Ulan bu Parpar kabilesinden bizim çektiğimiz elvermedi mi hey Allah?”* Köyün dışına karşı güçlü görünmek adına Çalık Kerim’e inanmamakla birlikte onun bu duruşunda bir haklılık arayışına giren köylülerin Kerim’e bakışları, yaşadıkları bir başka olayla önemli ölçüde dönüşür ve artık ona kesin bir biçimde saygı göstermeye başlarlar. Harmanların çok olduğu bir zamanda bakır ihtiyacını karşılayamaz hale gelen köylüler, bir bakırcı ararlar ama bulamazlar. Çalık Kerim bakırcı bulacağına inanarak onlara bir bakırcı getirir ve böylelikle köylülerin mahsulünü de korumaya yardımcı olmuş olur. Artık Çalık Kerim, köyde itibar gören biri olarak ağalığa kadar yükselmiş, hatta sevdiği kadınla evlenme fırsatını bile yakalamıştır.

Kemal Tahir, kaleme aldığı diğer romanlarında olduğu gibi *Köyün Kamburu*’nda da toplumcu gerçekçi bir bakış açısına bağlı kalarak taşrayı ele almıştır. Onun taşraya bakışı, öncüsü olan romancıların taşraya ilişkin romantik imgeleminin izlerini taşımazken aynı zamanda kendi döneminin taşraya bakan yazarlarının düşünce ve görüşlerinden de farklılaşmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi 1950’li ve 1960’lı yıllarda köye/taşraya bakan yazarların birçoğu Anadolu’nun çeşitli köylerinde doğmuş ve Köy Enstitüleri’nde yetişmiştir. Bu yazarlar, taşraya bakarken sosyalist dünya görüşüne bağlı kalarak, taşranın toplumsal yapısındaki “ezen-ezilen” ilişkilerine odaklanmışlar ve “ağa, şeyh ve muhtar” gibi toplumsal tabakalaşmanın üst katmanlarında yer alan bireylerin karşısında köylünün durumunu yazdıkları eserlerde tartışmışlardır. Kemal Tahir ise, söz konusu romancılardan ilk olarak taşra dışında doğup büyümüş bir yazar olması bakımından ayrılmaktadır ki bu

durum yazarın taşra insanına yaklaşımında “onu tanımayarak romanına konu ettiği” yönünde eleştiriler almasına neden olmuştur. Bir başka açıdan ise Kemal Tahir, dönemin yazarlarından tarih ve kültüre bakış açısıyla ayrılmaktadır. O, taşrayı konu edindiği romanlarında yalnızca “ağa-muhtar-şeyh” karşısında ezilen köylüyü anlatmaz; aynı zamanda Osmanlı’dan itibaren gelişen süreçte³ Anadolu insanının, kendi deyişimiyle “müşterek ruhu”nu bulmayı ve yansıtmayı hedefler (Tural, 2011: 179). *Köyün Kamburu* romanında Kemal Tahir, bu tip bir gerçekçi bakış açısıyla mekândan çok kişileri ön planda tutarak, köylünün yaşam biçimini tarih, toplum, kültürel alışkanlıklar ve ekonomik ilişkiler bağlamında ele almıştır (Erol, 2013: 888). Romanın başkarakteri olan Çalık Kerim örneğinde sıradan bir köylünün önce hocalığa sonra da ağalığa yükselişi izlenir. Ancak imam, şeyh ve ağa gibi figürlerin dışında roman boyunca işlenen karakterler de “çıkarı için yaşayan” insanlar olarak öne çıkarılıp, kurnazlık ve fırsatçılık yoluyla kazanımlar elde eden “fesat” bireyler olarak işlenirler. Romanda 1915 yılında Çorum’dan tehcir edilen Ermenilerin mallarına el koyan Kenan Efendi örneğinde bu durum çarpıcı bir şekilde kendini gösterir: “*Cevdet beyin gitmesiyle, hüküm yeniden başıbozuk paşalarına, Hıdırlık şeyhine geçmiş, daha doğrusu meydan, Ermeni sürgününde Kirkor Emmisini boğazlayıp altın dolu kasasına, kocaman tüccar dükkânına, ardiyelerine konan Çakır Kâhyaların Kenan’a kalmıştı.*” (Tahir, 1989: 167). Roman boyunca taşra insanının yansıtılmasında dikkat çeken bir detay da taşra insanının, dönemin diğer romancıların idealizasyonunun aksine, “ahlaki bakımdan düşük seviyede”, “her türlü cinsel sapkınlığı bir baskıya maruz kalmadan yaşayabilen insanlar” olarak yansıtılmasıdır. Çalık Kerim’in savaşa katılmadığı yıllarda, köyün tüm erkeklerinin savaşta olmasını fırsat bilerek köyün kadınlara sarkıntılık etmesi ve evlilik dışı ilişkilerle ilgili dedikodular yayması bunun bir göstergesidir. Tüm bu “cinsel” fırsatçılığın yanında, savaş yıllarında meydanın boş kalmasını fırsat bilerek Çalık Kerim, köyün imamı da olacağını aklından geçirebilmiştir. Aynı zamanda *Köyün Kamburu*’nun ana mekânı olan Narlıca Köyü’nün sakinleri arasında kadınlar da ahlaki bakımdan “yozlaşmış” bir görüntü sergiler. Köyün kadınları ergenlik yaşlarından itibaren erkeklerle cinsel bakımdan yakın ilişkiler kurmalarıyla, kocalarını aldatmaya eğilimli resmedilir: “*Peki Narlıca’nın kızlarını n’apacaksın? Narlıca’nın kızı*

³ Kemal Tahir’in (1984) *Devlet Ana* romanı, onun Osmanlı toplumsal yapısını çözümleme girişiminin biricik ürünü olarak gösterilmektedir. Tahir, Osmanlı’nın kuruluş yıllarını konu edindiği romanında, Osmanlı toplumsal yapısını çözümleme çerçevesi olarak “Asya Tipi Üretim Tarzı” düşüncesini temel alır.

karısı ne demek? Bu bizim Çorum toprağımızda Mecitözü'nün bostanı, Alaca'nın ekini, İskilip'in turşusu, Sungurlu'nun üzümü, Osmançık'ın kendiri kadar Narlıca'nın karısı da nam salmıştır.” (Tahir, 1989: 72). Kemal Tahir'in resmettiği taşradaki cinsel ve ahlaki yozlaşmada, onun taşraya ilişkin bakış açısındaki farklılaşmanın izleri vardır. Diğer dönem yazarlarınca sadece “eşraf, muhtar, ağa ya da şeyhlere” mal edilen ahlaki zaaf ve yozlaşmanın aynı zamanda köylüler için de geçerli olduğu gerçeğini yansıtmayı amaçlamıştır (Tural, 2011: 181). Böyle bir yozlaşmanın da romanın geçtiği dönem ile yakından ilişkili bir biçimde kurulduğu, yani savaşın başlamasıyla çıkarılan seferberlik, ekonomik zorluklar ve salgın hastalıkların yarattığı korku ve bikkınlığın ortaya çıkardığı toplumsal tahribatla ilintili bir şekilde yansıtıldığı söylenebilir.

3.1.4. Taşrada Siyasetin Muhafazakâr Bir Tahlili: Yağmur Beklerken

Tarik Buğra'nın 1981 yılında yayımlanan *Yağmur Beklerken* romanı, küçük bir Anadolu kasabasında 1930'lu yılların başlarında yaşanan kuraklık ile birlikte Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kurulması çerçevesinde yaşanan olayları konu edinmektedir. Tarık Buğra romanına koyduğu isimle, hem yaşanan kuraklıktan kurtulma umudunu hem de “taşra insanını kendi varlığı ile yönetime katacağı” düşünülen Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın (SCF) gelişini ifade etmektedir (Narlı, 2013: 297).

Roman kasabada bir park açılışıyla başlar. Merkezin taşrayı kalkındırma ve modernleştirme hamlelerinden biri olarak park açılışı, kasabadaki yurttaşları ikiye bölmüştür. Kasabann genç avukatlarından Rahmi, artık ailecek gelip zaman geçirebilecekleri bir yerin olmasından duyduğu mutluluğu anlatırken, yanında büyüdüğü amcası Rıza Efendi, “*Parka ne gerek, çünkü 'her bir yanımız park': Dereözü'nden yukarı doğru bir yürüdüün mü, dedem yaşında cevizler, meşeler, ardıçlar, çınarlar, söğütler! Ve ille de, şu fasulye sırığı gibi akasyalar!*” (Buğra, 2004: 10) sözleriyle parkın açılışına dair duyduğu kayıtsızlığı ve kaymakam ile Cumhuriyet Halk Fırkası yöneticilerinin öncülüğünde gerçekleştirilen şehir düzenlemelerine karşı direncini yansıtır. Rahmi, evine dönüp karısına parkın açılışını anlatırken, “*Avratlarını getirmemişlerdi emme. (...) Eee, emir emirdir. Memurluk kolay değil. Ne yapsınlar, yazık.*” (Buğra, 2004: 32) sözleriyle

daha önce kasabada düzenlenen baloyu anımsatarak hükümete dair eleştirel bakışını ortaya koyar. Kasabalıların park açılışıyla ilgilendiği bu günlerde, Ankara’da yeni bir fırkanın kurulmasıyla ilgili hazırlıklar da gazetelerden takip edilmektedir. Kasabalılar, kasabannın iki genç avukatı olan Rahmi ve Kenan’ı merkezine aldıkları SCF dedikodularını sürdürürken bir yandan da kuraklığın son bulması için yağmur beklenmektedirler. Rahmi, kasabada bir arkadaşıyla dolaşırken çeşitli dedikoduları yürüten kasabalıların dışlanmışlığını şu sözlerle anlatır (Buğra, 2004: 38): “*Bilirim ben; bekledikleri iki lokma, iki çift laf. Hatta bir selamünaleyküm; yok sayılmamak, eşya farz edilmemek: Varlıklarının, insanlıklarının kabul edildiğine inanmak. Asıl açlık bu. Yürütecek, konuşturacak, gözlerinin ferini getirecek iki lokma bu.*” Yazar, bu sözlerle taşra insanının yağmursuzluk nedeniyle tarımsal üretim yapamamasından çok, merkez tarafından dışlanıp yok sayıldıklarına dikkat çeker ve SCF’nin kuruluşunu da adeta bereket getirecek bir yağmura benzetir.

Bir gün, sürmekte olan kuraklıktan kurtulmak umuduyla kasabalılar, kasabannın hocasıyla birlikte yağmur duasına çıkarlar. Rahmi de duaya çıkan bu topluluğun içindedir. Yazar, Rahmi’nin kasabalıların yağmur duasından çok etkilendiğinin altını çizer (Buğra, 2004: 79): “*Rahmi, âmin’lerin hiçbir duada bu kadar gür, bu kadar yürekte koptuğunu hatırlamıyordu. (...) Büyülenmişti Rahmi. Herkes büyülenmiş gibiydi. O titreşimleri ve o titreşimlerin kaderini sezebilmek içinmiş gibi, soluklar kesilmişti.*” Kuşkusuz bu coşkulu dua ile beklenen sadece yağmur değil, yeni bir partinin kurulması ve siyasete ilişkin gelişmelerdir. Rahmi’nin kasabalılara ilişkin bu bakışı, onun ileride kasabalının dertlerine çare olmak için bir şeylere girişme gayretine de güç katacaktır. Bir gün Kenan Bey’in ilçede yeni partinin teşkilatının kurulmasına öncülük etme fikriyle yüzleşen Rahmi, başta ne yapacağını bilemese de sonunda bunu kabul eder. Nitekim bu bir memleket meselesi olarak görülür ve kasabalıların yağmur duasına çıkarak halledemeyecekleri bir meseleye öncülük yapmanın gerekliliğinin altı çizilir. Ayrıca Gazi Paşa’nın yeni fırkanın kurulması için gösterdiği gayret de özellikle Kenan Bey’in heyecanını ve isteğini artırmaktadır. Ayrıca Kenan Bey, çok partili siyasal hayata geçiş ve kasaba bağlamındaki demokrasi deneyimine de içtenlikle inanmaktadır. “*Garb’da çok zor alınmıştır bu netice. Kanlara ve gözyaşlarına mal olmuştur. Lakin bizim milletimiz, ırkı ve milli hasletlerinin ve harsının*

sayesinde, aynı neticeyi, münevverleri mes'uliyetlerini müdrük hale geldiği an istihsal edebilecektir. Buna inanıyorum.” (Buğra, 2004: 119)

Kenan'ın ölümüyle birlikte Rahmi, yeni fırkanın ilçe teşkilatının kurulmasında tek başına çaba gösterir. Başta amcası Rıza Efendi, Rahmi'nin fırka işlerine bulaşmasını istemez ve onu uyarır (Buğra, 2004: 100): “*Tehlikelidir fırkacılık çok. Gördüm ben. Girme.*” Ancak Rahmi, kısa sürede fırka teşkilatlanmasını tamamlar fakat kasaba halkı arasındaki siyasal ayrımlar giderek derinleşir, hatta karısı bile ona fırka işlerine fazlasıyla zaman ayırdığı gerekçesiyle sitemde bulunur (Buğra, 2004: 162): “*Fırka reyisi oldun da başın göğşe deydi değ mi?*” Kasaba halkı arasında fırka ile ilgili gelişmeler gazetelerden yoğun bir şekilde takip edilirken, siyasi tartışmalar ev içlerinde, kahvelerde, sokaklarda enine boyuna konuşulur olmuştur. Rahmi de görüldüğü zaman sırt çevrilen biri haline gelir. Seçimlerin yaklaşmasıyla SCF'de yaşanan hareketlilik de kasaba halkını heyecanlandırmaya başlamıştır. “*Belediye seçimleri milleti ayağa kaldırmış gibiydi. Gazeteler ciyak ciyak bağırıyordu ve o zamana kadar daha gazete isimlerini bilmeyenler bile gazete alır olmuştu.*” (Buğra, 2004: 199). Kasabadaki seçimi Halk Fırkası'nın kazanmasıyla Rahmi Bey, bir hayal kırıklığına uğramıştır. Onun hayal kırıklığı esas olarak giriştiği bütün bir demokrasi deneyimini inşa etme çabasıyla yakından ilişkilidir. Bunun üzerine Rahmi Bey, kasabalıların bölünmüş hayatlarından da duyduğu rahatsızlıkla siyaseten çekilip eski sakin hayatına dönmek ister. SCF de kendini feshedince bütün bu kavgalar da son bulur. Ancak Ankara'dan gelen bir telgraf, Rahmi Bey'in mebusluğa kabul edildiğini belirtir ve Ankara'ya gelmelerini talep eder. Amcası Rıza Efendi, Rahmi Bey'e mebusluk teklifini kabul edip etmediğini sorduğundaysa Rahmi Bey, “*İki karar mı var ki, birini seçeyim be emmi? Neyimiz eksik, çok şükür.*” (Buğra, 2004. 227) cevabını verir.

Tarık Buğra'nın *Yağmur Beklerken* romanı, bir Anadolu taşra kasabasındaki demokrasi deneyimini taşra insanı ve yaşamının perspektifinden anlatmasıyla taşraya bakan diğer yazarlardan ayrılmaktadır. Onun romanında merkezin taşrayı kalkındırma ve modernleştirme gayretine karşı koyan insanlardan çok, Kenan Bey'in düşüncesinde görülen demokrasiye aç insan görüşü kendini gösterir. Rahmi Bey'in insanların tüm çaresizlik içinde yağmuru beklemeleri ve tarlalarını işlemek için suya duydukları ihtiyaçtan çok taşra insanının dışlanmışlığına ve yalnız bırakılmışlığına işaret etmesi de Türkiye'nin

çok partili demokratik yaşama geçiş denemesinde taşranın itici gücü oluşturabilecek bir vizyona sahip olduğu iddiasını öne çıkarmaktadır. Ancak kısa zamanda görülen odur ki kendi içinde kendi yaşam mücadeleleri için yaşayan insanlar siyasal düzlemde karşı karşıya gelirler, hatta aileler bile partiler ekseninde bölünmeye başlar. Ancak romanda karşımıza çıkan bu bölünme doğrudan taşradaki siyasal dinamiklerden kaynaklanmaz. Bu bölünmelerin fitilini ateşleyen yine merkezin aydınları olduğuna işaret edilir. Nitekim fırkanın ilçe teşkilatının kurulmasıyla insanların gazetelere yoğun ilgi göstermeye başlamaları, onların merkezin aydınlarının fırka ile ilgili olumsuz izlenimlerini takip etmelerine sebep olur. Ne olursa olsun, avukatlığı bile bir yana bırakıp siyasette büyük bir inançla yola çıkan Rahmi Bey'in, romanın sonunda kendisine verilen mebusluğu kabul etmemesi de taşra insanının demokratik yaşam konusundaki itici gücüne olan inancın zaten merkez tarafından kabul edilmeyeceğine yönelik "bilinci" nedeniyledir. Öte yandan Buğra, siyaseten farklı çizgide olsa da toplumsal gelişme ve demokratikleşmeyi, ancak taşraya ve topluma karşı "mesuliyet" sahibi olarak gördüğü aydınlarmın bu yükümlülüklerini yerine getirmeleriyle erişilecek bir hedef olarak tarif etmesiyle, Yakup Kadri ile bir ölçüde benzeşmektedir. Ancak farklı olarak, Buğra'ya göre aydının yükümlülüğü, taşralının halen sahip olduğu bilinç ve demokrasi talebini merkeze taşıyacak mekanizmayı kurmak olarak ifade edilebilir. Buğra, taşralıya demokrasiye dair verili bir bilinç atfederken, aydını bu bilinci merkezle ve siyaset mekanizmasıyla birleştirememekle eleştirmektedir.

3.1.5. 1970 Sonrası Varoluşçuluk ve Post-Modernizm Etkisinde Taşra

3.1.5.1. *Anayurt Oteli*

Yusuf Atılgan 1973 yılında yayımladığı *Anayurt Oteli* (1974) romanında, kendinden önceki romancıların aksine taşra yaşamını tasvir ederken toplumsal ve siyasal çatışma ilişkilerinin ötesinde taşradaki bireylerin iç dünyalarına odaklanmıştır. Onun bireyin iç dünyasına yönelik betimleyici anlatımı, bireyin taşra içindeki kaybolmuşluğu, yabancılaşması, "taşra sıkıntısı" (Gürbilek, 1994) içindeki bunalımları eksenindedir. Bu boğucu atmosfer içinde Zebercet adlı karakterin işlediği bir suç ile yüzleşmesi, içinde bulunduğu durumu sorgulamaya başlaması ile roman, psikolojik bir anlatıya da sahiptir.

Anadolu'nun bir taşra kasabasında Keçecizadeler'den Zebercet, babasından kalma Anayurt Otel'i'nin kâatibi ve işletmecisidir. Zebercet, hayatı o kadar düzenli yaşar ki gün gün, hafta hafta ne yapacağı önceden belirlidir. Hayatı boyunca hiç evlenmemiş Zebercet'in tüm hayatı otelde, monoton bir yaşamın içinde geçip gider. Bu rutin hayatın içinde Zebercet, çok fazla iletişim kurmadan içine kapanık bir şekilde yaşamaktadır. Bir gün, gecikmeli Ankara treniyle otele gelen bir kadın, Zebercet'in hayata bakışını değiştirir. Zebercet, kadının güzelliğinden çok etkilenir ama roman boyunca Zebercet'in duygusallıktan yoksun bir şekilde cinsel dürtüsellekle hareket ettiğini anlarız. Romanda ortalıkçı kadın olarak yer alan Zeynep, iki başarısız evlilik geçirmiş ve Zebercet'in yanında hem çalışmaya hem de yaşamaya başlamıştır. Zebercet istediği zaman onunla ilişkiye girerek, cinsel doyuma da ulaşmaya çalışmaktadır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın otelde bir gece kaldıktan sonra, tekrar geleceğini de söyleyerek, ayrılır. Zebercet, onun kaldığı odayı hiç bozmadan o haliyle korumaktadır. Her ne kadar hayatı belirli rutinlerle cinsel dürtüselliği arasında bölünmüş şekilde devam etse de bu kadınla Zebercet'in hayata bakışı da değişmeye başlar. Her sabah erkenden kalkar, traş olur, temiz giysiler giyer ve kadının yolunu gözler. Ancak kadın otele geri dönmez. Zebercet de kadını bir saplantı haline getirerek, onun odasında zaman geçirmeye başlar. Onun eşyaları ile kendini tatmin eder. Bu arada bir de emekli albay olduğunu söyleyen bir adam otele yerleşmiştir. Adam devamlı Zebercet ile sohbet etme gayretindeyken bir gün onun da otelden ayrılmasıyla Zebercet tam anlamıyla kendini yalnız hissetmeye başlar. Otelin girişine de "Kapalı" yazısını asar. Ancak otel kayıtlarının devamlılığını sağlamak istemesinden dolayı da uydurduğu isimlerle hayali müşterileri kayıtlara işlemektedir. Aklına isim gelmediği durumda ise geçen senenin kayıtlarından isimleri aynen yeni kayıtlara geçirme yolunu seçer. Kayıtlara işlenen bu müşterilerle dönmesi gereken otel hesabını da kendisi için ayırdığı hesapla döndürmeye başlar. Yeni müşteri almadığı otelinde Zebercet, geçmişini düşünmeye başlar. Zebercet geçmişte anne babasından, okuldaki öğretmenlerinden, çocukluk arkadaşlarından psikolojik şiddet görmüş, devamlı aşağılanmıştı. Bu arada dışarı çıktığı bir gün Ekrem adında bir gençle tanışır ve sinemaya giderler. Zebercet, ismiyle dalga geçebileceğinden çekindiği için kendini ona Ahmet ismiyle tanıtır. Zebercet, ona karşı da bir cinsel ilgi duyar, onu otele davet etmek istese de bunu yapamaz. Otele döndüğünde ise ortalıkçı kadınla beraber olmak ister, ancak bunun öncekiler gibi tek taraflı olmasını istemez. Aradığı ilgiyi bulamayınca da kadını orada boğarak öldürür. Zebercet'in

öfkesi bununla da sınırlı kalmaz ve bir süredir otelde yaşayan kediyi de öldürür. Geçmişte yaşadığı farklı aşağılanma ve hor görülme hikâyelerini hatırlamalarına, şimdi de kadının öldürmesinden duyduğu pişmanlık ve hapse girme korkusu eklenmiştir. Bir gün mahkemede bir duruşmayı izlemeye gider. Duruşma bir erkeğin karısını öldürmesiyle ilgilidir. Zebercet, sanık ile kendini öyle özdeşleştirir ki hâkimin sanığa yönelttiği sorulara kendi kendine cevap vermeye başlar. Tüm bu çaresizlik, korku ve yalnızlık duyguları içinde dayısı Faruk Bey'in de intihar ettiği otel odasında Zebercet, hayatına son verir.

Zebercet'in içinde kaldığı bu sıkışmışlık durumunu Nurdan Gürbilek (1994), “taşra sıkıntısı” olarak tanımlar. Zebercet en başta, hayatı boyunca “yedi aylık dünyaya gelmiş olmanın” sıkıntısını yaşamıştır. Bu durum çocukluğunda Zebercet'e sık sık hatırlatılır ve bunu bir eksiklik olarak algılaması ona dayatılır. *Anayurt Oteli*'ndeki taşra sıkıntısı üç ögeyi birbirinden ayırlamayacak biçimde iç içe geçirmiştir (Gürbilek, 1994: 87): “Taşra, cinsellik ve sıkıntı.” Zebercet'in, ortalıkçı kadını öldürdükten sonra kendi kendini yargılamaya başlamasıyla, taşra içinde kendine korunaklı bir “iç” oluşturan konağa/otele ve kendisine orada arzularını yaşama imkânı veren kedi, havlu, zabıt defteri, otel fişleri gibi imgelere yabancılaşmaya başlar. Onun için artık oteli de “taşradan ibaret bir iç dünyaya” dönüşür ve Zebercet oraya ait tüm imgeleri sırasıyla yok etmeye başlar (Gürbilek, 1994: 88).

Anayurt Oteli romanının başkarakteri Zebercet örneğinde, Türkiye'nin alegorik bir anlatımı yapıldığı da tartışılmıştır (Gebenlioğlu, 2015). Buna göre Zebercet'in gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınıla birlikte kendini dönüştürme çabalarıyla, modernleşme tarihi boyunca Türkiye'nin yaşadığı dönüşüm çabaları arasında bir benzerlik kurulabilir. Geleneksel bir toplumun modernleşme çabaları nasıl başarılı olamıyorsa, Zebercet de kendini dönüştürmede başarılı olamaz. Ancak Yusuf Atılgan 1987 yılında yaptığı bir söyleşide, *Anayurt Oteli*'ni yazarken, yazar olarak temel sorununun yalnızca kişilerle ilgili olduğunu ve “birtakım dokundurmalar dışında” belirli bir dönemin sosyolojik araştırmasını yapmadığını vurgulamıştır (8 Kasım 1987: 85-86).

Zebercet tüm bu içsel bunalımlardan kurtuluş yolu olarak kendini öldürmeyi seçer. Zebercet'in bu seçimi, aynı zamanda ailesi Keçecizadeler'in diğer üyelerin kaderiyle benzerdir. Zebercet'in annesi, o henüz ilkokula giderken genç yaşta ölmüştür. Dayısı

Faruk, kendini asarak yaşamına son vermiştir. Ailesinden Nurettin Bey de kırk gün kalması gereken Mevlevi çilehanesinden sürenin dolduğunu düşünerek yirmi ikinci gününde çıkmış ve daha sonra hayatını kaybetmiştir. Tüm bu anılar, Zebercet'in dünyasının “yaşayanlar” üzerine değil, “ölüler” üzerine kurulu olduğunu gösterir (Korkmaz, 2005: 140).

Yusuf Atılgan, *Anayurt Otel*i romanında öncüsü olan yazarların yaptığı gibi taşranın siyasal ve toplumsal dinamiklerini tartışma yoluyla bir tez ileri sürmez. Her ne kadar Atılgan, *Anayurt Otel*i'nde belirli bir dönemin sosyolojisini yapmadığını öne sürse de roman, Zebercet'in taşra yaşamı içindeki psikolojik var oluşuyla ilgili sorgulamaları ve sonunda yok oluşuyla, modern hayatın bireyler üzerindeki etkilerini psikolojik açıdan tartışmaya açmaktadır. Ramazan Korkmaz'a göre (2005), romanda Zebercet, fenomenolojik olarak “yersizlik/yurtsuzluk itkisini” temsil eder. Zebercet, daha doğumundan itibaren hiçbir mekâna ait olamama hissiyle var olmuştur. Prematüre bir bebek olarak dünyaya gelen Zebercet, çocukluğunda sabırsızlığı üzerinden annesi ve babası tarafından sıklıkla eleştirilmiş ve Zebercet'in sabırsız doğası her zaman onun vaktinden önce dünyaya gelmesiyle açıklanmıştır. Bu durumda Zebercet, daha çocukluğundan itibaren çevresi tarafından psiko-sosyal bir tecrite uğramıştır (Korkmaz, 2005: 141). Tüm bu saplantılı düşünceler ve özellikle cinsel yalnızlığıyla Zebercet, aslında “sevmek ve sevilme isteği” ile birlikte “hiçleştirilmiş” bir birey olarak yavaş yavaş bir çıldırıya sürüklenecektir (İleri, 2015: 554). Romanın sonlarında Zebercet, ruhsal bir sığınak olarak gördüğü otele de kendini ait hissetmemeye başlayacak ve bundan bir kaçış olarak hayatına son verme yolunu seçecektir.

3.1.5.2. Gölgesizler

Kendisi de taşralı bir yazar olan Hasan Ali Toptaş, 1993 yılında yayımlanan *Gölgesizler* romanında, taşralı bireyin iç dünyasına odaklanarak, kayboluş ve arayış imgeleri üzerinden taşra insanının varoluş problemlerini konu edinir. Roman, belirli bir olay örgüsüne bağlı bir anlatımın dışında, farklı mekân ve zaman düzlemlerinde geçen olayları aktarmaktadır. Şehirdeki bir berber dükkânında başlayan roman, berberdeki bir adamın berberle sohbet ederken bir şeyler yazdığından bahsetmesi ve takip eden bölümde

romanın asıl anlatısının başlamasıyla devam eder. Şehirdeki berber bir gün ruhunun sıkıldığını ileri sürerek bir köye gider ve gittiği köyde, esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolan berberin yerini alır. Bir gün köyde yapılan muhtarlık seçiminin ertesi gününde ikinci kez muhtarlığa seçilen muhtar sabah uyandığında karısı, başına dikilip köylülerden Reşit'in geldiğini ve kendisiyle konuşmak istediğini söyler. Bunu duyan muhtar bir anda geçmişe döner ve aynı şeyin seneler önce de başına geldiğini anımsar. Roman, bu noktada iki farklı zamanda akmaya başlayacaktır. Biri Nuri'nin ortadan kaybolması ve onu arayışla devam eden geçmişteki gelişmeler; diğeryse Reşit'in, muhtara kızı Güvercin'in ortadan kaybolmasını anlatması üzerine şimdiki zamanda gelişen gelişmeler. Bir başka düzlemde ise köyde geçen bu olaylara, şehirdeki berberde yaşananlar eşlik eder.

Muhtar, uyanır uyanmaz yanına Reşit'in gelmesi üzerine hatırladığı anlarında, seneler önce, tıpkı Reşit'in ona geldiği gibi, Cıngıl Nuri'nin karısının kendisine geldiğini hatırlar. Cıngıl Nuri köyün berberidir ve esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Karısı, muhtardan onu bulması için yardım istemeye gelmiştir. Muhtar, Cıngıl Nuri'nin karısıyla konuştuğunda, Nuri'nin karısı onun ne zaman kaybolduğunu bile kesin olarak kavrayamaz. Muhtar, Nuri'yi bulmak için önce devlet dairelerine başvurur; onlardan yardım ister. Ancak tüm kapılar ardı ardına yüzüne kapanır. Bunun üzerine köylüler kendi imkânlarıyla Nuri'yi aramaya koyulurlar. İşte, şehirden gelen berber de kaybolan Berber Cıngıl Nuri'nin yerini almıştır; üstelik köylülere Nuri adında birini tanıdığını da gelir gelmez anlatmıştır. Ancak köye dışarıdan gelen bu berberin, Nuri adındaki kişiyle ilgili anlattıklarının doğruluğu ya da yanlışlığı bile köylüler tarafından çok sorgulanmaz. Nuri'nin ortadan kayboluşunun üzerinden zaman geçmesiyle de köylüler, artık Nuri'ye dair hiçbir şey hatırlamamaya başlar. Neredeyse Nuri'nin geçmişteki varlığı bile sorgulanmaya başlanır. Bir gün Nuri, köye geri döndüğünde köylüler onu tanımazlar. Kendisinin köyün berberi Cıngıl Nuri olduğunu söylemesi üzerine köylüler büyük bir şaşkınlık yaşar (Toptaş, 2017: 60): “*Oturanlar donmuştu o an; Nuri'nin yüzüne bakarken öylece, taş gibi kalakalmışlardı. Onun o olduğuna inanan yoktu içlerinde, herkes yutkunuyordu.*” Bunca zamandır nerede olduğu sorulduğunda Nuri, ortadan kayboluşunu şöyle aktarmıştır (Toptaş, 2017: 61-62):

“Ruhu daralmış bir akşam. Birdenbire derisi dar gelmiş bedenine; elleri kollarına, ayakları bacaklarına uymaz ve gözleri görmesine yetmez

olmuş. Gözlerini zorlayıp büyütebilse, kayalıkların ötesini bile görebileceğini biliyormuş; belki o anda görüyormuş da, ama bunu anlayamıyormuş. (...) Derken, kendisi eşya olsaymış (bir kandil sözgelimi, bir süpürge ya da tütün kesesi), bir insanı (diyelim karısını) belleğinde neleriyle gizleyebileceğini sormuş kendine. Ruhu daha da daralmış o sırada. Acılı tarhana çorbası pişiren karsını, üç çocuğunu ve şapkasını bırakarak evden çıkmış.”

Geçmişte Nuri'nin ansızın ortadan kayboluşu ve geri dönüşünden yıllar sonra, muhtarı ve köy halkını yine bir kayboluş beklemektedir. Bu sefer köylülerden Reşit'in kızı Güvercin, arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolmuştur. Muhtar bu sefer, belki de geçmişin deneyimi ve aradığını bulamamanın yarattığı hayal kırıklığı ve hırsıyla köyde daha sert bir görünüm sergiler. Güvercin'in kayboluşuyla Cıngıl Nuri'nin kayboluşu arasında bir benzerlik kuramaz ve Güvercin'in ortadan kaybolması konusunda bir suçlu arar (Topbaş, 2017: 97): *“Cıngıl Nuri'nin kayıplara karışmasıyla Güvercin'inki bir tutulamazdı; arada dağlar kadar fark vardı. Her şeyden önce Güvercin, henüz muradına erememiş körpecik bir fidandı, namusu yediden yetmişe bütün köylülerden sorulurdu. Köylülerin başında da muhtar geliyordu tabii...”* Muhtar köylülerden Cennet'in oğlunu, Güvercin'i kaçırmakla suçlar ve yanına aldığı Bekçi ile birlikte onu muhtarlıkta döverler. Bunun üzerine Cennet'in oğlu, aklını yitirir ve o da bir anda ortadan kaybolur. Gelişen olaylara bir anlam veremeyen muhtar, amaçsız bir şekilde ilçeye gider. Bu arada şehirdeki berberde de berberin jilet almaya gönderdiği çırağı ilginç bir şekilde kaybolmuştur. Köyde ise köylülerden Rıza, Güvercin'in ortaya çıkması için bir aşk büyüü yapılması gerektiğini öne sürer; ancak büyü yapıldıktan kısa süre sonra köyün genç delikanlılarından Ramazan, bir at tarafından köy meydanında vahşice parçalanarak öldürülür. İlerleyen zamanlarda Cennet'in oğlu, Güvercin'i dağlardan sırtlayıp köye getirir; bunu gören köylüler Güvercin'in, Cennet'in oğlu tarafından kaçırıldığına emin olurlar. Bunun üzerine Bekçi, Cennet'i oğlunu alır ve muhtarın ilçeye giderken kilitlediği muhtarlık evine götürür. Ancak köylüleri şok eden bir gelişme yaşanır. Uzun zamandır ortalıkta olmayan muhtarın, cesedi burada asılı durmaktadır. Böylece köylüler için bir kayboluş gizemi daha çözülmüş olur. Bu arada Güvercin'in hamile olduğu anlaşılır ve babası onu ahıra kapatır. Köylüler tek tek Güvercin ile konuşmak, onun kim tarafından kaçırıldığını öğrenmek istese de Güvercin tek bir kelime dahi etmez. Herkes Cennet'in oğlundan şüphelenirken, aklını kaybetmiş olduğundan kimse ona ilişmez. Daha sonra ise Cennet'in oğlu, beraberinde getirdiği bir yılan tarafından sokularak ölür. Bir gün ahırda tek başına doğum yapan Güvercin, insan-

dışı bir yaratık dünyaya getirir. Tüm bu olanlar üzerine şehirden gelen berber, köyden ayrılmış ve şehre geri dönmüştür. Bir gazeteden aldığı habere göreyse, “*Bir kız ayı tarafından kaçırılmıştır.*”

Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* romanı görüldüğü üzere en başta şehirde ya da taşrada olsun, modern yaşam içinde bir ruhsal sıkıntıya ve bunalıma düşerek bir kaçış, bir arayış arayan bireyler kurgulamıştır. Toptaş’ın taşrası, merkeze oldukça “uzak”tır ve merkez tarafından unutulmuştur. *Gölgesizler*’in muhtarının gözüyle yaşanan köy, şöyle tarif edilir (Toptaş, 2017: 10):

“Bu köyün Tanrı’ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşünürdü sonra; kadehini her dikişinde gözleri karanlığa gömülen kayalıklara takılır, göremeyeceğini bile bile onların en yüksek noktasına çıkıp ormanların, yaylaların ve otlakların ötesindeki yerleri görmek isterdi.”

Yazarın bu satırlarında da görüldüğü gibi, taşra insanı “uzak” olma durumundan bir kaçış için daima köyü çevreleyen doğanın ötesine geçebilmek ister. Cıngıl Nuri’nin ansızın ortadan kayboluşu da yalnızca bir ruh sıkıntısına dayanır. Geri döndüğünde ise kimse onu tanımaz; hatta daha önce var olup olmadığı bile sorgulanmaya başlanmıştır. Bu durumda ortadan kaybol(a)mayan insanlar da bir “yokluk” içindedir ve varlığın kendisi olmadan “gölge”sinin de olamayacağından hepsi bir “gölgesiz” olarak yaşamlarını sürdürürler (Toptaş, 2017):

“Herkesin bir yoku vardı köyde, herkes kadar bir yoklar sürüsü vardı da evlere girip çıkıyorlardı insanlar gibi, kahveye oturup çay içiyor, tarlada çalışıyor, çınarın gölgesinde toplanıyor ve ölümlerde ağlayıp düğünlerde oynuyorlardı. Muhtarın haberi yoktu bunlardan, hiçbiriyle karşılaşmamıştı. Ola ki köylüler büyük bir titizlikle gizliyordu yoklar sürüsünü, herkes kendi yokunu sessizce besliyordu. Bu konuda her insanın kendine özgü bir yöntemi vardı belki; sözgelimi, kimi geceler boyu düş yedirirken kimi ninni içiriyordu yokuna, kimi türkülerle masallarla besliyordu, kimi sessizliğiyle büyütüp sesiyle uyutuyordu, kimi de kendini yediriyordu yiyecek diye, yiyecek diye kendini giydirdiyordu.”

Yazarın bu satırlarında da görüldüğü üzere, öncüsü olan yazarların, “taşra insanını zorlayan örüntüleri bir nesnede ya da kişide somutlamasına” ve eserlerinde temsil ettikleri taşra yaşamındaki bunaltı, daralma ve engellenme hissini bireyi “dış”tan sarmalayan bir güç ile ilişkilendirmelerine karşın Hasan Ali Toptaş, bireyin içinde bulunduğu taşra

sıkıntısını “içerden” gelen bir zorlanmayla resmeder. *Gölgesizler*’de Toptaş için bireyin bunu aşması da birey için yalnızca “yok olma” ile mümkün olmaktadır. Kaybolmanın anlamı ve kaybolamamanın yol açtığı “yokluk”, taşra insanını sınırlayan, engelleyen, umutlarını törpüleyen ve “başka mümkünlere duvar ören” nitelikleri karşısında ya birden yok olmayı ve başka bir yerde var olmayı deneyen ya da “kaybolan” bireyleri ortaya çıkarmaktadır.

Tüm bunlarla birlikte, merkezi temsil eden devlet de taşraya oldukça uzaktır. Muhtar, Cıngıl Nuri’nin kaybolmasıyla ilgili jandarmadan yardım istese de hiçbir sonuç alamaz. Devletin taşraya uzak oluşunu da en çok muhtar hisseder. Nitekim muhtar, köyde doğrudan devletin gönderdiği bir temsilci olmasa da köyde bir iktidara sahiptir. Ancak ondan talep edilen kayıpları bulamaması, muhtarı bir iktidar kaybına sürükler ve o da kaybolan Cıngıl Nuri’yi arayan köylüleri, devlet konusunda dikkatli davranmaları yönünde uyarır (Toptaş, 2017: 26-27):

“Muhtar sıkı sıkı uyarmıştı gidenleri; ilçeye yolu düşerse Nuri’yi devlet kapılarından hiçbirine sormayacaklardı. Bunun hem gereği yoktu, hem de görevlileri boş yere rahatsız etmek umulmadık sonuçlar verebilirdi. Devletti bu, usandırmaya gelmezdi; sonra devlet her zaman on beş yaşında olurdu, canını sıkıp da bir kere küstürdün mü artık dönüp yüzüne bakmazdı.”

Bunun dışında, *Gölgesizler*’deki iktidar ilişkileri yalnızca bireylerin devlet ile karşı karşıya gelmesi şeklinde kendini göstermez. Aynı zamanda bireyler arası mikro-iktidar ilişkileri de romanda güçlü bir şekilde temsil edilmektedir. Köy ile kent ve geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasındaki geçişler boyunca devamlı olarak makro-iktidar karşısında mikro-iktidarlar kurulmaya çalışılmakta ve bu daima kendini “erkeklik” gücüyle tanımlamaktadır (Günay-Erkol, 2010). Buna göre, muhtarın Güvercin’in kaybolması olayında, toplumsal “namus” kodlarını devreye sokması ve “faillğini” ortaya çıkarmak için yanına aldığı Bekçi ile Cennet’in oğlunu dövmesi, aynı zamanda onların “organik bir bütünlük” içinde oldukları devlet iktidarına kendilerini eklemeye gayretlerini ifade eder. Aynı zamanda muhtar ve bekçinin sahip oldukları gücü kaybetme korkularıyla beslenen iktidar arayışının ötesinde köy halkından Reşit, Rıza ve Cennet’in oğlu da bir iktidar arayışı içindedir ve hepsinin de arayışı güçsüzlükle özdeşleşen delilik, cinnet ya da ihtiharla sonuçlanır (Günay-Erkol, 2010). Foucault’ya göre bu sonuçlar birer direnme biçimi olarak da okunabilir. Öyle ki Foucault’ya göre bir karşı söylem olarak mikro-

dünyadaki direnme pratikleri, birey için iktidar söyleminin dışına çıkmayı mümkün kılabilir (Akay, 1995: 131). Muhtar, muhtarlık mührünü ve muhtarlığındaki Atatürk portresini daima bir güç imgesi olarak kullanır; arayışını bulamadıkça onlara sığınır ve uzun uzun onlara bakarak düşünür; en sonunda da intihar eder. Devlet iktidarına eklenme ve bunun üzerinden iktidarı inşa etme, bu kadar merkeze uzak bir köyün muhtarı için taşranın dışlanmışlığı oranında imkânsız olduğundan; bu olguyla yüzleşmek muhtar için sadece bedeni üzerinden bir karşı duruşla mikro-iktidar kurma eylemine onu yönlendirmektedir. Dolayısıyla bu da kendini intihar şeklinde gösterir. Cennet'in oğlu ise hayalindeki sevgilisine yazdığı aşk mektuplarının bulunması üzerine, Güvercin'i kaçırdığı yönündeki suçlamalardan bir türlü kurtulamaz ve en sonunda aklını yitirir ve bir güç imgesi olarak kullandığı “yılan” tarafından sokularak öldürülür.

3.1.5.3. Kar

1982 yılında yayımladığı ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, bir İstanbul ailesinin üç kuşak yaşamını konu alan Orhan Pamuk, ilerleyen yıllarda kaleme aldığı romanlarında da mekân olarak hep İstanbul'u seçmiş ve siyasal meseleleri romanlarının konusu yapmadan yardımcı öge olarak kullanmayı tercih etmiştir. *Sessiz Ev* romanında İstanbul'a yakın bir taşrayı konu edinen Orhan Pamuk, *Yeni Hayat* romanında tam anlamıyla İstanbul dışında geçen bir hikâyeyi anlatmıştır. 2002 yılında yayımlanan *Kar* romanını ise hikâyesinin büyük ölçüde Kars'ta geçtiği ve “siyasal ögenin metnin ana rengi” durumuna geldiği bir taşra romanı olarak biçimlendirmiştir (Ecevit, 2004: 56-57).

Romanın başkarakteri ünlü bir şair olan Ka, bir gazete için köşe yazarlığı yapmaktayken, artan genç kız intiharlarını araştırmak üzere Kars'a gider. Ka, çocukluğunu Nişantaşı'nda geçirmiş, gençliğinde kendine bir kimlik edinme sürecinde Marksizm'e inanmış ancak bu siyasal görüşü nedeniyle yıllarca Frankfurt'ta sürgün hayatı yaşamıştır. Türkiye'ye döndüğünde bir gazetede köşe yazarlığı yapmaya başlamış ancak şiir yazmaktan da epey uzak kalmıştır. Ka'nın gazetesi için bir araştırma yapmak üzere gittiği şehir ise kış aylarının yoğun kar yağışıyla geçtiği, bu yüzden hayatın zorlaştığı ve sessizleştiği; aynı zamanda merkezdeki şehirlere de oldukça uzak kalan bir şehir olan

Kars'tır. Romanın bir bölümünde Kars, tarihsel süreçteki kültürel konumuyla da değerlendirilmektedir (Pamuk, 2015: 26-27):

“Bir zamanlar Kars'ta, Ka'ya uzaktan da olsa kendi çocukluk yıllarını hatırlatan konaklarda balolar veren, günler süren davetler düzenleyen zengin bir orta sınıf yaşamıştı. Bu insanlar, güçlerini Kars'ın bir zamanlar Gürcistan, Tebriz, Kafkaslar ve Tiflis yolu üzerinde olmasından, ticaretten, şehrin son yüzyılda yıkılan iki büyük imparatorluğun Osmanlı Devleti'nin ve Çarlık Rusyası'nın önemli bir uç noktası olmasından ve dağlar arasındaki bu yeri korusunlar diye imparatorlukların yerleştiği büyük ordulardan alıyordu. (...) Kars'ı kırk üç yıl sonra ele geçiren Türkler şehrin çar yapısı bu yeni planı benimseyip buraya yerleşmişler, çarların şehre getirdiği kültürü de Cumhuriyet'in Batılulaşmacı heyecanına uygun düştüğü için ilk başta benimsemişler ve Rusların açtığı beş caddeye, askerden başka büyük bilmedikleri için Kars tarihindeki beş büyük paşanın adını vermişlerdi.”

Ancak Ka'nın günümüzde karşılaştığı Kars şehri, taşra kasabasını tanımlayan dinamiklere fazlasıyla sahip biçimde görülür (Pamuk, 2015: 15): *“Kar şehrin kirinin, çamurunun ve karanlığının, örtülerek unutulduğu bir saflık duygusu uyandırdı hep onda ama Ka Kars'ta geçirdiği ilk gün kar ile ilgili bu masumiyet duygusunu kaybetti.”* Ka, Kars'ta geçireceği süre boyunca kalmak üzere, üniversite yıllarından arkadaşı, hatta gençlik aşkı olan İpek'in, babası Turgut ve kardeşi Kadife ile birlikte işlettikleri ve yaşadıkları Karpalas Oteli'ne yerleşir. İpek, eski bir Marksist olan kocası Muhtar'dan, onun ideallerinden vazgeçip şehrin eşrafına katılmasından dolayı ayrılmıştır.

Ka, kentte artan genç kız intiharlarını araştırma işine başlarken, bu kızların başörtüsü taktıkları gerekçesiyle baskı görmelerinden dolayı intihara kalkıştıklarını anlar. Bunun dışında, hayatı boyunca yaşadığı iki şehirden de farklı bir görünüm sergileyen Kars'ta Ka, gördüğü bakımsız şehir ve işsizlikle beraber ideolojik çatışmaları da hissetmeye başlar. Kentte siyasal İslamcı bir militan olan Lacivert, başörtülü kızları okula almayan okul müdürünü öldürür ve kayıplara karıştırır. Ancak Ka, gazeteci kimliğiyle ona ulaşır ve onunla görüşmeler yapar. Bu sırada Ka, hem âşık olmanın verdiği heyecanla hem de izlediği ideolojik çatışmaların etkisiyle şiirler yazmaya başlamıştır. Jakoben milliyetçi bir Cumhuriyet modernleşmesi aşığı olan Suat Zaim isimli bir tiyatrocuya ise kentte devlete yakın bir görünüm sergileyerek ideolojik kampaşmada farklı bir damarı temsil etmektedir. Onun tek amacı taşra kentlerinde sergilediği oyunlarla, taşra insanını dönüştürmek ve Cumhuriyet'e kazandırmaktır. Bir gün Suat Zaim'in bir oyun sergileyerek başörtülü

kızlar üzerinden gelişen bağnazlık algılarını yıkmaya amacı, Ka'nın sevgilisi İpek'in kız kardeşi Kadife üzerinden şekillenir. Suat Zaim, aynı zamanda Lacivert'in sevgilisi de olan Kadife'den, bir oyun sırasında kendi isteğiyle başörtüsünü açmasını isteyerek, onun temsil ettiği toplumsal grup üzerinde bir etki yaratmak ister. Ancak oyun sonrasında ideolojik gruplar arasında çıkan çatışmalar, devlet tarafından bastırılır ve sokağa çıkma yasağı ilan edilerek bir darbe gerçekleştirilir. Bu sırada da Lacivert öldürülür. Ka, çıkan olaylar yüzünden siyasal İslamcılar tarafından ajan olarak görülür ve devlet yetkilileri onu korumak için şehirden uzaklaşmasını isterler. Tüm bu olay akışı içinde Ka, İpek'in de Lacivert'in eski bir sevgilisi olduğunu öğrenerek bir hayal kırıklığı yaşar ancak yine de onunla Almanya'ya kaçmak ister. İpek ise ailesinden ayrılamaz ve Ka yalnız başına Almanya'ya döner. Almanya'ya dönen Ka, bir gün sokak ortasında öldürülür. Onu kimin öldürdüğünü konusunda ise tek bilenen Türk'e benzer bir kişinin onu öldürmüş olduğudur. Ayrıca daha sonra öğrenilen bir gerçek de Lacivert'in ölümü sonrasında bir grup genç İslamcının Almanya'ya göç ettiği ve Berlin'de radikal İslamcı bir grup kurarak, çıkardıkları *Hicret* adlı derginin ilk sayısında, Lacivert'i öldürenlerden intikam alacaklarıdır (Pamuk, 2015: 441).

Siyasal ve sosyal ilişkiler bakımından değerlendirildiğinde, Orhan Pamuk'un *Kar* romanında bir taşra kenti olarak Kars, aslında Türkiye'nin siyasal bir panoramasını sunmaktadır. Öyle ki Kars'taki tüm siyasal ve toplumsal ilişkiler, Cumhuriyet'in jakoben modernleşmesi, geleneksel muhafazakar modernleşme ve küresel popüler siyasal çoğulculuk arasındaki çekişmelerle devinmektedir (Narlı, 2013: 312). Bu anlamda, Orhan Pamuk'un *Kar* romanını kaleme almaya başlamasından kısa zaman önce, 1997 yılında, yazdığı bir makalesiyle de bu tip bir değerlendirme desteklenebilmektedir. Pamuk'a (2013: 274-278) göre, modernleşme deneyimi açısından bakıldığında Türkiye, kültürel olarak yalıtılmış ve yalnızlaşmış bir görüntü sergiler. Bugün, Türkiye'de tam da tek başına yaşayan insanlarda görülen kabalık ve sertlik, "Türkiye'nin taşralaşması"na işaret etmektedir. Bunu pekiştiren ise Pamuk'a göre, siyasal ve sosyal hayatı art arda bölen darbeler olmuş; Türkiye bu darbelerden sonra yalnızca yerel siyasal çekişmelerin konuşulduğu bir ülke haline gelerek, Türkiye'de taşralılık görüntüsünün oluşmasına neden olmuştur. Ayrıca Batılılaşma anlamındaki modernleşmenin, taklitçilikten öteye gidemeyerek alt kültürleri bastırması da kültürel zenginlik ortamının ortaya çıkmasını engelleyerek, söz

konusu taşralılığı pekiştirmiştir. İşte, tam da bu dűřünce romana gűçlü bir şekilde yansır. Romanda laik ve milliyetçi modernleşmeyi jakoben bir tarzda temsil eden de vardır; siyasal İşlamlılığı temsil eden de; eski bir Marksist de. Ayrıca tüm bu çatışmaların arasında kendi kimliğini, benliğini aramaya çalışan Ka vardır. Romanda, Ka'nın yazdığı şiirler bir kar tanesi diyagramının kollarını oluşturur ve bu diyagramda “Hafıza” başlığının altında yer alan şiirlerden ikisi, “Allah'ın Olmadığı Yer” ve “Dűnya'nın Bittiđi Yer” adlarıyla Kars'ı temsil eder. Ka, yaşamını İşstanbul-Frankfurt arasında geçirmişken, edebi ve siyasal arayışının bir durağını da Kars'ın oluşturmasıyla –ve arada aşkı da yaşayarak– bir yok oluşa sürűklenir. Aslında anlatılan ise kültürel kimliğini kaybetmekle karşı karşıya kalan, taşralaşan Tűrkiye'dir.

Sonuç olarak, Orhan Pamuk'un *Kar* romanındaki asıl meselesinin taşraya bakmak ve onu toplumsal açıdan analiz etmektense, Tűrkiye'ye dair “yalıtık ve yalnız” oluşu, “taşralı hırçınlığı” taşıyan yurttaşlarıyla siyasal iletişim ve uzlaşma zemininden uzak çatışmacı bir toplumsal nitelik taşması üzerinden bir benzeştirmeyle, taşra aynasından bir Tűrkiye analizi yapmaktır. Bűyle bir bakış açışı, bir yönűyle Tanıl Bora'nın (2005) kentlerin taşralaşması saptamasını çağrıştıran ama bunu űlke bağlamında iddia eden bir yaklaşım olarak dűřünülebilir.

3.2. ÇAĐDAř TűRKİYE SİNEMASINDA TAřRA TEMSİLLERİ

Bu bölümde, çağdaş Tűrkiye sinemasında taşra yaşamına dair yaklaşımları temsil etmesi adına öncelikle Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* ve Yılmaz Güney'in *Sürű* filmleri incelenecektir. Bűylelikle günümüz sinemasının temellerini oluşturan ve taşraya dair toplumsal öyküleri sinemalarına yansıtan yönetmenlerin de taşraya dair yaklaşımları çalışmada temsil edilmiş olacaktır. Devamında Sinan Çetin'in taşradaki gündelik hayatı bölen merkezi siyasal ilişkilerin ve bürokrasinin mizahi eleştirisini yapmasıyla öne çıkan 1999 yapımı *Propaganda* filmi, dönemin özgün yapımlarından biri olması nedeniyle çalışmaya dâhil edilecektir. Daha sonra Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslařmalar*, Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* ve Yüksel Aksu'nun *Dondurmam Gaymak* isimli filmleri, taşraya dair nostaljik kurguları ve taşrayı samimi ilişkileriyle devinen mekan olarak

yansıtmaları nedeniyle ayrı başlıklar altında analiz edilecektir.⁴ Bu filmlerin bir özelliği de her birinde farklı bir siyasal dinamikle, samimi ilişkilerin ve mutlu yaşamın film sonunda bölünmüş olduğudur. Bu bakımdan yapılacak analizler boyunca, dışarıdan gelen gücün, taşrada yaşamı nasıl böldüğü de irdelenecektir. Ardından Zeki Demirkubuz'un *Kader* filmi, taşrayı “sıkışmışlık” ve “köhnelik” durumlarıyla yansıtması ölçüsünde analiz edilecektir. *Kader* filminin çalışmaya dâhil edilmesinin nedeniyse, filmin toplumsal bir anlatıdan çok bireysel hikâyeler üzerinden taşra sıkıntısını ele alan bir örnek olarak öne çıkmasıdır.⁵ Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinden oluşan *Yusuf Üçlemesi* de taşrayı, öne çıkardığı huzur ve ruhsal arınma duygularıyla yansıttığı muhafazakâr düşünceyi temsil etmesi adına değerlendirilecektir. Son olarak, Yeşim Ustaoglu'nun taşradaki kadın sorunlarına yönelik toplumsal bakışı, *Tereddüt* filmi üzerinden ele alınacaktır.⁶

3.2.1. Susuz Yaz (1963)

Metin Erksan'ın 1963 yılında Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden sinemaya uyarladığı *Susuz Yaz* filmi, 1964 Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı (Golden Bear) ödülünü alarak uluslararası arenada ödül alan ilk Türk filmi unvanını almıştır. Film, bir

⁴ Taşrayı samimi ve sıcak ilişkileriyle devinen mekân olarak öne çıkarma, çağdaş Türkiye sinemasında sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Çoğunlukla mizahi bir dille kurulan bu anlatılarda, merkezi siyasi ilişkiler ve onun taşradaki yansımaları da eleştirel bir dille yine mizah yoluyla seyirciye aktarılmaktadır. Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* serisi bu anlatılarda bir anlamda öncü rolü oynarken, Yüksel Aksu'nun, bu çalışmaya dâhil edilmeyen, *Entelköy Efeköy'e Karşı* (2011) ve *İftarlık Gazoz* (2016) filmleri de bu tanımlamaya uygun düşmektedir. Sırrı Süreyya Önder'in *Beynelmilel* (2006) ile İsa Yıldız'ın *Memleket Meselesi* (2010) filmleriyle Sermiyan Midyat'ın *Hükümet Kadın* (2013) serisinde de benzer dinamikleri görmek mümkündür. Ayrıca taşrayı doğrudan samimi ve sıcak ilişkileriyle öne çıkarıp siyasal bir niteliğe sahip olmayan filmler de söz konusudur. Ata Demirel'in *Eyyvah Eyyvah* (Hakan Algül, 2010), *Olanlar Oldu* (Hakan Algül, 2017) ve *Hedefim Sensin* (Kıvanç Baruönü, 2018) filmleriyle Selçuk Aydemir'in *Düğün Dernek* (2013, 2015) serisi sinemadaki bu yaklaşıma örnek gösterilebilir.

⁵ Çağdaş Türkiye sinemasında, taşra sıkıntısını birey üzerinden ele alan filmlere Tolga Karaçelik'in *Gişe Memuru* (2010), Mahmut Fazıl Coşkun'un *Yozgat Blues* (2013) ve Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filmleri örnek gösterilebilir. Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005) filmiyse taşra sıkıntısından kurtulmak ve üniversite eğitimi almak üzere büyük şehre giden, ancak 12 Eylül darbesi ile doğduğu taşra kasabasına dönmek zorunda kalan birey üzerinden toplumsal bir travmayı da konu almaktadır.

⁶ Bu dönemde taşradaki toplumsal cinsiyet meselelerini sosyolojik boyutları ile ele alan filmlere Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang* (2015) filmi de örnek gösterilebilir. Ayrıca senaryosunu Engin Günaydın'ın kaleme aldığı *Vavien* (Yağmur ve Durul Taylan, 2009) filmi de erkeklik ve aile konularına eğilmesiyle, taşranın toplumsal cinsiyet dinamiklerini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) filmi de benzer şekilde taşrada erkeklik gücüyle tanımlanan mikro-iktidar mücadelelerine odaklanmaktadır.

Ege köyünde su mülkiyetinin paylaşılabilmesi temelinde köylüler arasındaki toplumsal çatışmaları ve cinsiyet ilişkilerini konu edinmektedir.

İzmir'in Urla ilçesine bağlı Bademler Köyü'nde geçen film, Osman'ın kardeşi Hasan'a, kendi arazilerinde çıkan suyu köyün diğer sakinlerine vermek istediğini açıklaması ile başlar. Ancak Hasan buna karşı çıkar. Köylüler Osman'ın bu girişimine şiddetle karşı çıkar: *"Su toprağın kanıdır Osman Ağa, sen bizim kanımızı kesmek istiyorsun."* Ancak Osman kardeşi dâhil hiç kimseyi dinlemez ve suyun çıktığı yere tahtadan bir set kurarak suyun diğer köylülerin tarlalarına ulaşmasını engeller. Bu gelişmelerle beraber Hasan bir yandan köyün kızlarından Bahar ile evlenme planı kurmaktadır. Ancak ailesi hasat zamanı geçtikten sonra, bir miktar başlık parası vermesi kaydıyla Bahar'ı Hasan'a verecektir. Bahar da Hasan da bu koşulların yerine gelmesini beklemek istememektedir. Osman da Hasan'a Bahar ile bir an önce evlenmesi için baskı yapar. Osman'ın bu evliliğe bakışı ise gayet faydacı bir bakışla ilişkilidir. Osman'ın amacı Bahar'ın bir an önce eve gelin olarak gelmesi ve hem evde hem de tarla işlerinde onlara hizmet etmesini sağlamaktır. Osman, Hasan'a *"Sen Bahar'ı ne zaman getireceğini düşün. Bak tarlalarımız büyüdü, iş de büyüdü. Çalışacak insan lazım. Bir an önce evlen bari."* sözleriyle bunu açıklar ve tek çarenin Bahar'ı kaçırmak olduğunu belirtir. Bunun üzerine Bahar Hasan ile kaçar ve Bahar, Hasan ile Osman'ın birlikte yaşadıkları eve gelin gelir. Ancak Osman, Hasan ile Bahar'ı sık sık rahatsız ederek Bahar'a sarkıntılık yapmaya, onu taciz etmeye başlar. Ayrıca onun emeğini de fazlasıyla sömürür: *"Bahar Gelin, git eve yemek yap ama fevkalade bir yemek olsun. Olsun da eve kadın geldiğini bir iyi anlayalım."* İlerleyen sahnelerde köylüler aralarında susuz geçecek yaz aylarında tarlalarını nasıl kalkındırabileceklerini düşünür ve bir çare arayışına girerler. Önce Osman'a giderler ve sorunun çözümü için bir orta yol bulmaya çalışırlar. Ancak Osman'ın tek düşüncesi suyun kendine ait olduğudur ve suyu ilk önce kendi tarlasını sulamak için kullanacağını arda kalan suyun da köylüler tarafından kullanılabileceğini söyler. Hatta Hasan'a da köylülerin yanında sessiz kalmaması için baskı yapar. Ancak Hasan, bu konuda her zaman köylülerin tarafını tutmaktadır. Köylüler için tek çare mahkemeye başvurmaktır. Mahkeme, suyun ortak kullanımına vurgu yaparak, suyun köylülere ulaşmasını engelleyen kapağın açılmasına karar verir. Ancak Osman buna razı gelmez ve o da mahkemeye başvurur. Mahkeme bu kez de suyun Osman'ın tarlasında çıktığını gerekçe göstererek kapağın tekrar

kapatılmasına karar verir. İlerleyen sahnelerde köylülerden biri Osman'dan hınç almak için onun köpeğini vurarak öldürür. Köylülerin bu girişimi bununla da sınırsız kalmaz ve iki köylü suyun önüne çekilen seti dinamitle patlatır. Bunun üzerine Osman onlarla çatışmaya girer ve tüfeğiyle birini vurarak öldürür. Osman ile Hasan tutuklanır ancak mahkemeye çıkmadan önce Osman, Hasan'ı suçu üstlenmesi için ikna etmeye çalışır. Onun genç olmasından dolayı daha kısa bir ceza alacağını, bu sürede de Bahar'a göz kulak olacağını belirtir. Hasan bunu kabul eder ve hapse girer. Hasan'ın hapiste olduğu süre boyunca Osman hem su aracılığıyla köylüler üzerinde kurduğu tahakkümü hem de ev içinde Bahar üzerinde kurduğu iktidarını sürdürmeye çalışır. Bahar'ı sık sık taciz eder, o odasında giyinirken odaları birbirinden ayıran tahta bölmelerdeki aralıktan onu gözetler. Ancak Bahar, ona başkaldırmaktadır. Osman'ın köylüler üzerinde kurduğu zalimce baskıya da rıza göstermeyip, suyun kapağını kaldırarak suyun köylülere ulaşmasını sağlamaktadır. Osman'a "Suyun yarısı Hasan'ın, Hasan'ın karısı da benim." sözleriyle karşı çıkar. Bu arada hapiste olan Hasan, Osman tarafından görmezden gelinmeye başlar. Osman, Hasan'ın yazdığı mektupları da yırtıp atar. Bir gün Hasan'ın nakledildiği Niğde Hapishanesi'nde Hasan adında birinin öldürüldüğü haberi gazetede görülür. Haberi okuyan Osman, bunu bir fırsat bilip haberi hemen Bahar'a yetiştirir. Ancak Hasan ölmemiştir. Bir gün radyoda af çıkarılacağına yönelik bir haberi duyduğunda ise Osman telaşa kapılır. Hapishanede düşünce suçlusu olduğunu anladığımız bir koğuş arkadaşı Hasan'a tahliye olduğunda Osman'ı vurmak gibi bir hata yapmamasını öğütler ve ona şu uyarıda bulunur. "Mesela suyu onun elinden almak. Üstelik suyu onun elinden almak da yetmez. Bütün onun gibilerin elinden bütün suları almalı." Genel affın çıkmasıyla birlikte cezaevinden tahliye olup köye dönen Hasan, yolda Osman'ın Bahar'a yalan bir ölüm haberi vererek onu kandırdığı haberini de alır. Filmin sonunda, Hasan hem su mülkiyeti üzerinden köylüler üzerinden zorbalık yapmasından dolayı hem de karısına sahip olma arzusundan dolayı Osman'a başkaldırır ve onu suda boğarak öldürür ve suyun önündeki engeli de kaldırır. Osman'ın cansız bedeni, kendi açtığı suyolu üzerinden suyla birlikte akıp gider.

Susuz Yaz filmi, içerdiği gerçekçi diyaloglar ve görüntülerle dönemin sosyolojik yapısını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Gücünü dönemin toplumsal gerçekçi edebiyatından alan filmin anlatısı, taşradaki bireyler arasındaki ekonomik güç eşitsizliğini mülkiyet problemi üzerinden konu edinmiştir.

Film boyunca izlenen bir diğerk tema da taşra ortamındaki cinsiyetler arası toplumsal ve ekonomik dengesizliktir. Kadın, taşra toplumsal yapısında hem cinsel yönden sömürülür hem de çeşitli ev işleri ve tarla işlerinde çalıştırılarak emek yönünden sömürülür. Ancak Metin Erksan sinemasında izlediğimiz kadınlar, yaşadıkları haksızlıklar karşısında pasif kalmaktansa direnmeyi, seslerini yükseltmeyi ve haklarını aramayı tercih ederler (Sim, 2012: 194). *Susuz Yaz*'ın Bahar karakteri, özellikle de Osman'ın köylüler üzerindeki baskısına katlanamaz. Suyun önüne kurulan setin kaldırılması için kocası Hasan'a da baskı yapar. Hasan ve Bahar'ın film sonunda Osman'a karşı direnme mekanizması kurmaları ise onların özgürleşmeleri için bir yoldur. Foucault'nun düşüncesinde "kişinin direnme gücü, aklı ve istenci, özgürlüğün de kaynağıdır" (Tekelioğlu, 2003: 241). Köylülerin geçim sıkıntısından kurtulmak için Osman'a başkaldırımları da Hasan ve Bahar'ın Osman'ın köylüler üzerinde zorbalığı ile cinsel sömürü ilişkisine karşı başkaldırımları da onları özgürleştiren bir içeriğe sahiptir.

Sonuç olarak, *Susuz Yaz*'da feodal ilişkilerin hüküm sürdüğü ve etkili olduğu, bireyi baskıladığı, yaşamını dramatik biçimde belirleyen bir taşra hayatı anlatılmakta, ancak buna karşı birey harekete geçmeye ve direnç geliştirerek özgürleşmeye çağırılmaktadır.

3.2.2. Sürü (1978)

Yılmaz Güney'in 1978 yapımı *Sürü* filmi içerisinde yer verdiği güçlü diyaloglar ve kent ve kır yaşamından temsil ettiği sembolik görüntülerle Türkiye'nin toplumsal yapısındaki ağalık düzenine, aşiretler arası çatışmalara ve ataerkil yapıya dair güçlü bir Türkiye panoramasını sergilemektedir. Film, Türkiye'nin doğu taşrasındaki iki aşiret arasındaki çatışmalar, ataerkil toplumsal yapı ve tarımda makineleşmenin yarattığı geçim sıkıntısı temelinde toplumsal ve kültürel bir eleştiriyi ortaya koymaktadır.

Filmin açılış sahnesinde ilk olarak Veysıkan aşiretinin üyeleri gösterilmektedir. Kısa süre sonra Veysıkan ailesi ile kan davası içinde olan Halilhan aşiretinden üç erkek kardeş, Veysıkan ailesinin gelini olan kız kardeşleri Berivan ile konuşmak istedikleri için ailenin yanına gelirler. Berivan, iki aşiret arasındaki kan davasının sonlanması için

Veysikan aşiretinin oğlu Şivan ile evlenmiştir. Ancak Berivan'ın hasta olduğu için üç çocuğunu da kaybetmesi, Veysikan aşiretinin babası Hamo Ağa tarafından uğursuzluk olarak değerlendirilir. Berivan üç çocuğunu da kaybettiği için çok sevmesine rağmen kocası Şivan dâhil hiç kimseyle konuşmamaktadır. Berivan'ın bir doktora görünmesi gerektiğini defalarca dillendirilen Şivan, babası Hamo Ağa tarafından defalarca reddedilir ve *“Berivan senin korkaklığının acizliğinin sebebidir.”* sözleriyle babasının şiddetiyle karşı karşıya kalır. Ancak Şivan hem ailesinin kendisi ve karısı üzerindeki iktidarından ve bitmek bilmez kan davasının yol açtığı kayıplardan yıldıdığı için hem de yaşadıkları ekonomik zorluklarla baş edemedikleri için ailesinden ayrılarak şehre göç etmek istemektedir. Karısı Berivan'a *“Kasabaya ineriz. Hem doktora gideriz hem de bir iş ararım kendime. Meralar sürülüyor, hayvancılık öldü ölüyor, insanlar artık şehirlere akıyor.”* sözleriyle bu isteğini açıklar. Bir süre sonra son şans olarak bütün koyunlarını satmayı çare olarak gören Veysikan aşiretinin, koyun sürüsüyle birlikte Ankara'ya yolculuğu başlar. Şivan Ankara'ya onlarla beraber Berivan'ın da gelmesini ister. Nitekim Ankara'da bir doktora görünmesi gerektiğini düşünmektedir. Ancak Hamo Ağa buna karşı çıkar. Şivan ise buna karşı Hamo Ağa'ya Berivan'ın onlarla gelmemesi durumunda kendinin de sürünün başında onunla Ankara'ya gelmeyeceğini söyler. Ankara'ya tren yolculuğu sırasında ve öncesinde bireylerin devlet ile nasıl karşı karşıya geldikleri temsilleri üzerinden bir bürokrasi eleştirisi yürütülür. Şivan tren için bilet almaya gittiğinde gişe memuru ona *“iki koyunu evin önüne bırak”* diyerek bir *“rüşvet talimatı”* verir. Şivan'ın elinden bir şey gelmez ve mecburen rüşveti verir. Daha sonra sürüyü trene yükleme sırasındaysa bu kez ambar şefi *“şu bizim bayramlıkları da bir köşeye bağla”* diyerek ikinci bir rüşveti Şivan'dan ister. Trene bindiklerinde ise bu sefer makinistlerin kendi aralarında şu konuşma geçmektedir: *“Senin göçerler cimrinin Allah'ı; utanmadan bir koyun verdiler ikimize./Öyleyse bunlara küçük bir ders verelim ki akılları başlarına gelsin.”* Bunun üzerine makinist ani bir fren yapar ve bazı koyunların kemikleri ve bacakları kırılır. Her ne kadar Hamo Ağa *“Bunların yüreklerinde şuncacık insanlık kalmamıştır. Millet soyguncu, vurguncu kesilmiştir. Biz eskiden eşkıyaları dağda bilirdik. Şimdi düzdekiler eşkıyaların piri olmuşlar”* sözleriyle onlara rüşvet vermeyi reddetse de Şivan başka çareleri olmadığını söyler. Bu durum Şivan karakteri üzerinden devletin ve devlet görevlilerinin bireyler üzerindeki simgesel gücünün nasıl somutlaştığını gözler önüne sermektedir. Şivan'ın tek umut olarak Ankara'yı işaret etmesi de bunun bir

göstergesidir. Tren yolculuğunda devletin simgesel gücüne yöneltilen bir eleştiri de devletin düşünce özgürlüğü üzerindeki hukuk dışı uygulamalarına karşıdır. Trende jandarmalar ile birlikte elinde bağlamasıyla oturan ve böylelikle tutuklu olduğunu anladığımız birinin, suçunun ne olduğu sorulduğunda “*Türkü söylemek*” cevabını vermesi, devletin düşünce özgürlüğü üzerindeki uygulamalarına yönelik siyasal bir ironiyi eleştirel biçimde ortaya koymaktadır. Tutuklanan adamın söylediği türkü ise sisteme yönelik eleştiriyi somutlaştırmaktadır:

*Çok zamandır çektim kahrı zindanı
Bize mesken oldu Sinop'un damı
Fırar etmeyilen buldum âmânı
Eşkiya dünyaya hükümdar olmaz*

Tren Ankara'ya vardığında, Şivan “*İşte geldik. Burası Ankara. Başkentimiz. Burada her derde deva bulunur.*” sözleriyle Berivan'a umut vermektedir. Halkın şaşkın bakışları içinde Ankara sokaklarında koyun sürüsü ile birlikte yürüyen aile, Ankara'da mekânsal olarak simgeleşen devlet gücünü ve kapitalizmi de ilk kez görmektedir. Sahnede Anıtkabir, Ankara Zafêr Anıtı, Hitit Heykeli gibi sembolik öneme sahip mekânlar, anıtlar ve büyük banka binaları gösterilmektedir. Veysikan Ailesi'nin Ankara'ya gelmesiyle güç ilişkileri de dönüşmüştür. Hamo Ağa, feodal düzenin kendisine tanıdığı güç ile elinde bulundurduğu söz hakkını, kapitalist ilişkilere karşı kaybetmiştir (Öztürk, 2017: 191). Şivan, Berivan ile birlikte bir umut kapısı olarak Ankara'da bir inşaatta çalışıp kapıcılık yapan hemşehrisinin yanına gider. Şivan, Şivan'ın arkadaşı ve onun oğlu arasında geçen konuşmalar filmin sınıfsal yapıya dair ideolojik konumlanışını ortaya koymaktadır. Şivan Berivan'ın hasta olduğundan ve onu hastaneye götürmek istediğinden bahsettiğinde arkadaşı ona şu cevabı verir:

“Burada hayat başka. Yine zengini zengin fakiri fakir ama gene de başka. Buranın zengini bizim oranın ağasına benzemez. Burada işler rahat olur. Adamını bulursun, rüşvetini verirsin. Sen meraklanma mutlak bir yolunu buluruz.”

Ancak oğlu, babasının bu sözlerine “*Bu dediğın yol değıl baba!*” diyerek karşı çıkar. Karl Marx ve Yılmaz Güney posterlerinin yer aldığı duvarın önünde şunları söyler:

“Bak şimdi; evin yok, işin yok, doktorun yok, beni yıllarca okutacak paran yok, toprağın yok. Şivan abim de öyle. Bu yoklukların temelinde ne var

peki? Milyonlarca insanın çalışan namuslu, emekçi insanların hiçbir şeyi yok. Üç beş kişinin milyonları, milyarları var. Milyonlarca emekçinin çalıştığı nereye gidiyor. Kim böyle kurmuş bu işi. Diyeceğim baba, buranın zengini de oranın ağası da hepsi bir.”

Filmde devlet-yurttaş ilişkisine yöneltilen bir eleştiri de hastaneler ve doktorlar üzerinden gerçekleştirilir. Hastanede muayene olmak için sabahın erken saatlerinde sıra almak gerektiği, bu sırayı beklememenin de ya rüşvetle ya da özel bir muayenehaneye giderek mümkün olabileceği yansıtılır. Ayrıca doktor muayenesine girdiklerinde Şivan ve Berivan doktorun simgesel gücü altında ezilmektedir. Berivan'ın doktor muayenesi sırasında sırtını açmak istememesi üzerine Doktor, “*Hoppala, oyun oynamaya mı geldiniz!*” diyerek Şivan ve Berivan'ı azarlamaktadır. Şivan'ın Doktor'a cevabı ise net bir şekilde sınıfsal farklılıkları açığa çıkarmaktadır: “*Haddimize mi beyim. Biz hiç doktor görmemişiz. Berivan alışmamıştır, çekiniyor.”*

Filmdeki tüm bu ayrıntılar ışığında 1970'ler Türkiye'sinin devlet-birey-toplum ilişkileriyle, kırdaki feodal ilişkilerin kentte kapitalist gelişmeyle birlikte çözülüşü, bu süreçte aşiretler arası çatışmalar ve aşiretlerin nasıl dağılmaya başladığı görülebilir. Ankara'ya geldiklerinde Hamo Ağa ve Şivan arasındaki konuşmada Hamo Ağa'nın “*Biz koskoca Veysikan Aşireti'yiz.*” demesine cevap olarak Şivan, “*Ne aşireti baba. Artık hiçbir şeyimiz kalmadı.*” der. Filmin başından itibaren uzun uzun gösterilen traktör görüntüleri de bunu simgelemektedir. Nitekim traktörler ile tarımda makineleşme aşiretlerin tarlalar ve köylüler üzerindeki hâkimiyetini kırmıştır. Filmin sonunda Berivan'ın hayatını kaybetmesiyle Hamo Ağa, “*uğursuz*” olduğu gerekçesiyle onun cesedini köye götürmeye bile karşı çıkar. Daha sonra diğer oğlu Sülo ile birlikte Ankara caddelerinde yürüyen Hamo Ağa, Sülo'yu da kalabalık arasında kaybeder. Sülo da tıpkı ağabeyi Şivan gibi aileden ayrılarak kendi hayatını belirleme yolunu seçmiştir.

Yılmaz Güney'in *Sürü* filminde kurguladığı taşra ise geleneksel toplumsal etkileşim kalıplarının hüküm sürdüğü, bireyin aşiret içinde söz hakkının olmadığı, kan davaları yüzünden kadının evlilik yoluyla davayı sonlandırmak için kullanıldığı, bir başka bağlamda da kadının aşağılanıp lanetlendiği, ataerkil değerlerin ön planda olduğu bir toplumsal yapıya sahiptir. Buna karşın, Ankara örneğinde somutlaşan kent ise taşra ile hem farklılaşmakta hem de benzerlikler taşımaktadır. Ekonomik ilişkiler taşrada feodal

temellere sahipken, kentte tamamiyle kapitalist ilişkiler temelinde kurulmaktadır ki bu durum taşradan şehre gelen aşiretin tamamen çözülmesine neden olur. Şehre gelen küçük kardeş Sülo'nun da babasını terk ederek hayatını kendi başına sürdürmek istemesi kentte gördüğü özgür yaşamla ilintilidir. Kadın erkek ilişkileri kentte, taşrada olduğunun aksine sıkı bir gözetim altında değildir. Nitekim bir sahnede ailelerin bir gazinoya eğlenmeye gittiklerini görürüz. Ancak yine de kentte keskin bir zengin fakir ayrımı vardır. Taşradan ilk kez bir merkeze, Ankara'ya gelen Şivan ve Berivan'ın ilk kez çamaşır makinesi, buzdolabı gibi beyaz eşyalar ile odayı aydınlatan gösterişli bir avizeyi gördüklerinde uzun uzun bakıp incelemelerinden bu anlarız. Bunun devamı olan sahnede ise Şivan ve Berivan inşaatı tamamlanmamış bir binada, gaz lambasının aydınlattığı bir odada oturmaktadırlar. Kent yaşamı onlar için çok farklı deneyimleri gözlemleyebilmek, ancak kendi sınıfsal konumlarıyla koşut sınırlı olanaklara kavuşmak, bu yönüyle yoksulluk ve yoksunluğun farklı biçimde de olsa süregitmesi anlamına gelmektedir. Sonuç olarak *Sürü* filminin, dönemin sosyalist dünya görüşünü hem içerdiği diyaloglarla hem de görsel öğelerle, 1960'lı yıllardan bu yana devam eden toplumcu gerçekçi bakış açısına bağlı kalarak, güçlü bir şekilde temsil ettiği söylenebilir.

3.2.3. Propaganda (1999)

Sinan Çetin'in 1999 yapımı *Propaganda* filmi devlet-birey-toplum ilişkisini bürokrasi ve devlet otoritesi eleştirisi üzerinden komik ve nostaljik bir anlatıyla seyirciye aktarmaktadır. Film 1948 yılında bir Doğu Anadolu taşra kasabasına yeni bir Gümrük Muhafaza Müdürü'nün atanması sonrasında çekilen sınır ile gümrüğün kurulmasıyla o kasabadaki akrabalık, komşuluk ve hemşehrlik ilişkilerin ve sosyal yaşamın nasıl bölündüğünü anlatmaktadır.

Filmin açılış sahnesinde geniş bir ovanın içerisinde ilerleyen bir tren ve trende üzerinde "Gümrükler Muhafaza" rozetinin yer aldığı üniformasıyla yolculuk yapan bir devlet memuru görülmektedir. Kasabadaki (Hislihisar) istasyonun önündeki kalabalık, gelen Ankara trenini beklemektedir. Trende bekledikleri kişiye Ankara'dan gelen herhangi bir devlet memuru değil, aynı zamanda hemşehrileri Mehdi'dir. Ancak kimse

Mehdi'nin bir devlet memuru olarak doğup büyüdüğü Hislihisar'da nasıl bir iş yapacağını bilmemektedir. Her ne olursa olsun her şeyin üzerinde bir güce sahip olan devleti temsil eden bir devlet memuru için bu coşku yerinde bir coşkudur. Bu arada Mehdi'nin oğlu Adem ile nişanlısı –Mehdi'nin en yakın arkadaşı Rahim'in kızı– Filiz arasında geçen bir diyalogdan da bu durum anlaşılmaktadır:

Adem: *Biliyor musun? Bundan sonra Gümrük Muhafaza Müdürü'nün oğluyum.*

Filiz: *Neyin oğlusun?*

Adem: *Gümrük Muhafaza Müdürü.*

Filiz: *O ne?*

Adem: *Polis gibi bir şey, her şey ondan soruluyor.*

Filiz: *Çok büyük bir şey ha.*

Adem: *Çok büyük bir şey.*

Filiz: *Muhtardan da mı büyük?*

Adem: *Büyük.*

Filiz: *Jandarmadan da mı büyük?*

Adem: *Jandarmadan da büyük.*

Filiz: *Kopuk Yaşar'dan?*

Adem: *Kopuk Yaşar'dan da büyük. Devlet gibi bir şey her şeyin üzerinde.*

Mehdi'yi kasabadaki istasyonda coşkulu bir kalabalık karşılar. Kalabalığın içinden sıyrılan Rahim, çocukluk arkadaşı ve müstakbel düntürü Mehdi ile kucaklaşıp hasret giderir ve Rahim Mehdi'ye günün anısına bir at armağan eder, Mehdi de ata *Napolyon* adını verir. Tüm bunlar yaşanırken askerler trenin yük vagonlarından henüz köylülerin ne olduklarını bilmedikleri ve anlayamadıkları dikenli tel örgüsü makaralarını indirmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Gümrük Muhafaza'da görevli olan Mahmut ile sınır ölçümlerini yapan Mehdi, ölçümlerde bir hata olduğunu düşünür. Nitekim tel örgüler kasabayı ortadan ikiye bölmüş, Rahim'in evi de dâhil pek çok ev sınırın dışında kalmıştır. Ancak Mahmut ölçümlerin kesinlikle doğru olduğunu söyler. Ne Mehdi ne de kasabalılar bu sınıra bir anlam veremezken, kasabalılar tel örgülere bir anlam yükler, hatta onu bir eğlence kaynağına dönüştürür. Rahim'in sınırın dışındaki evinden gelerek gümrükte

Mahmut ile selamlaşması ve ona “*Ne kadar iyi oldu bu sınır böyle. Giriş çıkışımız bir mana kazandı.*” demesi bunun bir göstergesidir. Mahmut ise Rahim’e “*Giriş çıkışın tam ehemmiyetini anladığımızda daha bir manalı olacak.*” şeklinde gayet resmi bir cevap verir. Rahim ise bu sözlere bir anlam veremez. Kaymakamın da katılımıyla sınır kapısının kapanması ve gümrüğün açılması sonrası Rahim ile birlikte pek çok kasabalı sınırın dışına geçer, ancak hepsi anlamsız bir sevinç içindedir. Duygusal bir müziğin eşlik ettiği bu sahnede yasa boğulan tek kişi gidişatın farkında olan Mehdi’dir.

Sınırın açılmasını takip eden ilk gün Rahim’in karısı ve kasabanın öğretmeni Azamet, sınırdaki pasaport engeliyle karşılaşır. Gümrük memuru Mahmut ona pasaportu olmadan sınırı geçemeyeceğini söyleyince Azamet ona “*Ama pasaport yabancılar için ben yabancı değilim ki*” şeklinde masumane bir cevap verir. Rahim, Filiz ve sınırın öteki tarafında kalan diğer kasabalılar sınırdan geçmeye çalışsalar da aynı şekilde engellenirler. Kasabalıların sınırı geçip geçememenin önemini kavramalarını sağlayacak asıl olay ise Deli Selami’nin sınırı geçmeyi denemesiyle görülür. Deli Selami gümrükte sınırı geçmeye çalışırken bacağını sınırın ötesine uzatır. Bunun üzerine Mehdi, emrindeki askere zorda olsa ateş emri verip Deli Selami’yi vurdurur. Sınırın ötesine geçebilen tek kişi ise pasaporta sahip olan, kasabada devamlı takım elbise ile gezen ve İsmet Paşa’nın arkadaşı olup ayrıca Ankara’da başka nüfuzlu arkadaşlara da sahip olduğunu iddia eden kasabanın zenginlerinden Kopuk Yaşar’dır.

Sınırın çekilmesi ile kasabadaki ticari ilişkiler ve sosyal yaşam bölünürken, Adem ile Filiz’in evlilik planları da bozulur. Rahim’in Mehdi’ye tepki olarak kızını Adem ile evlendirmekten vazgeçip Kopuk Yaşar ile evlendirmek istemesi üzerine Mehdi de Rahim’e Napolyon’u geri vermek ister. Ancak Mahmut Napolyon’un Gümrük Muhafaza’ya zimmetlendiğini ve bu yüzden atın devletin malı olduğunu söyler. Mehdi ise bunun üzerine “*Napolyon devletin. Ben benim değilim. Ben de devletim. Geriye ne kaldı? Hiç.*” sözleriyle içinde bulunduğu durumu sorgulamaya başlar.

Tüm bu yaşananlar ailesini de Mehdi’den ayırmaktadır. Mehdi’nin karısı ve çocukları Mehdi’yi terk edip sınırın öteki tarafına geçerler. Adem’in de sınırı geçmeye çalıştığını fark eden Mehdi Adem’i engellemeye çalışır. Adem’in babası Mehdi’ye “*Geleli beri bir gün babalığını görmedim, benim için ne yaptın? Seni sevmiyorum baba*” sözleriyle

isyan etmesi de Mehdi'yi çileden çıkarır ve Mehdi gözyaşları içinde oğlunu kolundan vurur. Adem'i tedavi edebilecek tek kişinin Rahim olmasıyla Mehdi'nin Ankara'nın koyduğu kuralları, yasaları çiğner Rahim'i sınırdan geçirir. Bundan sonra yaşananlar ise Mehdi'nin tamamen kendini ve yaptığı işi sorgulamasını sağlayacaktır. Mehdi bir elinde Adem'in vücudundan çıkan mermi bir elinde ise Ankara'dan aldığı diplomayla gözyaşları içinde düşünür. Hatta Ankara'dan gelen müfettişleri bile gözü görmez. İlerleyen sahnede ise Mehdi'nin Adem ve Mahmut'un şaşkın bakışları karşısında üniformasını üzerinden çıkardığını görürüz; üzerinde yalnızca Kurtuluş Savaşı'nda kazandığı İstiklal Madalyası kalır. Mehdi Adem'i de yanına alıp gitmeye karar verir. Yine Mahmut'un engellenmesiyle karşılaşınca Mahmut'u Gümrük'ün ambarına kilitlet. Mahmut *“Ama müdürüm, siciliniz ne olacak?”* diye sorduğunda Mehdi, *“Benim için oğlum sicilimden çok daha önemlidir.”* cevabını verir. Bu yaşananlarla eşzamanlı olarak ise Rahim'in ailesiyle birlikte evindeki tüm eşyaları kamyonetine yüklediğini izleriz. Mehdi Adem ile birlikte sınırın ötesine geçer ve ailesiyle buluşur. Mehdi daha sonra ailesini yanına alarak kamyonetiyle uzaklaşan Rahim'i durdurmaya çalışır ve ona şu sözlerle seslenir:

“Ben senin gibi on parmağında on marifet biri değilim. Çocukları sünnet bile edemem. Şoförlük bile yapamam. Elimden hiçbir şey gelmez. Daktilo bile yazamam. Ne yapayım? Yapacak başka işim yoktu. Memur olmaya karar verdim. Benim babam da memurdu. Onun babası da memurdu. Ben de memur oldum. Bütün umudumuz Ankara'ydı. Ankara'ya gidip memur olmak için uğraştık. Artık memur da değilim. Bak halime, ne yapacağımı bilmiyorum. Devletsiz, hükümsüz, amirsiz, memursuz ortada kaldım Rahim. Bana artık bir yol göster Rahim. (...) Rahim beni de götür.”

Kamyonet uzaklaşırken tüm kasabalılar ağlamaktadır. Kendini kilitle bulunduğu ambardan çıkarttıran Mahmut ise kamyonun geri döndüğünü görür ve emrindeki askerlere ateş emri verir. Ancak askerler elinde Türk bayrağı da bulunan Mehdi'yi taşıyan kamyonete ateş edemez ve film Mehdi ve Rahim'in ailelerini taşıyan kamyonetin sınır kapısını yıkıp geçmesiyle son bulur.

Asuman Suner'e (2006: 61-62) göre *Propaganda* filminde ortaya konan taşra anlatısı iç/dış ayrımını daha filmin ilk sahnesinden itibaren net bir şekilde ortaya koyar. İçeriği oluşturan, yerel değerlerin, samimiyetin, dostluk ve dayanışmanın mekânı olan taşra kasabası iken, dışarısı merkezi iktidarı ve otoritesi temsil eden Ankara'dır. Kasabada bu bağlamda Ankara'yı temsil eden ise Mehdi'den çok onun yardımcısı Mahmut'tur. Nitekim Mahmut

kasabaya dışarıdan gelmiş ve kendini tamamen devlet otoritesi ile tanımlayarak hayatında devlet memurluğundan başka hiçbir kimlikle tanınamıştır. Filmin bir bölümünde Mahmut'un müdürü Mehdi'ye "*Biz memur doğduk, memur öleceğiz sayın müdürüm.*" demesi bunun en önemli göstergesidir. Mehdi ise kendini yerel değerle tanımlayan kasabalı kimliği ve devlet memurluğu kimliği arasında bölünür ve filmin son bölümünde devlet memurluğu kimliğini sorgulamaya başlar. Mehdi'nin yerel kimlik ve resmi ideoloji arasında gidip gelmesi ise ailesinin ondan ayrılması ile tamamen son bulur ve Mehdi bundan sonra kendini sadece ailesine, çocukluk arkadaşı Rahim'e ve Hislihisar'a adar. Filmin son sahnesi ise Mehdi ve Rahim'in ailelerini taşıyan kamyonetin sınır kapısını yıkıp geçmesiyle son bulur. Burada devlet otoritesinin çizdiği sınırı, kasabadaki sosyal bağları nasıl bölemediğini de izleriz.

Propaganda, aynı zamanda devletin otoriter yapısının sıradan insanlar üzerindeki etkilerini hiciv yoluyla eleştirmektedir (Suner, 2006: 255). Filmde geçmişin nostaljisi yalnızca bu samimi ve içten hikâyelerle kurulmamaktadır. Aynı zamanda gümrüğün açılmasını takip eden süreçte birbirini izleyen trajikomik olaylar da meydana gelir. Kasaba öğretmeninin sınırın dışında kalması onu öğrencilerinden ayırmaktadır ama o görevinden vazgeçmez ve dikenli tel örgülerinin arkasından öğrencileriyle beden eğitimi dersi yapar. Ayrıca Mehdi'nin sınırdan geçen bir koyunun arkasından koşup ona pasaport sorması, Kopuk Yaşar'ın pasaporta sahip olmanın tanıdığı ayrıcalık ile sık sık gümrükten geçmesi ve "yurda" döndüğünde eğilip "*İnsanın kendi memleketi gibi yok.*" diyerek yeri öpmesi, Rahim'in Mehdi'ye "*Gözün aydın. Yabancı memlekette gayrimeşru torunun olacak*" demesi üzerine Mehdi'nin "*Torunum olacak. Yabancı memlekette. Gayrimeşru. Vallahi beni sürerler.*" sözleriyle kendi kendine düşünmesi ve aralarında Arapça konuşan bir grup erkeğin Mehdi'yi gördüklerinde hep bir ağızdan "*Ankara Ankara güzel Ankara / Seni görmek ister her düşen dara*" marşını söylemeleri bu trajikomik öğelere örnek gösterilebilir.

3.2.4. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000)

Serdar Akar'ın 2000 yapımı *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmi, 1982 yılının Bursa'sında amatör bir futbol kulübü olan Esnafspor'un profesyonelleşme ve endüstrileşme karşısındaki direncini ve sonunda yok oluşunu konu edinmektedir. Bununla birlikte arnavut kaldırımlı sokakları ve müstakil evleriyle nostaljik bir atmosferin hâkim olduğu şehirdeki sosyal ilişkilerle, özellikle de toplumsal cinsiyet ilişkileriyle ilgili imgeler filmde güçlü bir şekilde yansıtılmaktadır.

Film, çamurlu bir sahada futbol oynayan bir grup erkeğin görüntüleriyle başlar ve bir masa etrafında içki içen oyunculara konuşma yapan antrenör Hacı'nın sözleriyle devam eder: *"Hayat, futbola fena halde benzer. Futbol şahsi beceri gerektirir ama aslında toplu oynanan yani insanların bir takım halinde oynadıkları bir oyundur. Hayat da öyle değil mi? İstedğin kadar yetenekli ol, iyi bir takımın yoksa kaybedersin."* Bu sözler, film boyunca değişik yerlerde tekrarlanır ve filmin öyküsünün gelişiminde ana temayı oluşturur. Esnafspor filmde "hiç küme düşmemiş ama şampiyonluk da görmemiş" bir takım olarak anılır. Takımın oyuncuları, mahallenin üyelerinden meydana gelir ve hiçbirinin zengin olmak ya da futbol aracılığıyla şöhreti yakalamak gibi bir tutkusu yoktur. Filmin ilk sahnelerinde Esnafspor, profesyonel bir futbolcu olan Serkan'ı takıma transfer eder. Takımın oyuncuları sezonun ilk maçına çıkmak üzereyken soyunma odasında onları bekleyen formaları giymek istemezler. Öyle ki formalar geçen sezondan kalmadır ve eski püsküdür. Bunun üzerine takımın antrenörü Hacı, dışarıdan Brezilya milli takımı oyuncularının toplu bir fotoğrafını getirip soyunma odasına asar ve onlara şu sözlerle seslenir: *"Bu formalar sahiden Brezilya forması olsa ne olacaktı? Görüyorsunuz işte aynı. Pelé'nin, Sócrates'in, Zico'nun formaları olsa ne olacaktı?"* Ancak takımın üyelerinden biri *"Ama değil, Hacı abi!"* diye itiraz eder. Hacı ise *"Evet değil. Bu formalar Niyazilerin, Onbaşuların, Suatların, Kaptan Ateşlerin... Bu formaların hepsi sizin!"* diye cevap verir. Dönemin Brezilya milli takımı oyuncuları, daha o dönemde efsaneleşmiş ve dünyanın farklı noktalarındaki futbolcu adaylarını etkilemeye başlamıştır. Esnafspor da renklerini Brezilya'nın renkleri olan sarı-yeşilden almıştır. Esnafspor oyuncuları için Brezilyalı oyuncular bir rol modeldir, ancak Hacı onları başarıları ve başarısızlıklarıyla kendileri olmaya davet eder ve formalarını giymelerini ister. İlerleyen sahnelerde Hacı'nın artık

eskisi gibi koşmadığını söylemesi üzerine, mahalledeki liseye yeni atanan beden eğitimi öğretmeniyle takım antrenörlüğü için görüşmeye gidilir. Beden eğitimi öğretmenin lisansüstü eğitim için gittiği Fransa’da, ülkenin önde gelen takımlarından St. Étienne’de staj yaptığını öğrenirler ve bunun üzerine emrivaki şekilde yeni antrenörleriyle anlaşma yaparlar. Takım zorluklar içinde deplasman maçlarına gidip gelir, takımının aldığı yenilgiler zamanla taraftarlarca tepkiyle karşılanır, hatta takım otobüsü yolda taşlanır. Takım tüm bu zorluklarla bir çaba içindeyken, diğer yandan Ülküspor adındaki bir kulübün başkanı Cem tarafından Esnafspor satın alınmak istenir. Cem’in amacı Ülküspor’u Esnafspor ile birleştirerek, profesyonel lige çıkmaktır. Ancak Cem’in futbola bakışı Esnafsporlu yönetici ve oyunculardan oldukça farklıdır. Esnafsporlular futbol ile “çocukça ve coşkulu” bir ilişki kurarken, Cem için futbol bir “güç ve itibar kazanma aracı”dır (Suner, 2006: 65). Dolayısıyla Cem, 1980’li yılların başında yükselmekte olan kapitalist neoliberal küreselleşme ideolojisini temsil etmekte ve küçük taşra kentine kapitalist ilişkileri getirmektedir. İlerleyen sahnelerde Cem’in kulüp ve mahalle üzerindeki etkisi artmaya başlar. Kulüp Başkanı fırıncı Hamdi’nin firmı satın alır ve firmı yıktırır; Esnafspor’un başına geçmek isteyen Toroman ile de işbirliği yapar. İlerleyen sahnelerde Hacı, fenalaşıp hastaneye kaldırılır ve bir süre sonra hayatını kaybeder. Hacı’nın ölümü, takımda ve mahallede bir boşluk yaratsa da herkes bir şekilde hayata tutunmaya çalışır. İş, Hacı’nın cenazesini kaldırmaya geldiğinde ise Hacı’nın bir akrabasını ya da arkadaşını bulmaya gelir. Ancak Hacı, mahalleyle öyle özdeşleşmiştir ki kimse onun nereli olduğunu, nereden geldiğini bile sormamıştır. Akla gelen tek isim, Hacı’nın İstanbul’dan bir arkadaşı olur. Hacı’nın arkadaşı İstanbul’dan gelir ama cenazeye yetişemez. Daha sonra aslında Hacı’nın abisi olduğunu söyler ve Hacı’nın defnedildiğini mahallelilerden öğrenir. Bunun üzerine “Nasıl defnettiniz?” diye sorup kahkahalarla gülmeye başlar ve ekler: “*İyi de kardeşim, biz Ermeni’yiz!*” Anlaşılacağı üzere Hacı, mahallede Ermeni kimliğini gizleyerek yaşamak durumunda kalmıştır. Bunu öğrenen mahalleliler bir şok yaşarlar. Mahallilerden beyaz eşyacı Toroman, “*Bari Mevlut’u iptal ettirelim.*” dediğinde fırıncı Hamdi, “*Ettirme. Hepimiz aynı yere gitmeyecek miyiz? Ha bu yoldan ha öbür yoldan.*” diye cevap verir. Kültürel farkın ilk kez hissedildiği bu noktada, bu fark ilk önce büyük bir şok etkisi yaratır ama kısa süre sonra bunun yerini “hoşgörü ile kabullenme duygusu” alır. Bu durum, “kültürel farkın kapsayıcı bir hoşgörü potasında “eritilmesiyle” önemsiz bir detaya indirgenmesi” olarak okunabilir (Suner, 2006: 101). Hacı’nın Ermeni olduğunu

mahalleliden saklamayı neden tercih etmek durumunda kaldığı sorgulanmaz. Böylece, “Ermeni olduğu bilinseydi, mahalleli tarafından bu ölçüde benimsenir miydi?” sorusu sorulamadan geçirilerek, mevcut toplumsal dışlama ve ayrımcılık mekanizmaları normalleştirilmiş olur.

Filmin sonlarında takımın çıktığı bir maçta Serkan’ın gönülsüz bir şekilde oynadığı görülür ve arkadaşlarının da futbol tutkusuna bir anlam veremez. Onlara “*Şampiyon olup da ne olacak sanki. Cem kulübü satın alacak, Esnafspor bitecek. Olacağı bu. Sizi mi profesyonel yapacaklar. Yaşınıza başınıza bakın. (...) Takım ölüyor, mahalle bitiyor! Anlamıyor musunuz?*” Filmin sonunda Serkan profesyonel bir takıma transfer olur ancak çıktığı maç boyunca yedek kulübesinde bekler. Maçı izleyenler arasında, bir Başkan Cem’e bir de hayal kırıklığına uğrattığını düşündüğü babasına bakar. Aradığı mutluluğu profesyonel futbol kulübünde bulamayan Serkan, filmin sonunda mahalleye geri döner ve sokakta top oynayan çocuklara katılır. Geri dönülen mahalle herkesi birleştiren, özlenen ve içinde kötülük barındırmayan mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

1980’li yıllar, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de neoliberal politikaların yükselişe geçtiği bir dönem olmuştur. Neoliberalizmin Türkiye futbolu üzerindeki etkisi de dünya futboluyla eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir. Dünyada futbolcuların formalarına reklam alması 1950’li yılların ortalarında meydana gelse de 1980’li yıllarda futbol organizasyonlarının düzenlenmesinin dahi neredeyse televizyon yayıncılarına bırakıldığı söylenir (Galeano, 1998: 154, 254). Futbol, artık neoliberal küreselleşme perspektifinde yönetilmeye başlanmıştır. Eduardo Galeano (1998: 255), Meksika’da düzenlenen 1986 Dünya Kupası’nın Avrupa televizyonlarında yayınlanabilmesi için maçların tamamen televizyon yayın akışına göre düzenlenmiş olduğunu belirtir. Bu durumda televizyon kanallarının yayın hakkı, oyun kalitesinin önüne geçmiş ve oyuncular da sıcak ve nemli hava gibi zor şartlarda maça çıkmaya zorlanmıştır. Televizyonun yarattığı bu etki, futbolu “seyredilen” bir oyundan “izlenen” bir oyuna da dönüştürerek sermaye ile sıkı bir ilişki kurmasını sağlamış, ayrıca tüketim endeksli olarak yaşam biçimlerini de etkilemeye başlamıştır (Kılınç, 2008: 281-282). Taşradan çıkıp Türkiye’nin önde gelen futbol antrenörlerinden biri olmayı başaran Şenol Güneş’in sözleriyle, futbolun endüstrileşmesi sürecinde futbolcunun ve onun seyircisinin dönüşümü de sosyolojik bir temelde

değerlendirilebilir: “Futbolu eskiden açlar oynar, toklar seyredirdi; şimdi toklar oynuyor, açlar seyrediyor.” (Tunç, 10 Ağustos 2015). Şüphesiz bu cümlede Güneş’in kişisel tecrübelerinin rolü büyük olmakla beraber, futbol-sermaye ilişkisinin ortaya çıkardığı toplumsal tahribatı da metaforik bir anlatımla güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır. Filmin konusunun geçtiği 1982 yılından önce de Türkiye’de profesyonel bir futbol dünyası var olsa da bu profesyonellik “eğreti bir profesyonellik” görüntüsü sergiler. Nitekim oyuncular maçlara kendi imkânları ile gelirler ve ödeme alamadıkları durumlarda da “bizim mahallenin çocuğu” anlayışıyla onlardan durumu idare etmeleri istenirdi (Özgen, 11 Kasım 2018).

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar filminde, filmin geçtiği 1982 yılından sonra futbolun hızlı bir şekilde endüstrileşmeye başladığını/başlayacağını görürüz. Bu endüstrileşme, yalnızca futbolcuların profesyonelleşmesi şeklinde olmaz. Endüstrileşme, yukarıda da anlatıldığı gibi, sermaye ile güçlü bir bağ kurarak futbolu kapitalist ilişkilere bağlayacaktır. Filimde, yeni bir yasa ile Spor Bakanlığı’nın profesyonel kulüpleri maddi açıdan destekleyeceğine dair bir mektup alındığında, mektubu alan kulüp başkanı tarafından yasal şartlar tek tek okunur. Avrupa standartlarında çim bir sahanın inşa edilmesi gibi şartlar zor da olsa sağlanabilecek şartlardan arasında görülür ama yaş ortalaması neredeyse kırk olan bir takımın oyuncularının bundan sonra profesyonel olmasına imkân yoktur. Ayrıca takımın yeni profesyonel oyuncu almasına da kulübün ekonomik gücü elvermeyecektir. Ne de olsa kulüp, bugüne kadar yalnızca şehrin kendi yağında kavrulan esnafının gücüyle ayakta kalmayı başaramamıştır.

Film, aynı zamanda 12 Eylül Darbesi sonrası değişen siyasal ve toplumsal hayatın yansımalarını da içermektedir. 20. yüzyıl Avrupa’sında Franco, Salazar, Mussolini ve Hitler gibi birçok diktatörün, spor ve özellikle de futbol aracılığıyla insanların ilgi ve dikkatlerini siyasal alanın üzerinden çektikleri bilinmektedir. Ayrıca bu diktatörler, sporu bir beden terbiyesi aracı haline getirip toplumsal bir güç olarak da faşizmin hizmetine sokmuşlardır. Örneğin İtalya’da Mussolini, faşizm ve futbol arasında kurduğu bağ ile rejimin duyduğu ulusal kimlik inşası için propaganda ihtiyacını başarılı bir şekilde karşılamıştır. Bugün Avrupa futbolunun önde gelen kulüplerinden AC Roma ve AC Fiorentina’nın doğuşu, faşist yönetimin ulusal futbol yarışmalarının ilk kez düzenlenmesi

için yaptığı teşviklerle gerçekleşmiş; hatta faşist yöneticiler yabancı oyunculara yönelik disiplin kurallarını yeni anayasaya da işlemişlerdir (Martin, 2018: 115). Ülkesini nasıl yönettiği sorulduğunda, Portekizli diktatör Salazar'ın “*Fado (müzik), Fatima (din) ve Football (futbol)*” cevabını vermesi (Dikici, 2015) de futbolun halk için yarattığı heyecanın, faşist yöneticilerin siyasal alanda yapmak istediklerini nasıl kolay hale getirdiğini açıklamaktadır. 12 Eylül Darbesi'nin toplumsal yaşamdaki etkilerinden biri de futbol üzerinden gerçekleşmiştir. 12 Eylül ile birlikte gündelik yaşam tamamen alt üst olurken, futbol ligi kaldığı yerden devam ederek, darbe yönetiminin apolitikleşme idealleri için araçsallaştırılmıştır. Hatta o yıllarda kalitesi düşen futbola bir dinamizm katmak için Türkiye Futbol Federasyonu, darbe yönetimi tarafından yeniden yapılandırılarak, emekli bir general başkan olarak Federasyon'un başına getirilmiştir (Irak, 2013). Filmin konusunun geçtiği dönemin Bursa şehrinin amatör takımlarından biri olan Dinamo Mesken de 12 Eylül tarafından “milli değerlere açıkça saldırdığı” gerekçesiyle kapatılmış, yönetici ve oyuncuları da tutuklanıp, işkence görmüştür (Keddie, 2015). Bu olay, 12 Eylül'ün futbolu nasıl biçimlendirmek istediğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyarken, filmde izlediğimiz futbolun dönüşümü de bu anlayışla paralel ilerlemektedir. 12 Eylül sonrası futbolun kapitalistleşme eksenindeki profesyonelleştirilmesi, onun aynı zamanda toplumu siyasetten uzaklaştırmanın aracı haline getirilmesi amacını da taşımıştır.

Tüm bu süreçlerle birlikte filmde yansıtılan taşra anlatısı, “birlik, beraberlik ve bütünlüğün hayat bulduğu” bir bağlama sahip olmuştur. Filmin öyküsünün geçtiği Bursa kenti, Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapmış, modern Türkiye'nin de sanayileşme atılımları yapan gelişmiş kentlerinden biridir. Ancak filmde gördüğümüz Bursa'nın taşralı yüzüdür. Asuman Suner'e göre (2006: 58) filmin adındaki “dar alan” da taşraya işaret etmektedir. Bursa'nın taşralı yüzü, arnavut kaldırımlı sokaklar ve tek katlı müstakil evlerle kendini somutlaştırırken, toplumsal ilişkiler de taşralılık bağlamını güçlendiren bir içeriğe sahiptir. Asuman Suner'in (2006: 63) de belirttiği gibi filmin sonunda –Vizontele örneğinde gördüğümüz gibi– dışsal bir güç, taşrada kendi içinde devinen samimi ve mutlu ilişkileri bölmektedir. Ancak söz konusu dışsal müdahale bu kez, *Propaganda* ve *Vizontele*'de olduğu gibi doğrudan devletin kendisi değil, “neoliberal ideoloji ve onun temsilcisi olan yeni zenginler” olacaktır. Ülküspor'un başkanı Cem, “Özallı yılların” neoliberal ekonomisini ve kapitalizmi güçlü bir şekilde temsil eder ve kendi samimi

ilişkileriyle devinen taşra kentine “kapitalizmi” getirir. Böylelikle küçük spor kulüpleriyle bir aradalığını koruyan “organik taşra bütünlüğü” zedelenmeye başlar.

Film boyunca tekrar edilen düşünce “futbolun fena halde hayata benzediği”dir. Bu durumda futbol oyunundaki takım birlikteliği arasındaki kopukluklar nasıl maçın skoruna olumsuz şekilde yansiyacaksa, hayatın içinde karşılaşılan zorluklar da cemaat yapısına sahip topluluk içindeki bireylerin yabancılaşmasına neden olacaktır. Nitekim öyle de olur. Hacı’nın ölümü, mahallede büyük bir boşluk yaratır. Ölüm haberini alan Suat, “*İşte şimdi yenildik. Yenildik, sonsuza kadar. Atıldık. İhraç edildik.*” diye haykırır. Takım oyuncuları ne yapacaklarını bilemez, ancak bir şekilde oyuna ve hayata tutunmaya çalışırlar. Bir başka bağlamda ise Suat, ataerkil toplumsal düzenin hüküm sürdüğü mahallede, babasının manifaturacı dükkânıyla, hayatını adadığı futbol takımı arasında bölünür. Ayrıca âşık olduğu Nurten de takıma ve mahalleye “dışarıdan gelen” yakışıklı forvet oyuncusu Serkan ile evlenmiştir. Hacı’nın da dediği gibi “*Hayatta iyi bir takımın yoksa kaybedersin.*” Suat, takım arkadaşı Serkan ile mahallede, dolayısıyla hayatta bir “takım arkadaşlığı” kuramamıştır. Ancak Suat’ın Serkan ile futbol takımındaki beraberlikleri, hem Serkan’a karşı hem de âşık olduğu Nurten’e karşı saygılı olmasını zorunlu kılar ve Suat, Nurten’e “yenge” diye hitap etmeye zorlanır. Bu durumda Suat, hayatta hayalleri olan ama taşrada sıkışmışlık yaşayan bir karakter olarak kendini göstermektedir. Ancak Suat bu sıkışmışlıktan bir kurtuluş yolu da bulur. Bundan sonra hayatını adadığı futbol ile olan ilişkisini, mahallenin çocuklarına antrenörlük yapma yoluyla sürdürecektir. Çocuklarla antrenman yaparken onlara Hacı’nın sözleriyle seslenir: “*Hayat, futbola fena halde benzer. Futbol, şahsi beceri gerektirir ama değişmez, o da ayrı konu. Ama aynı zamanda da toplu oynanan, yani insanların bir takım halinde oynadığı bir oyundur. Hayat da böyle değil mi? İstedığın kadar yetenekli ol, iyi bir takımın yoksa havagazi!*” Böylelikle film, Suat örneğinde taşrada bir umut kapısını da aralamaktadır.

Film ayrıca kadın-erkek arasındaki kamusal görünürlüklerin temsili yoluyla geleneksel toplum yapısı içindeki toplumsal cinsiyet ilişkilerini de yansıtmaktadır. Suat, film boyunca âşık olduğu Nurten’e duygularını mektup yoluyla ileterek, taşranın duygusal ilişkiler için öngördüğü geleneksel gizlilik anlayışına uygun hareket eder. Bunda taşra ortamında çıkması muhtemel olan “dedikodu ve söylenti yaptırımlarının” önemli bir etkisi

vardır (Akıncı Yüksel, 2008: 132-133). Bir başka bağlamda ise filmin ilk sahnelerinden birinde, mahallenin genç kadınlarının maç yapmak üzere sahaya çıkan oyuncuların evin penceresinden izlediklerini görürüz. Ayrıca kadınlar, filmde hep dikiş-nakış ile uğraşırken görülür. Kahvehanede ve meyhanede içki içen, sokakta futbol oynayan erkeklerin aksine kadınlar hep evdedir. Bu durumda taşrada kadınlar özel alan olarak ev içiyle tanımlanırken, kamusal alanda görünürlük erkekler için özel bir biçimde tanımlanmıştır.

3.2.5. Vizontele (2001)

Senaryosunu Yılmaz Erdoğan'ın yazıp Ömer Faruk Sorak ile birlikte yönettiği 2001 yapımı *Vizontele* filminin *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996) filminden sonra 2000'li yılların başında Türkiye sinemasının adeta yeniden doğuşunu müjdelediği ileri sürülebilir. Öyle ki *Vizontele* filmi, 1996-2005 yılları arasında gösterime giren filmler arasında en yüksek bütçeli dört film arasında yer almış⁷ ve film 3 milyon 308 bin 97 kişinin izlemesiyle tüm zamanların en çok izlenen filmi unvanını almıştır (Suner, 2006: 35).⁸

Vizontele şehirle etkileşimin çok sınırlı olduğu bir taşra kasabasına ilk defa televizyonun gelmesi hikâyesini anlatmaktadır. Bununla birlikte arka planda gelişen 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı da filmin sonunda hikâyeye eklenmektedir. Film, Belediye Başkanı Nazmi Bey'in oğlu Rıfat'ın askere gitmesi ile başlar. Bunun dışında kasabadaki yaşam, Belediye Başkanı'nın arkadaşlarıyla eğlenceli bir kahvaltı yapması, kasabada yaşayan neredeyse herkesin yazlık açık hava sinemasında heyecanlı bir şekilde film izlemesi gibi olaylarla devam eder. Gündelik hayatın tüm samimiyeti ve sıcaklığıyla devam edegeldiği bu taşra kasabasında geçen filmde, ilk izlediğimiz sahnelerin “askere gitme”yi anlatması ise “yaklaşmakta olan değişim” beklentisini seyircide uyandırmaktadır. Filmin ilk sahnelerinden birinde, otobüsün askerleri taşıdığından söz edildiğinde, kasabadan birinin “*Zaten bütün gençleri almışlar. Niye bu kadar çok adam aldılar bu*

⁷ 1996 ve 2005 yılları arasında gösterime giren filmler arasında *Vizontele* ile birlikte en yüksek bütçeye sahip olan diğer üç film ise şu şekildedir: *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005); *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) ve *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004) (Suner, 2006: 34).

⁸ Günümüz itibariye Türkiye'de tüm zamanların en çok izlenen filmi, 7 milyon 437 bin 50 seyirciyle *Recep İvedik 5* (Togan Gökbakar, 2017)'tir. Bunu 7 milyon 369 bin 98 seyirciyle *Recep İvedik 4* (Togan Gökbakar, 2014) ve 6 milyon 980 bin 70 seyirciyle *Düğün Dernek* (Selçuk Aydemir, 2013) izlemektedir (*Tüm Filmler Seyirci Rekoru*, boxofficeturkiye.com).

sefer.” diyerek bir anlam arayışına girmesi de seyirci için filmin konusunun geçtiği tarihi anlayabilmesine yönelik bir ipuçudur; aynı zamanda yaklaşmakta olan değişim ile taşra yaşantısını tanımlayan mutluluğun uzun sürmeyeceği de hissettirmektedir (Suner, 2006: 60).

İlerleyen sahnelerde Özel İdare Müdürü Basri Bey, Belediye Başkanı Nazmi Bey’in makamına gelir ve başlarına “devletin belalı bir işinin” musallat edildiğinden bahseder. Bu işin altından beraber kalkacaklarını anlatır. Yapılacak iş Ankara’dan gelen bir heyetin karşılanarak “vizontele vericisi”ni inşa etmelerine yardımcı olmaktır. Nazmi Bey buna çok sevinir ancak bunun tam olarak ne demek olduğuna ne Nazmi ne de Basri anlam verebilir. “*Yani hep duyuyoruz da... Radyonun resimlisidir işte.*” diye tanımlar Nazmi Bey vizonteleyi. Basri Bey, Nazmi Bey’in odasından çıkınca Nazmi Bey kendi kendine düşünür. “*Radyonun resimlisi ha. Bu resmen sinemadır. Her evde bir sinema olursa, Latif perişan olur.*” Burada kasabadaki tek sinemayı işleten Latif’in Nazmi Bey’in düşmanı olduğunu da anlarız.⁹ Devam eden sahnelerde ise Latif Bey, Nazmi Bey’in yanına gelir ve vizontelenin geleceği duyumunu aldığından bahseder. Onun ne olduğu bilip bilmediğini sorgulayan Nazmi Bey ise Latif’ten “*Lüzumsuz bir şey. Katiyen sinemanın yerini tutmaz.*” cevabını alır ve Nazmi Bey, Latif’in hoşuna gitmediğine göre bunun iyi bir şey olduğuna kanaat getirir. Ankara’dan gelen TRT görevlileri televizyon alıcılarını getirir ama kurulumunu yapmadan geri giderler. Nazmi Bey ne yapacaklarını düşünürken aklına Deli Emin gelir. Deli Emin kasabada radyo tamiri ile basit elektrikli araçlar yapan biridir. Devam eden sahnede kasabadan birinin karısıyla birlikte Emin’in yanına geldikleri görülür. Adam Emin’den karısının erkek çocuk doğuramadığından yakınır ve onu okuyup üflemesini ister. Nitekim adam, kasabadaki birçok kişi gibi Emin’in bir şeyh oğlu olduğuna inanır: “*Senin baban şeyhti Emin. Gerçi millet sana deli diyor ama bence sen mübarek bir adamsın.*” Ancak Emin buna itiraz eder ve babasının şeyh falan olmadığını söyler; adamı evinden kovar. İlerleyen sahnelerde sinemacı Latif, camiye giderek cami imamını, vizontele konusunda uyarır ve ondan kasaba halkını da uyarmasını ister:

⁹ Latif Bey, *Vizontele* serisinin ikinci filmi olan *Vizontele Tuuba*’da Adalet Partisi’nin ilçe yöneticisi olur ve siyasal düzlemde de Nazmi Bey ile karşı karşıya gelir. Latif Bey, film boyunca kasabayı Süleyman Demirel’in ziyaret edeceğinden bahsederek ilgi odağı olmaya çalışır ve hükümetin tanıdığı bu nüfuzu da etkili bir şekilde kullanır.

“Vizontele diyor herkes. Aslı televizyondur ya neyse. Ya şeytan işi bir şeydir. Bak ben kendi hesabıma sinemada dinimizce haram olan hiçbir şeyi asla oynatmıyorum. Ama bu alet her eve girecek, kimin ne oynatacağı belli olmaz ki. Ben bir Müslüman olarak vazifemi yaptım. Sen de vazifeni yap, bütün milleti ikaz et, tamam mı?”

Burada Latif'in kendi ekonomik gücünü korumak için din adamıyla kurduğu çıkar ilişkisini görürüz. Öyle ki din adamlarının kasaba halkı üzerindeki etkisi görmezden gelinemez. İmamın ilk uyardığı kişi ise çocukları camiye Kur'an kursuna götüren Nazmi Bey'in karısı Siti Ana olur. Nazmi Bey, Siti Ana'nın çocukları Kur'an kursuna götürmesine de karşı çıkar: *“Ya hanım ne götürüyorsun bu çocukları Kur'an kursuna. Ne anlıyor bu zavallı yavrular.”* Siti Ana ise buna *“Tövbe de reis bey. Kâfir mi olsun çocuklar!”* diye yanıt verir. Anlaşıldığı üzere Nazmi Bey her konuda kasabanın ilerici/yenilikçi kanadını temsil eder. Hâlbuki en yakınındaki karısıyla bile geleneksel/dinsel değerler üzerinden çatışma yaşar. Bu televizyon üzerinden de kendini gösterir. Siti Ana, televizyonun başlarına bir uğursuzluk getireceğinden emindir. Vizontele'nin “açılışını” yapmak üzere halkı toplayan Nazmi Bey, bugünün tarihi bir gün olduğunu vurgular ve vizontelenin kasabada nasıl sosyal bir dönüşüm yapacağını şifrelerini de verir. Ona göre vizontele yaşadıkları kasabanın gözden irak oluşunu yok edecek bir özelliğe sahiptir. Nazmi Bey bunun üzerinden yaptığı konuşmasında, yaşadıkları kentin “uzak” olma durumunu ve oranın onlar için nasıl çekilir hale geldiği şu sözler ile anlatılır:

“Buraya gelen yabancılar bize hep şunu sordu: Ya siz burada nasıl yaşıyorsunuz? Buranın nesini seviyorsunuz? Çok zor buna cevap vermek. İnsan memleketini niye sever? Başka çaresi yoktur da ondan. Ama biz biliriz ki bir yerde mutlu olmanın ilk şartı orayı sevmektir. Burayı seversen, burası dünyanın en güzel yeridir. Ama dünyanın en güzel yerini sevmezsen orası dünyanın en güzel yeri değildir. Buraya gazeteler iki gün sonra geliyor. Biz duyduğumuz bir havadise şaşırdığımız zaman büyük şehirdeki insanlar çoktan unutmuş oluyor. İşte, vizontele buna son verecek. İstanbul'daki bir hadiseyi aynı anda gözlerimizle göreceğiz. Yani vizontele uzağı yakın edecek, yani burası artık o kadar uzak olmayacak.”

Vizontelenin açılışında, televizyon çalışsa da televizyona yayım ulaşmamıştır. Bunun üzerine Emin, alıcıyı daha yüksek bir yere kurmaları gerektiğini anlatır. Alıcıyı daha yüksek bir tepeye kursalar da yine başarısız olurlar, hatta televizyonun motoru alev alır. Artık Nazmi Bey, mahcup olmuş ve arkasına aldığı halkın desteğini kaybetmiştir.

Basri Bey bile Latif'in yanında yer alır. Nazmi Bey artık pes etmiştir ancak Emin vazgeçmez ve Nazmi Bey'i kasabanın en yüksek noktası olan Artos Dağı'nın zirvesine çıkmaya ikna etmeye çalışır. Nazmi Bey başta istemese de sonra bunu kabul eder ve ailesi dâhil herkesi karşısına alır: “*Sakin bir şey söyleme Basri. Bu iş artık benim için bir izzetinefis meselesi. Artos'sa Artos, değilse bu iş Himalayalara kadar gider!*”. Artos Dağı'nın zirvesinde kurulumu yaparlar ve televizyona yayın bu sefer ulaşır. Ancak yayın Farsça bir yayındır, yani televizyon “*İran vizontelesi*” yayını yakalamıştır. Eve üzgün bir şekilde döndüklerinde ise bir belediye görevlisinin başında durduğu vizonte, bu sefer TRT yayını yakalamayı başarır ve herkes büyük bir sevinç yaşar. Filmin son sahnelerine gelindiğinde neredeyse tüm kasaba halkı merakla vizonteyi izlemek üzere Nazmi Bey'in evine toplanmıştır. Televizyonda ilk izledikleri ise akşam haberleri olur ve ilk kez hükümetin Kıbrıs'ta bir barış harekâtı düzenleme girişimini Başbakan Bülent Ecevit'in sözlerinden dinlerler. Takip eden haber ise barış harekâtı sırasında Girne'de mevzilenecek askerlerin bir çatışmaya girdikleri ve beş asker bu çatışmada şehit düştüğü haberidir. Şehit askerlerden biri de Rıfat'tır. Haber üzerine herkes bir şok yaşar. Siti Ana, Nazmi Bey'den oğlunun Kıbrıs'taki şehitliğe defnedildiğini yani oğlunun burada bir mezarı olmayacağını öğrenince, televizyonu alıp bir tepeye götürür ve televizyonu Emin'e gömdürür. Televizyonun gömüldüğü yer artık Rıfat'ın kabridir.

Vizonte filmi taşraya dair kurduğu anlatıyla onu nostaljik bir formda ele alır ve taşrayı samimiyetin, kişiler arası dengeli bir toplumsallığın olduğu bir biçimde yansıtır. 1974 yılında geçen filmde kasabadaki siyasal ilişkiler, çok yönlü çatışmalı bir yapıya sahip değildir. Belediye Başkanı Nazmi Bey, sadece eski bir öğretmen olarak Belediye Başkanı olmuştur. 1979 yılında gösterime giren Sürü filminin aksine Vizonte'deki Doğu kasabasında ağalık düzeninin hiçbir izine rastlanmaz. Taşra, merkez şehirlerden uzakta, unutulmuş ama kendi içinde kendi samimi ilişkileriyle devinen bir yerdir. Nazmi Bey'in tek düşmanı olan Latif ile aralarındaki ilişkideyse düşmanlığın izlerine rastlamak bile çoğunlukla mümkün değildir. Nazmi Bey'in ailesi, evlerinin damından açık hava sinemasında gösterilen filmleri izler; Latif ise buna karşı sinemanın duvarını yükseltir. Nazmi Bey buna sinirlense de Emin'in önerdiği sinemayı kapatma fikrini desteklemez. Sinemayı kapatılmasını, halkın eğlencesinin ortadan kaldırılması olarak görür. Filmde anlatılan taşra anlatısında taşra halkı üzerinde etkili olan irrasyonel güçlerden biri

geleneksel din kurumudur. Latif, sinemasında dönemin en sert siyasal eleştirisi filmlerini yapan Yılmaz Güney'in filmlerini gösterse de kasabanın imamını sinemasının caiz olduğuna inandırır ve televizyonu “şeytan aleti” olarak lanetlemesini ister. Nazmi Bey'in karısı Siti Ana dâhil birçok kişi buna inansa da Nazmi Bey bu algıyla mücadele eder. Burada dinin gündelik yaşamdaki çıkar ilişkileri bağlamında nasıl araçsallaştırıldığı da yansıtılmış olur. Bir başka bağlamda ise din kurumunun baskınlığı, Emin'in babasının şeyh olduğuna inanan kasabalılarla karşımıza çıkar. Ancak Emin, Nazmi Bey ile dertleşirken gerçeği şu sözlerle açıklar:

“Herkes bin tane laf söylüyor babam hakkında. Tutturmuşlar şeyh diye. Güya o şeyh olunca ben de öyle sayılıyordum. Millet de bir karar veremedi hocam, yarısı deli diyor, yarısı şeyh diyor. Yahu ikisi aynı şey mi? İşin aslı öyle değil ki ben biliyorum. Asker olarak gelmiş buraya, millete de yutturmuş hocayım diye herkesi üflemiş. Annem de inanmış, herkes inanmış.”

Şeyhliğin toplum nezdinde nasıl “kurulduğu”na dair bu anlatı, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Şeyhlerin hangi süreç ve mekanizmalarla toplumsal kabul gördüğüne dair literatür (Van Bruinessen, 2006) ile de uyumludur. Bu bağlamda, mizah unsurunu kullanılırken, toplumsal gerçekliğe de değinilmektedir.

Asuman Suner’e (2006: 60-61) göre Vizontele gibi taşraya nostaljik bir gözle bakan filmler, mutluluğu önceye ait bir biçimde kurar ve bir aradalığa dayanan mutluluk ile birlikte masumiyet, adeta bir çocukluk olarak söylemsel bir biçimde inşa edilir. Bu mutluluk çağını sona erdiren ise “dışarıdan” gelen bir müdahale¹⁰ olur. Taşranın uyumlu bütünlüğü ve samimiyeti yok eden bu dışarıya/merkeze ait güç “taşranın bu koruyucu kabuğunu da onarılmaz bir biçimde parçalar.” (Suner, 2006: 61).

Filme taşraya umutsuz bir gözle bakan tek kişi ise Nazmi Bey'in alkolik olan ve ailesiyle hiçbir iletişimi olmayan büyük oğlu Ahmet'tir. Ahmet yine bir gün arkadaşlarıyla içki içerken, eskiden âşık olduğu Kaymakam'ın kızı Leman'dan bahseder. Geçici bir süreliğine kasabaya gelen Leman, bir süre sonra kasabadan ailesiyle birlikte ayrılmıştır. Ancak Ahmet, Leman'ı hiç unutamaz ve istemediği biriyle evlendirilir. Ahmet arkadaşına Leman'dan bahsederken yaşadıkları kentin umutsuzluğunu, kasabanın eski edebiyat

¹⁰ Vizontele’de dışarıdan gelen bu müdahale Kıbrıs Barış Harekâtı'nın, taşranın çocuğu olan Rifat'ı onlardan ayırması şeklinde olur. Devam filmi olan *Vizontele Tuuba*'da ise bu kez 12 Eylül darbesinin taşradaki mutlu yaşamı bölmesi şeklinde kendini gösterecektir.

öğretmenlerinden birinin sözleriyle yansır: “*Burası için en güzel lafı Sadık Hoca söylemişti kardeşim. ‘Hayal kırıklığının başkenti’.*” Bu vurguyla taşranın bireyi kısıtlayan, “umutsuzluğa” ve “çıkışsızlığa” yönelten geleneksel ilişkilerinin ve örüntülerinin bir eleştirisi de yapılmaktadır.

3.2.6. Dondurmam Gaymak (2006)

Yüksel Aksu’nun 2006 yapımı *Dondurmam Gaymak* filmi, taşraya yine nostaljik bir gözle bakan, yine onu samimi, bütünlüklü ilişkileriyle yansıtan ve yine siyasal düzemde bir eleştirelliği içeren bir film olarak karşımıza çıkar. Ancak filmin, *Propaganda* ve *Vizontele*’den ayrılan yönleri Doğu taşrası yerine Batı’da, bir ege kasabası olan Muğla’da geçen bir hikâyeyi yansıtması, siyasal olduğu kadar sosyo-ekonomik ilişkileri daha ön planda incelemesi ve en önemlisi filmin kadrosunda –başkarakteri canlandıran Turan Özdemir dışında– profesyonel oyuncuların yer almamasıdır. Filmin kadrosunda yer alan oyuncular yöreden yaşayan insanlardır. Film ürettiği dondurmaları motosikletiyle satan yerel bir dondurma üreticisinin kapitalizmi temsil eden büyük dondurma şirketlerine karşı giriştiği mücadeleyi konu almaktadır.

Bir Ege kasabasında, Muğla’ya bağlı Ula ilçesinde, babasının mesleğini devam ettiren dondurmacı Ali Usta, küresel dondurma üreticileriyle mücadele edebilmek adına hem borca girerek dondurmalarını kolaylıkla satabileceği bir motosiklet alır hem de yerel bir televizyon kanalına reklam verir. Ali Usta bu girişimi nedeniyle ailesi başta olmak üzere çevresi tarafından sıklıkla eleştirilir. Karısı da yaptıkları nedeniyle Ali Usta’yı eleştirince, Ali Usta “*Şerefsizim, bir cinnet her şeyi halleder.*” deyip işine devam eder. Ali Usta’nın aklındaki tek düşünce reklamın dondurma satışlarında çok büyük bir etkisi olacağıdır. Çubuk dondurma diye bahsettiği fabrikasyon dondurmaları üreten büyük firmaların dondurmalarını nasıl sattıklarını da film boyunca şu sözlerle anlatır:

“Su, şeker, gıda boyası. Bir kuruluşluk masrafları yok dondurmaya. Sağlık müdürü de biliyor bunların ne mal olduğunu ama adamların arkası kuvvetli diye bir şey yapamıyorlar. Bunlar reklâm olmasa hiç satış yapamaz. Bizim millet koyun gibi millet. Malın iyisini kötüsünü nereden bilsin.”

Televizyonda neyi görüyorsa ona inanıyor. Üç tane çıplak kıza dondurma yalattırıyorlar, göz boyuyorlar.”

Görüldüğü gibi Ali Usta, küresel ölçekte üretim yapan firmaların asla gerçek dondurmayı üretmediklerini ve satışlarını sadece göz boyadıkları reklamlarla gerçekleştirdiklerini savunur. Ancak bir süre sonra hayatında geçim sıkıntısı yaşar ve “*Bu devirde reklamsız iş yaparsan batarsın.*” sözüyle yerel bir televizyon kanalına reklam verme mecburiyetine düşer. Motosikletiyle dondurma satmaya çıkan Ali Usta, dondurmalarını satarken kendi dondurmasının sadece süt, salep, kaymak ve şekerden meydana geldiğini sık sık vurgular, çubuk dondurmaların asla gerçek dondurma olmadığını anlatır ve dondurmanın pahalı olduğu yönündeki eleştirilere de dondurmanın ham maddelerinin pahalılığını vurgulayarak cevap verir. Kasabada sosyalist görüşü temsil eden ÖDP’li bir hemşehrisi Komünist Mustafa ise Ali Usta’nın büyük firmalara karşı giriştiği kendi çapındaki mücadelede onu şu sözlerle uyarır: “*Senin reklamın onların reklamıyla başa mı çıkabilir. Reklama dünyanın parasını harcıyor adamlar. (...) Uluslararası emperyalizmle sen mi uğraşacaksın yahu. Kaç kere söyleyeceğim sana tekellerle başa çıkamazsın diye!*” Çarşı esnafı da Ali Usta’ya devamlı gülüp geçmektedir: “*Allah’ın delisi işte.*” Dondurma satışı yapmak üzere satışa çıktığı bir gün motorunu bırakıp bir evin bahçesine dondurma satışı yapmak üzere giren Ali Usta’nın motoru çalınır. Motorunun çalındığını anlayan Ali Usta, karakola gider ve şikâyetçi olur. Polis memuru motoru kimin çaldığını sorduğunda Ali Usta, “*Kimin çaldığı belli değil mi? Yüzde yüz ‘mandacılar’ın işidir.*” der. Ancak motoru çalan yalnızca bir grup çocuktur. Gruba öncülük eden ise Ali Usta’nın çalışkan çırağı Kamil’in abisi Kerim’dir. Kerim tembelliğiyle hem ailesi tarafından hem de Kur’an kursuna gittiği caminin imamı tarafından sürekli azarlanır. Kamil ise çalışkanlığı ve terbiyesiyle hep övgüyü hak eden taraftır. Kerim motoru çalarak hem satın alamadığı dondurmaları elde etmek ister hem de Kamil’den hınç alma gayreti içindedir. Polis memuru Ali Usta’nın söylediklerine hiçbir anlam veremez ve itiraz eder ancak Ali Usta kendinden emindir:

Polis memuru: *Mantıksız mantıksız ne konuşuyorsun sen! Koskaca fabrikatör adamlar senin kıcı kırık motorunu ne yapacaklar! Çoluk çocuk işidir o.*

Ali Usta: *Sen öyle san. Adamlar motorun derdinde değil ki. Bana köyde dondurma sattırmak istemiyorlar. Adamlar her yeri kaplamış. Şimdi de*

köylere dikmişler gözlerini. Adamların gözü doymuyor. Fabrikatör olsalar ne olacak.

(...)

Memur: Alicim... Türkiye çapında iş yapan adamlar senin üç kuruş dondurma sattığın Sakar Köyü'ne niye insinler. Bir tane şube açarlar biter iş. Sana gazezleri mi var?

Ali Usta: Var! Çünkü ben adamları Sağlık Müdürlüğüne şikâyet ettim. İçine doğru düzgün salep, süt koymuyorlar diye. Müdür benimle harbi harbi konuştu. Biz de bilipduruyoruz Ali ama adamların arkasında bakanlar, milletvekilleri var. Biz onlarla baş edemeyiz. Sen baş edemezsin. Olan bize olur, bizi Şark'a sürgün ettirirsin dediler.

Tartışmanın sonunda, "Hem sen ne rölantide bırakıyorsun motoru." diye itiraz eden memura, Ali Usta'nın cevabı sert olur:

"Tamam abi, tamam. Suç benim. Beni atın nezarete. Rahmetlik Yılmaz Güney'in bir filmini seyretmişim gençliğimde. O zaman ibret almamıştım, şimdi aldım. Adamın atına zengin adam çarpıyor arabasıyla ama haklı adamı haksız çıkarıyorlar karakolda, adam zengin diye. Şimdi mandacıların arkasında bakanlar, milletvekilleri var diye siz de beni haksız çıkarmaya çalışıyorsunuz. 'Şerefsizim bir cinnet her şeyi halleder'!"

Daha sonra yöreden olmayan genç bir polis memuru bu sözleri nedeniyle Ali Usta'nın üzerine yürür: "Amca, sen ne aşırı komünist komünist konuşuyorsun öyle! Nereden öğrendin bunları. Ne Yılmaz Güney'i, nereden çıkarıyorsun bunları!" Bunun üzerine yörede büyüüp yetişmiş memur, Ali Usta'nın "zararsız" olduğunu ispatlamak için "Bunlar sülalece Demirelci'dir." der ve Ali Usta'yı karakoldan çıkarır ve ekler: "Allah'ın delisi işte." Ali Usta yaşadıkları üzerine deliye döner ve şehirde gördüğü tüm fabrikasyon dondurma satıcılarını suçlayıp, motorunu onlardan geri ister.

İlerleyen sahnelerde, akşam saatlerinde Ali Usta can sıkıntısını gidermek için kasabada dolaşmaya çıkar ve şarkılar eşliğinde içki içen bir grubun yanına gelir ve onlarla sohbet edip içki içmeye başlar. Grubun eğlencesi bir anda ezan okunması ile bölünür. Ezan okunur okunmaz, müziğe son verilmiş ve içki bardakları masanın altına indirilmiştir. Bunun üzerine sosyalist kimliğiyle tanıdığımız, sol görüşü temsil eden Komünist Mustafa, "Arkadaş niye kestik müziği?" diye itiraz eder. Gruptakiler "Tövbe de!", "Gene başladı ters ters konuşmaya!" gibi sözlerle sitemde bulunurlar. Ali Usta'nın buna yaklaşımı ise din ile gündelik yaşam çıkarları arasında kurduğu ilişkiyi net bir şekilde yansıtır: "Cenab-ı Allah'ı

kızdırıp motorumu hiç buldurmayacak!” Ancak Mustafa görüşlerini açıklamaktan geri durmaz ve Ali Usta’ya *“Cenab-ı Allah kayıp eşya bürosu mu? İnanıyorsan kalben inan, çıkarların için inanma!”* diye itiraz eder. Bunun üzerine gruptakilerden biri tartışmayı böler, içmeye meyhanede devam etmeyi önerir ve herkesi yerinden kaldırır. Ancak tartışma meyhanede daha da alevlenir. Ali Usta bir anda yine motorunu çalan küresel ağlardan, kendi deyimiyile *“mandacılar”*dan bahseder. Mustafa ona tekraren *“tekellerle başa çıkamayacağını”* anlatır ancak *“Bizim özümüz kökümüz Demirelci’dir. Tekel falan benim kafamı karıştırma!”* diye itiraz eder Ali Usta. Devam eden tartışmada Mustafa, küresel ölçekte üretim ve dağıtım yapan firmaların ne kadar büyük ölçekte bir işi hangi süreçlerle nasıl başardıklarını anlatır. Onların reklamlarını da kendi televizyonlarında ve gazetelerinde yaptıklarını vurgular. Bunun üzerine Ali Usta ikna olmaya başlar. Mustafa, *“Adamlar dünya çapında satış yapıyorlar. İcap ederse kamyon kamyon bedava dondurma dağıtırlar, gene de seni siler süpürürler.”* der. Ali Usta bunları duyunca deliye döner ve hızlı hızlı içki içmeye başlar. Evine döndüğünde ise intihara kalkışır, tam ilaç içmek üzereyken karısı yetişir. Komşuları, Ali’nin karısının çığlıklarını duyunca hemen yardıma koşarlar ve yaşlı bir komşuları olan Arif Amca, Ali Usta’yı rahatlatmak için onu dolaşmaya çıkarır. Arif Amca, Ali Usta’yı *“Herkesin rızkını Allah verir.”*, *“Her derdin dermanı vardır. Önce dert sonra derman.”*, *“Allah’ın verdiği canı Allah alır.”*, *“Canına kıymaya ne hakkın var? Senin canında Allah’ın, annenin, babanın, sana emeği geçen herkesin hakkı var.”* gibi birtakım kalıplaşmış dinsel öğreti ve söylemlerle rahatlatmaya çalışır. Sabah ezanı okunduğunda Arif Amca, camiye yönelir ancak Ali Usta uzun zamandır namaz kılmadığını söyler. Arif Amca ise *“Bana baka baka kılırsın. Öyle de kabul olur.”* diyerek Ali Usta’yı camiye sabah namazını kılmaya götürür. Bu arada Ali Usta’nın dondurmalarını çalıp yiyen köyün tüm çocukları rahatsızlanıp doktora götürülmüştür. Doktor çocukların hepsinin aynı anda hastalanmasına bir anlam veremez ve onlardan soğuk bir şey yiyip yemediklerini öğrenmeye çalışır. Bunun üzerine çocukların arasından Kerim, tüm olanları itiraf eder. İlerleyen sahnede Ali Usta’ya motorunun bulunduğu haberi verilir ve karakola götürülen çocuklar ve aileleri, Ali Usta’yla yüzleşir. Aralarında dondurmaların parasını toplayan aileler, çocuklarının yedikleri dondurmanın parasını Ali Usta’ya verirler ve olay böylelikle büyümez. Daha sonra çarşıya, dükkânına dönen Ali Usta’ya, o sırada gazete okuyan Mustafa, *“Şimdi gazetede okudum. Gümrük Birliğine girince, açıkta satılan gıda maddeleri yasaklanacakmış!”* der. Bunu duyan Ali

Usta üzerindeki gömleği parçalar, etrafına küfürler savurur ve dükkânındaki tüm dondurma külahlarını etrafa fırlatır. En sonunda Ali Usta, küresel kapitalizm ile mücadele edemeyeceğini anlayarak, film boyunca atıfta bulunduğu “cinnet”i geçirmiştir.

Filmin başından sonuna kadar Ali Usta’nın geçim sıkıntısı temelinde etrafındakilerle sürekli çatışma yaşamasıyla birlikte asıl anlatılan onun kapitalizm, neoliberalizm ve küreselleşme ile nasıl mücadele etme stratejileri kurmaya çalıştığıdır. Aslında Ali Usta köken olarak “Demirelci” olduğunu vurgulasa da onun kasabadaki siyasal duruşu, birçok hemşehrisinden farklı bir profile sahiptir. Ali Usta ürettiği dondurmaları pratik bir şekilde satabilmek için küçük bir motosiklet alır, yerel bir televizyon kanalına da reklam verir. Geçim sıkıntısından kurtulabilmek için tüm umudunu bu girişimlerine bağlamıştır. Ancak karşısında onun bu girişimlerini sürekli aşağılayan ailesi ve hemşehrileri ile birlikte asıl olarak asla rekabet edemeyeceği küresel dondurma markaları vardır. Ali Usta ne ailesine ne de etrafındakilere aldırış eder; onun tek derdi “mandacılar” olarak nitelediği küresel şirketlerdir. Onlarla baş edebilmek için kendi girişimini öne çıkaracak olan reklamının ötesinde onları Sağlık Müdürlüğü’ne bile şikâyet etmiştir. Ali Usta “mandacılar” olarak nitelediği küresel şirketlerin asla gerçek dondurma üretmediklerini vurgulayarak sürekli kendisinin asıl dondurmayı ürettiğinden söz eder. Onun ürettiği dondurmalarda asla bir hile yoktur. Bu durum Ali Usta’nın, kasabanın sahip olduğu ticari ahlak örüntülerine bağlı kaldığını da göstermektedir. Ali Usta hemşehrilerinin aksine inanç bağlamında dini ritüelleri de pek yerine getirmemektedir. Bir sahnede yaşlı bir hemşehrisi olan Arif Amca’nın sabah namazını kılmak üzere camiye yönelmesiyle Ali Usta, uzun zamandır namaz kılmadığını belirtip namaz kılarken bir hata yapmaktan çekindiğini söyler. Ancak Arif Amca’nın yine de onu camiye davet etmesiyle Ali Usta namaz kılmak üzere camiye gider. Namaz kıldıktan sonra edilen duada ise Ali Usta “*Motorum, motorum, motorum...*” diye sayıklamaya başlar. Bir başka yerde ise Ali Usta dondurma sattığı yaşlı bir kadından dondurmasının pahalılığına yönelik bir eleştiri alır. Yaşlı kadına dondurmanın maliyetini anlatsa da o bunu anlamaz ve Ali Usta’ya “*Hayırlı işin olmasın!*” diye beddua eder. Motorunun çalınmasından önce olan bu olayı Ali Usta daha sonra hatırlar ve motorunun bulunmasına bir çare olacağını da düşünerek, belki bir çaresi olur düşüncesiyle, *gustül* abdesti almak üzere bir dereye girer. Tüm bu olanlar Ali Usta’nın İslam ile arasında kurduğu ilişkide, onu çıkarları üzerinden nasıl

araçsallaştırdığını yansıtmaktadır. Din kurumunun baskınlığının kasaba üzerindeki etkileri bunlarla da sınırlı değildir. Yaz aylarında geçen öyküde, kasabanın tüm çocukları cami imamında ders almak üzere Kur'an Kursu'na gitmektedir. İmam onlara sürekli üzerinde uzun uzun da durduğu gusül abdesti başta olmak üzere farklı dini değerlerden bahsetmektedir. Ayrıca çocukların hızlı bir şekilde dua ezberlemeleri de onlara bir ayrıcalık tanımaktadır. Din kurumunun geleneksel baskınlığına sesini yükselten tek kişi ise Mustafa'dır. Mustafa, dini değerleri reddetmese de "çıkarlar için inanmama" konusunda uyarılarda bulunur. Bir değerlendirmeye göre (Uçkan Altun, 2011: 40), Mustafa'nın dini ve kültürel değerler karşısındaki bu duruşu, Antonio Gramsci'nin tanımladığı "praksis felsefesinde düşüncenin dünyevileşmesi" anlayışıyla örtüşmektedir. Buna göre yalnızca felsefi düşüncelerle temellenmeyen, teori ve pratiğin bütünleşmesinden oluşan praksis felsefesi, toplumda genelleşen davranış normlarıyla kitlenin dünyayı kavrayışını temeline almaktadır (Forgacs, 2010). Buradan hareketle Mustafa, kasabalı dini değer ve pratikleri anlık çıkarlar için araçsallaştırmamaya yönlendirmeye çalışmaktadır, oysa kendisi kişisel olarak bu değerleri benimsemez görünürken, aslında sahiplenmiş olmaktadır.

Kasabada siyasal düzlemde tek farklı ses yine Komünist Mustafa'dır. Mustafa etrafındakilere sınıf bilincinden, üretimden, kartellerden bahsetse de hiç kimse ona kulak asmaz. Ancak onu ötekileştirmez de. Yalnızca isminin başına "komünist" sıfatını eklerler ve gizliden gizliye ona saygı da duyarlar. Nitekim Mustafa kasabanın yetiştirdiği bir gençtir ve üniversite eğitimi almıştır. Meyhane sahnesinde Mustafa, Ali Usta'ya küresel kartellerin işleyişini anlatırken Ali Usta ona "*Bunlar ders kitaplarında mı yazıyor?*" diye sorar ve zaten pratikte mücadele içinde olduğu anti-kapitalist duruşuna teorik bir temel de kazandırır. Ancak Ali Usta'ya bu farkındalık çok ağır gelir ve önce intihara kalkışır, filmin sonunda da cinnet geçirir.

Dondurmam Gaymak'taki taşra anlatısı ise Vizontele'deki anlatıma benzer şekilde samimiyet, sıcaklık ve hoşgörü temelinde oluşturulmaktadır. Filmin alt başlığı olarak "Bir Ege Geyiği"nin seçilmesi de Ege insanının sıcakkanlı ve mizaha açık oluşuna işaret eder. Filmin konusunun geçtiği Ula'daki taşra ilişkileri yer yer çatışmalı olsa da herkesin bir aradahlığına işaret eden bir hoşgörü temeline sahiptir. Ali Usta'nın hayatta kalma stratejileri eleştirilse de ona saygı ve sevgi duyulur, Mustafa'nın siyasal görüşleri

beğenilirse de onunla aynı sofrayı paylaşır. Kasaba halkına ortak bir duygu temeli sağlarsa yukarıda da tartışıldığı gibi “kültürel bir birleştirici” olarak din kurumudur. Din kurumu ibadetlerin yerine getirilmesi yoluyla öteki dünya için çalışmanın/yaşamının ötesinde, yaşanan kasabada ahlaki bir örüntü kurma anlayışını temel almaktadır.

3.2.7. Kader (2006)

Zeki Demirkubuz’un 1997 yapımı *Masumiyet* filminin devamı niteliğinde olan 2006 yapımı *Kader* filmi, şehrin kenar mahallelerinden çıkan Uğur’un âşık olduğu ve vazgeçemediği Zagor’un peşinden sürüklenmesini, Uğur’a içten içe tutkun olan Bekir’in de onları takip etmesiyle gelişen olayları konu alır. Bu sürükleniş İstanbul’dan başlar, Anadolu taşrasında sürer. *Masumiyet*’te adını bilmediğimiz bir taşra kentinde üçüncü sınıf bir otelde geçen öyküyü izleriz. İkinci film *Kader* ise, Bekir ile Uğur’un gençlik yıllarını, bu sürüklenişin temellerini anlatmaktadır. Bu sürükleniş, taşra yerleşimleri arasında gerçekleşirken, aslında takip edilen güzergâh, Zagor’un işlediği suçlar yüzünden nakledildiği cezaevleri üzerinden şekillenmektedir.

Babasının mobilya mağazasını işleten Bekir, bir gün mağazaya müşteri olarak gelen Uğur ile tanışır ve o gün orada ondan etkilenir. Daha sonra mahalleden arkadaşlarına Uğur’un kim olduğunu öğrenmek için sorular soran Bekir, Uğur’un Zagor’a âşık olduğunu onlardan öğrenir. Zagor işlediği hırsızlık, dolandırıcılık gibi suçlardan sık sık cezaevine girip çıkan biridir. Bir gün Uğur’u takip eden Bekir, onun Zagor’la buluştuğunu görür ve kıskançlık duygusuyla birlikte bir hayal kırıklığına uğrar. Yaşadığı çevrede gittikçe sessizleşen Bekir, ardından ailesinin zoruyla evlendirilir, ancak Uğur’a karşı olan duygularını platonik bir tarzda yaşamaya devam eder. Bir gün Zagor mahalleden Cevat ile kavga ettikleri sırada onu öldürür ve bunun üzerine tutuklanarak cezaevine gönderilir. Uğur da onun peşinden sürüklenir. Mahallede Uğur’un yoksullukla mücadele eden ailesine ise Bekir yardım etmeye başlar. Ardından bir gün Uğur’un cezaevinde de cinayet işlemesi üzerine Uğur, Bekir’den yardım istemeye gelir. İşte, bu noktada Bekir’in de Uğur’un ve Zagor’un peşinden sürüklenişinin hikâyesi başlar. Anadolu taşra yerleşimleri arasında gerçekleşen bu sürükleniş de, Zagor’un işlediği suçlar yüzünden nakledildiği cezaevlerinin

yer aldığı şehirlerle şekillenir. Uğur, para kazanmak için üçüncü sınıf pavyonlarda şarkı söylemeye, hatta hayat kadınlığı yapmaya başlar. Bekir'in ona duyduğu aşk hiç değişmez, ancak Uğur'dan bir karşılık alamaz. Uğur için bu birliktelik, yalnızca Zagor için yapılan bir işbirliği gibidir. Bu arada Bekir'in dış görünümü de davranışlar da oldukça değişmeye başlar. Bekir saldırgan tavırlarıyla Uğur'u da hırpalamaya başlamıştır. Ancak bir yandan da ondan kurtulma umuduyla İstanbul'a gitmiştir. İzmir'e geri döndüğünde ise onun da kendisiyle gelmesi için ona yalvarır ama bir sonuç alamaz. En sonunda Bekir, alkol aldığı bir gece sorgusuz sualsiz bir yolculuğa çıkar ve kendini Kars'ta bulur. Orada sanki nerede olduğunu önceden biliyormuş gibi bir gecekonduda Uğur'u bulur ve Uğur ile birlikte “başını eğip usul usul kaderine yürümeye” başlar.

Kader'deki tüm hikâyeye, Bekir ile Uğur'un bu sürüklenişini konu almaktadır. Taşraya nostaljik bir bakışla yaklaşan diğer yönetmenlerden Zeki Demirkubuz, –ileride ayrıntılarıyla göreceğimiz üzere Nuri Bilge Ceylan ile birlikte– keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Artık taşra, mahalle yaşamıyla ya da sıcak ilişkilerle idealleşmez.¹¹ Taşra boğucu atmosferiyle bireyleri bir kısıpaca alırken, öykünün geçtiği tüm ev, otel ve üçüncü sınıf pavyonlar da yarattığı “taşra köhneliği” ile bireyi ruhsal sıkıntıya sürüklemeye başlar. Asuman Suner'e göre (2006) Zeki Demirkubuz sinemasında ev, artık bir hapishaneye dönüşür; bu anlamda taşranın mekânları, birey için klostrifobik yerler olarak kendini gösterir. Hatta *Masumiyet*'in Yusuf'u hapishaneyken görmediğimiz demir parmaklık imgesini, dış dünyadaki hayatta görmeye başlarız (Suner, 2006: 179-180).

Sonuç olarak, Zeki Demirkubuz'un sinemasında ortaya koyduğu taşra imgesi “merkez tarafından yalıtılmışlığın” ötesinde, kendi içindeki köhneliği, çaresizliği ve çıkışsızlığıyla tanımlanmaktadır. Aslında Uğur, Bekir ve Zagor doğup büyüdüğü İstanbul'da taşranın boğucu ve karamsar havasını solumuşlardır. Yoksulluk, hızlı akan kent yaşamının dışına düşmekten dolayı kentten izole olmuşluk, köhnemişlik üzerinden neredeyse bir kentsel “çöküntü” mahallesi resmi veren Mevlanakapı, toplumsal ilişkilerin

¹¹ Aslında taşranın sıkıntılı/melankolik yapısı, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın 2000'li yıllardan sonraki çalışmalarının çok öncesinde, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanında ve Ömer Kavur'un 1987 yapımı aynı isimli uyarılma filminde de benzer şekilde taşra sıkıntılı/melankolik yapısıyla öne çıkarılmıştır. Burada Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ı farklı kılan unsur, onların döneminde üretilen taşra filmlerinin öncüsü olan filmlerin (*Propaganda*, *Vizontele*, *Dondurmam Gaymak*) taşrayı samimi ilişkileriyle özlenen mekân olarak yansıtmalarına karşın, Demirkubuz ve Ceylan'ın bu nitelikte onlardan ayrılmalarıdır.

iç içeliği, birey üzerindeki toplumsal baskı ve kontrol mekanizmalarının etkileri sayesinde de “taşrayı”, bir nevi “taşra yaşantısını” çağrıştırmaktadır. Onlar için mahalle penceresinden baktıkları, metropol içinde taşra yaşamı ile benzeşen hayat; işsizlik, yoksulluk ve bunların yol açtığı çaresizlikle tanımlanmaktadır. Mahallenin erkekleri de bu bağlamda, içinde yer aldıkları şiddet kültürünü benimseyerek bir “yoksul mahalle delikanlısı” kimliğini zamanla edinirler ve bu kimlik onlara mahallenin genç kadınları koruma/kollama “ayrıcılığı” vererek, onların erkeklik arzularını açığa çıkarmaktadır (Sancar, 2009: 263). Bu durumda Zagor’un suçlu kimliği, Uğur için ona olan aşkında bir problem oluşturmaz; hatta hayatını okul ve babasının dükkânı arasında geçiren Bekir de Uğur’un peşinden sürüklenmesiyle hayatını geçirdiği taşra yerleşimlerinde, bu erkeklik ideali ve iktidarı kısa sürede erişir; Uğur’un hayatında söz sahibi olmaya başlar. Kısacası, *Kader* filmindeki taşra(lar) bireyin asla kaçamadığı, birer “kader mekânları” olarak yansıtılmaktadır.

3.2.8. Yusuf Üçlemesi: Yumurta, Süt, Bal (2007, 2008, 2010)

Semih Kaplanoğlu’nun ilk filmi 2007 yılında *Yumurta*, ikinci filmi 2008 yılında *Süt* ve son filmi de 2010 yılında *Bal* adıyla çektiği *Yusuf Üçlemesi* ise, Yusuf adlı karakterin yetişkinlik, ilk gençlik ve çocukluk dönemlerinde yaşadığı çevrenin sosyal ve psikolojik açıdan onun kişiliğini nasıl şekillendirdiğini konu alırken, taşraya dair kuşku bakışı ve özlemi bir arada sunar. Anlatımın ters bir kronolojik sırayla kurgulandığı üçlemede Kaplanoğlu, sinemasının dış dünyanın gerçekliğiyle kurduğu ilişkisini, toplumsalcı bir bakışla tanımlamaktan ziyade, Yusuf’un kişiliği örneğinde bir “iç gerçeklik” ile inşa etmektedir (Suner, 2012: 59).

Serinin ilk filmi *Yumurta*’da, orta yaşlardaki Yusuf’un annesinin cenazesi için doğduğu bir taşra kasabası olan Tire’ye gidişi anlatılır. Yusuf, İstanbul’da bir sahaf dükkânı işletmektedir ve bir gün annesinin hayatını kaybettiği haberini alır. Yusuf’un annesinin cenazesi için gittiği kasabada, önce cenaze kaldırılır. Onu annesinden kalan son bir görev beklemektedir. Annesinin mezarının başından ayrıldıktan sonra Yusuf bir bildircin yumurtası bulur ve yumurtayı yere düşürür, yumurta kırılır; hemen ardından

gökyüzünde uçan kuşlar görülür. Eline aldığı yumurtanın hayatı simgelemesi yanında, kırıldığı için gökyüzüne süzülecek bir kuşa dönüşme ihtimalini kaybetmesi, yani olası bir hayat hikâyesinin bölünmesi, aynı zamanda Yusuf'un hayatında da birtakım değişikliklerin olacağını imleyen metaforik bir anlatımı içermektedir. Eve dönen Yusuf, annesinin son isteğini yerine getirmesi gerektiği haberiyle yüzleşir. Bu istek/görev, annesinin bir kurban adağıdır ve yerine getirilmesi gereken bu görev ona, annesiyle birlikte yaşayan uzak bir akrabası olan Ayla tarafından iletilmiştir. Ayla, Yusuf'un daha önce hiç tanımadığı biridir ve onunla bu meseleyi konuştuğunda başta bu görevi erteler, ancak daha sonra görevi bir an önce yerine getirme yolunu seçer. Filmde, kasabada tek başına gezerken Yusuf, daima sıkıntılı halleriyle, doğduğu kasabaya yabancılaşmış olduğu izlenimiyle görülmektedir. Annesinin adağını almak için Ayla ile birlikte yola çıktıklarındaysa onunla yakınlaşmaya başlar. Bu anlamda annesinin koç adağı, Yusuf'un duygusal hayatına yön verme işlevine de dönüşerek, anlatımın dinsel/metafizik içeriğini güçlendirmiş olur. İlerleyen sahnelerde, adak için uygun koçun bulunup kurban edilmesiyle birlikte görevini tamamladığına inanan Yusuf, Ayla'yı evine bırakıp İstanbul'a doğru yola çıkar. Ancak yolda bir yerde durup, arabasında uykuya dalar. Uykusunda bir rüya görür; rüyasında bir kangal köpeğinin saldırısına uğrar ve saldırı sonrasında Yusuf uykuya dalar. Ancak köpek, Yusuf'un uyuduğu süre boyunca onun yanından ayrılmaz ve bunu gören Yusuf ağlamaya başlar. Bunun ardından, takip eden sahnede Yusuf'un Tire'ye, annesinin evine döndüğünü görürüz. Yusuf'u evde, masanın başına otururken gören Ayla, ona bir kahvaltı hazırlar ve kahvaltıda ona yumurta ikram eder.

Yumurta filmi, içerdiği imgeler ve metaforlarla taşra ve kent yaşamı arasındaki sosyal ilişkiler ile her iki mekânsal bağlamın yaşamsal ritmi arasında keskin çizgiler çizer. Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filmiyle taşraya bakması konusunda ve filmde Yusuf'un taşraya varışındaki yabancılaşması üzerine söyledikleri, onun film boyunca cevabını aradığı sorular ile yakalamak istediği duyguyu anlamamıza yardımcı olabilir (Özyurt, 2007):

“Biz yer değiştiren bir ülkede yaşıyoruz. Herkes doğduğu büyüdüğü yerden uzakta yaşamaya başlıyor ve insanlar yaşadığı yere yabancılaşmış durumda, oraya bir türlü ait olamadığını hissediyor. Diğer taraftan da geldiği yere döndüğünde orada olamama, oranın zamanını kaçırma sorunu yaşıyor. Ben bu meseleye biraz zaman odaklı bakmak istedim. ‘Bir insan annesinin ölümüyle evine, taşrasına döndüğünde o ev, o kasaba ne ifade eder?’ , ‘Kendisi

kendisine ne ifade eder?’ Bu soruları sordum. Hepimizin annesi var. Onunla kurduğumuz ilişki hayatla kurduğumuz ilk ilişkidir. ‘Bu ilişkinin kaybı insanda nasıl bir duyguya neden olur?’ Bu duygunun üzerine gitmek istedim ve o duyguyu açmaya çalıştım.”

Yusuf için doğduğu taşraya varış, başta sıkıntılı bir ruh haliyle tanımlanır. Ancak bir anlamda annesinin de yerini alan Ayla ile buluşması ve onunla bir yolculuğa çıkması, Yusuf için bir ruhsal/manevi yolculuğa dönüşür. Yusuf, her şeyi oluruna bırakmasıyla da bir huzura kavuşur ve Yusuf için annesi, ona verdiği son bir görev ile onu “doğru yola” sevk edecek bir “kader” çizgisini de belirlemiştir (Akmeşe, 2013: 218). Ayrıca Yusuf’un adının *Yusuf* olması da onun hayatına bir şekilde gördüğü rüyalarla yön vermeye çalışması da dinsel bir anlama sahiptir. Kur’an-ı Kerim’in Yusuf Suresi (12:6)’nde Yusuf’un, babasına gördüğü rüyaları anlatması üzerine “*Ve işte böyle, Rabbin seni seçecek ve sana rüyaların yorumunu öğretecek.*” denilmektedir. Ayrıca aynı surenin üçüncü ayetinde (12:3), “*Sana bu Kuran’ı vahyederek, sana en güzel bir anlatımla tarihi aktarıyoruz. Sen daha önce bundan habersizdin.*” denilmektedir. Bu durumda filmin anlatımında, Yusuf’un taşraya olan yolculuğuyla beraber çıktığı manevi/ruhsal yolculuk da “daha önce habersiz olduğu” bir uzama yolculuğu şeklinde biçimlenir. Sonuçta Yusuf, başta kuşkuyla baktığı taşraya geri dönerek, ruhsal bir arınmışlığa ulaşır.

Serinin ikinci filmi *Süt* ise Yusuf’un gençlik yıllarını konu alır. Filmin açılış sahnesinde, bir kadının kaynayan bir süt kazanının üzerinde, ayaklarından ters şekilde bir ağaca asılmış halde olduğu görülür. Kadın ters biçimde ağaçta asılı dururken, kadının ağzından bir yılan çıkarılır ve bir adam daha önce dua yazmış olduğu kâğıdı kazanın içine atar. Yine imgesel anlatımın yoğun şekilde kullanıldığı bu sahnede yönetmen, “yılan” metaforuyla kötülükleri simgelemekte ve kadının içindeki kötülüklerden arındırılması sürecini anlatmaktadır. Bu anlatı, aynı zamanda dinsel çağrışımlara da sahiptir. Nitekim Havva’nın kendisine yılan şeklinde gözükken bir şeytan tarafından kandırılarak yasak ağaçtaki meyveyi yemesi ve bunun sonucunda Âdem ile cennetten kovulması hikâyesi, filmin bu sahnesinde anımsanmaktadır (Yalçın, 2015: 128). Buradaki “süt” imgesiye “çocuk masumiyetini, annelik ile olan bağı ve temizliği” anlatmaktadır ve filmin takip eden sahnelerinde de süt imgesi kendini tekraren göstermektedir. İlerleyen sahnelerde, süt satarak geçimini sağlayan annesinin Yusuf’un yüzüne bebekliğinde kolaylıkla “sütten kesilemeyişi” çarpması üzerine Yusuf’un annesiyle ruhsal kopuşları başlamış olur.

Filmde, liseyi bitirmiş Yusuf'un yazdığı şiirleri, yayımlanması umuduyla çeşitli dergilere göndererek hayata tutunma çabalarını izleriz. Ancak annesi onu artık para kazanmasını sağlayacak işler yapması konusunda sürekli uyarmaktadır. Yusuf, askere gitmek için İzmir'e askerlik şubesine gittiğindeyse epilepsi hastalığı yüzünden askere alınamayacağını öğrenir. Bu haber, Yusuf için büyük bir hayal kırıklığıdır. Öyle ki askerlik, taşradaki birçok erkek gibi Yusuf için de "erkek olmanın ön koşullarından biri olarak" eril bir iktidara erişmenin olmazsa olmaz dinamiklerinden biridir. Yusuf'un kasabada askere giden erkekler için düzenlenen asker uğurlamasını iç geçirerek izlemesi de bu durumu güçlü bir şekilde aktarmaktadır (Elmacı, 2011: 171). Daha sonra Yusuf'un, annesinin kasabadaki istasyon şefiyle duygusal anlamda yakınlaşmaya başladığını öğrenmesi de Yusuf için yıkıcı bir haber olarak görülür. Hatta ava çıkan üvey baba adayını öldürmeyi bile düşünen Yusuf, onunla birlikte çıktığı avda, tam onu öldürmek üzereyken karşısına çıkan yayın balığıyla bundan vazgeçer ve bu balığı annesine götürür. Ancak annesi, oğlunun getirdiği balık yerine, "üvey baba"nın avladığı ördeği tercih eder. Bu durum da Yusuf'un evden ve kasabadan kaçmasıyla sonuçlanır ve Yusuf tutkun olduğu edebiyattan da vazgeçerek, bir madende çalışmaya başlar.

Serinin üçüncü filmi *Bal* ise Yusuf'un çocukluk yıllarını konu alırken, onun babasıyla olan ilişkisine odaklanmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde, ilk duyduğumuz sözcük "Oku"dur. Babası Yusuf'a oku diyerek, onun okuma öğrenmesine yardımcı olurken, buradaki anlatı Kur'an-ı Kerim'in ilk inen ayeti olan ve dolayısıyla inananlar için ilk emir de olan "Yaradan Rabbinin adıyla oku." (Kur'an-ı Kerim, 96:1), emriyle bir paralellik kurmaktadır. Ayrıca *Yumurta* filminde Kur'an-ı Kerim'e göndermeyle yer alan "Yusuf'un hayatındaki rüyaların önemi" vurgusu ise *Bal* filminde daha güçlü bir biçimde karşımıza çıkar. Filmin ikinci sahnesinde Yusuf, bal yetiştiricisi olan babası Yakup'a –ki Baba Yakup ismi de tarihsel/dinsel gerçekliğe bir göndermedir– gördüğü rüyaları anlatır; babası ise onu tıpkı Kur'an-ı Kerim'de de anlatıldığı gibi gördüğü rüyaları kimseye anlatmaması konusunda uyarır. Okuldaysa Yusuf okumayı öğrenirken çektiği sıkıntılar yüzünden arkadaşları tarafından alay konusu edilmesiyle bir ezilmişlik duygusuna kapılır. Hâlbuki babasının yanında Yusuf, akıcı bir şekilde okuyabilmektedir. Okulda, Yusuf için okumayı öğrenmektense, sonrasında yakasına takacağı kurdeleyi elde etmek temel bir uğraş haline gelmiştir. Bunu Yusuf'un, sınıfta devamlı dolabın üzerindeki kurdele kavanozuna

bakmasıyla anlarız. Bir gün babası Yakup, Kafkas balı aramak için ormana gittiğinde bir daha dönmez ve babasının bu kayboluşuyla birlikte Yusuf hiç konuşmamaya başlar. Her uykuya daldığında rüyasında babasını görmektedir. Bir gün öğretmenin son kurdeleyi Yusuf'a takılmasıyla Yusuf, koşarak eve gider; ancak evin önünde jandarmaları ve ağlayan kadınları görünce babasının ölüm haberiyle yüzleşir ve koşarak ormana gidip bir ağacın gövdesine yaslanıp uykuya dalar. Film böylece son bulur.

Sonuç olarak, Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'yle giriştiği "manevi gerçeklik" ve insanın varoluşunu arayışını dini değerler üzerinden tartışması, sinemada "yeni muhafazakâr" bir dilin inşası için önemli bir basamağı oluşturur. Ayrıca Kaplanoğlu'nun sinemasında kullandığı dini ve metafizik imgelerle taşra yaşamıyla özdeşleşmiş ritüeller ve inanışlarla bir arada düşünülebilir. Özellikle *Süt* ve *Bal* filmlerinde sembolik bir anlatımla doğa, çeşitli ayetlerle de bir arada düşünülebilecek biçimde, insanın kaderini temsil etmektedir (Pay, 2010: 88). Havanın kapalı olması taşra insanı için bir umutsuzluğu simgelerken, "rüzgârda ağaçlarla birlikte savrulan Yusuf'un umutları" olduğu düşünülebilir (Yalçın, 2015: 147). Yönetmenin tüm manevi/ruhsal arayışları taşra üzerinden yürütmesi, taşrayı bir arınma ve huzur bulma mekânı olarak sunmasıyla sonuçlanmaktadır. Yusuf'un gençlik dönemini izlediğimiz *Süt* filminde taşra, "kapatılmışlık ve kuşatılmışlık"la bir arada düşünülür; toplumsal baskıdan kaçmak isteyen Yusuf, mekândansa aslında simgesel şiddetten kaçmak istemektedir ve bu anlamda Yusuf için taşra, bir mutsuzluk mekânı olarak öne çıkmaktadır (Elmacı, 2011: 172). Gençlik ve çocukluk dönemlerinin anlatıldığı serinin ikinci ve üçüncü filminde taşra sıkıntısı içinde olan Yusuf karakteri, ilk filmde izlediğimiz yetişkinlik döneminde, kendisini çağırın kaderine teslim olup taşraya dönüşüyle bir huzura kavuşmaktadır.

Kaplanoğlu'nun yaklaşımında taşrayı boğucu ve baskıcı bulmak; arayıştaki, toy bir gencin kaderine rıza göstermeyişi, maneviyattan kaçışı olarak sunulurken, taşra geleneksel bir dini teslimiyetin ve tevekkülün mekânı olarak arınmanın ve aslına dönmenin de imkânını barındırmaktadır. Bu açıdan Kaplanoğlu sineması, kendi dönemindeki edebi metinlerden ve filmlerden oldukça ayrıksı bir taşra yorumu içermektedir.

3.2.9. Tereddüt (2016)

Yeşim Ustaoglu'nun 2016 yapımı *Tereddüt* filmi, dışarıdan güzel gözükken ama kendi içinde farklı sorunlara sahip bir evliliği olan psikiyatrist Şehnaz ile erken yaşta evlendirilerek istemediği bir hayata zorlanan genç bir kız olan Elmas'ın taşrada geçen yaşamlarını paralel bir anlatımla sosyolojik ve psikolojik yönleriyle ele almaktadır. Film asıl olarak Şehnaz'ın hikâyesini anlatsa da onun Elmas ile hayatlarının kesiştiği noktadan itibaren Elmas'ın yaşadıkları, filmin anlatısında öne çıkmaktadır.

Şehnaz bir Karadeniz taşrası olan Karasu'daki bir hastanede psikiyatrist olarak çalışmakta, eşi Cem ise İstanbul'da yaşamaktadır. Sık sık İstanbul'a Cem'in yanına giden Şehnaz'ın Cem ile olan ilişkisi duygusallıktan ziyade cinsellik üzerine kuruludur. Cem'in hayatında cinsellik ön plandayken, Şehnaz da ilişkisinde bu durumu fazlasıyla kabullenir ve o da ilişkisini yalnızca cinsel yönden tanımlar. Cem için Şehnaz'ın varlığı bile onun cinsel obje olarak tanımlamasından öteye geçmez: Güzel yemek yaptığı gerekçesiyle yemekleri yalnızca kendi yapar, Şehnaz'ın yemek sırasında farklı bir içki içme fikrine de doğrudan küçümseyici bir edayla red cevabı verir. Böylelikle Şehnaz, aslında severek birlikte olduğu Cem'in eril tahakkümü altında cinsel yaşamdan küçük gündelik hayat pratiklerine değin pek çok alanda ve anda neredeyse süreklilik gösteren bir simgesel şiddetle karşı karşıya kalır (Bourdieu, 2014). Şehnaz'ın görev yaptığı kasabada yaşayan Elmas ise, yaşı evlendirilmek amacıyla on beşten on sekize yükseltilmiş, orta yaşlı bir adamla evli genç bir kadındır. Elmas'ın hayatı kocasına ve yan dairelerinde yaşayan kayınvalidesine hizmet etmekle sınırlıdır ve o evin dışındaki hayatı yalnızca evlerinin balkonundan görebilir. Bu haliyle Elmas, kendi yaşlarındakilerin okula gidişlerini balkondan izleyen ve yine burada hem kocası ve kayınvalidesinden hem de komşularından gizlice sigara içen bir "çocuktur". Üstelik Elmas, yaşamaya zorlandığı bu hayatta, geceleri kocasının tecavüzüne uğramaktadır; bundan kurtulmak için yalnızca ağlayarak dua etmektedir. Bir gece, kocasının yatak odasına gelmesi ve onunla cinsel ilişkiye girmek istemesi üzerine Elmas, yine ağlamaya başlar ve kocası da "*Soba geçiyor, sobayı yak.*" şeklinde bir talimat vererek ondan uzaklaşır. Sobayı yakan Elmas'ın banyoya girdikten sonrasında ise bizleri bir başka sahne beklemektedir. Bu sahnede Elmas, evlerinin balkonunda kitlidir, soğuktan neredeyse donmak üzereyken karşı komşuları tarafından

görlür ve olayın tuhaflığını sezen komşuları polise haber verir. Polisin gelmesi ve Elmas'ı balkondan almaları üzerine Elmas, hastaneye götürür ve burada psikiyatrist Şehnaz'ın da hastası olur. Ancak Elmas hastaneye “adli vaka” olarak getirilmiştir. Öyle ki Elmas'ın gece boyunca neden ve nasıl balkonda kitli kaldığı bir soru işaretidir; ayrıca o gece kocasının soba zehirlenmesinden, kayınvalidesinin de aşırı insülin alımı sonucu hayatını kaybetmesinden dolayı Elmas cinayet şüphelisi durumundadır. Başta sorulan hiçbir soruya cevap vermeyen Elmas, savcının onu sorgulamasıyla bir sinir krizi geçirir ve bundan sonra Şehnaz'a içindeki her şeyi anlatmaya başlar. Bu arada Şehnaz da Cem'den uzaklaşmaya başlayıp, hastanedeki bir başka doktor olan Umut ile yakınlaşmaya başlar. Ancak onun Umut ile olan ilişkisi arkadaşlık temelinde gelişir ve konuştukları, paylaştıkları şeyler hayata dairdir ve duygusallığa yöneliktir. Elmas'ın nasıl çocuk yaşta evlendirildiğini ve bu evliliği engellemediği için annesinden, evlendirildiği adamdan ve onun annesinden nasıl nefret ettiğini Şehnaz'a anlatmasıyla Şehnaz'ın da kendi duygusal hayatına bakışı dönüşmeye başlar. Şehnaz Umut ile daha da yaklaşır, Cem'i terk eder ve böylelikle film sona erer. *Tereddüt* filmi, kadın-erkek ilişkilerine “eril tahakküm” penceresinden bakarken tüm kadınların hayatta farklı hikâyelerde sahip olduklarının altını çizer. Mesleği nedeniyle bir zorunluluk bağlamında taşrada bulunan Şehnaz için de taşrada doğup büyümüş ve ona dayatılan hayatı yaşamak zorunda olan Elmas için de yaşadıkları evler onlara dar gelmektedir. (Büyükgöze, 2017: 22). Taşra sıkıntısının başlangıcı onlar için yaşadıkları evin ta kendisidir. Elmas bu sıkıntıdan kurtulmak için devamlı evinin balkonuna çıkar ve burada gizlice sigara içer. Ancak- gizli gizli içtiği sigara yüzünden Elmas burada da toplumsal bir baskıyla karşı karşıya kalır. Şehnaz ise benzer şekilde ev içinden kaçıp sıklıkla dışarıdaki denizi ve dev dalgaları izleyip düşüncelere dalar. Cem'in İstanbul'daki eviyse karanlık ve kasvetli yapısıyla Şehnaz için daha klostrifobik bir yapıya sahiptir. Ancak yine de dışarı çıkarak özgürleşmek Şehnaz için daha kolaydır ve Umut ile dışarıda geçirdiği zamanlarda Şehnaz, kendini kesinlikle daha iyi ve özgür hissetmektedir. Ancak, Şehnaz ile Elmas'ın hayatlarında eril tahakküme dayalı benzerlikler olduğu düşüncesine Cüneyt Cebenoyan (17 Aralık 2016) karşı çıkmaktadır. Cebenoyan'a göre, Şehnaz ile Elmas sınıfsal, kültürel ve kuşak açısından birbirlerinden büyük farklarla ayrılmaktadırlar ve bu durumun etkisiyle onlar, hayat karşısında farklı güçlüklerle ve güçsüzlüklere sahiptirler. Cebenoyan, Elmas'ın kocasıyla olan ilişkisinde tam anlamıyla bir tahakkümden ilişkisinden söz edilebilirken, Şehnaz'ın ilişkisinde tahakkümden ziyade

duygusallık temelinde bir yanlış bilinç ve koşullanmadan bahsedileceğini vurgular. Bununla beraber, her ikisi de eşleri tarafından “nesneleştirilmekte” ve cinsel arzunun nesnesi olmaya indirgenmektedir.

Sonuç olarak, Şehnaz ve Elmas’ın taşra kasabasında keşişen hayatlarını konu alan *Tereddüt*, evlilik ve toplum içindeki cinsel tahakküm ilişkilerine dikkat çeker ve filmin taşraya olan bakışı da taşranın toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden özellikle kadın üzerinde kurduğu denetimle, yarattığı sıkıntı, boğuculuk ve karamsarlık temelinde inşa edilir. Bununla beraber, bireysel ilişkilerdeki mikro-iktidar karakteri ve sembolik şiddetin faili olarak eril otorite, kentte de sürmektedir. Hatta içinde yaşayanlar açısından bir hapisane gibi tahayyül edilebilecek taşra, kentteki evinden uzaklaşma imkânı sunduğu ölçüde Şehnaz için “nefes alma” mekânına dönüşebilmektedir. Bu yönüyle bir Karadeniz taşrası olan Karasu’daki hayatın boğuculuğu, Şehnaz için bir özgürlük imgesi olarak deniz ve onun hırçın dalgalarıyla aşımaya başlar. Öyle ki Şehnaz’ı denizin hırçın dalgalarıyla buluşturan Umut, havanın dönmesiyle oluşan bu fırtına için Şehnaz’a “*Bence senin için yaptı bunu.*” diyerek dalgaları Şehnaz’ın özgürleşme süreci ile ilişkilendirir. Ustaoglu’nun anlatısında taşra, içten gelen bir bunaltının mekânı olmaktan çok toplumsal olarak örülen bir çıkmazın mekânıdır.

3.3. EDEBİYATTAN SİNEMAYA TARİHSEL SÜREÇTE TAŞRANIN İMGELEMİ

Tarihsel süreçte değerlendirildiğinde, Tanzimat’tan günümüze edebiyat ve sinema alanlarında taşra yaşamının temsili ile taşraya dair yansıtılan görüşler birbirinden oldukça farklı olmuştur. Tanzimat Dönemi’nde taşra olgusu, ortaya çıkmakta olan siyasal merkezleşmeyle daha çok dikkate alınır olmuş; öyle ki edebiyat alanında roman türünün ilk örneklerinin verildiği bu dönem aynı zamanda taşra yaşamının da ilk defa temsil edildiği dönem olmuştur. Ahmet Mithat Efendi’nin *Bahtiyarlık* ve Nabizâde Nazım’ın *Karabibik* romanları örneğinde görüldüğü gibi bu dönemin taşraya bakışı, birbirinden farklı içeriklere sahiptir. Ahmet Mithat Efendi bu dönemde yazdığı hikâyeye ve romanlarıyla okuyucularını bilgilendirme gayretine yönelirken, Batılılaşmanın toplumsal yaşamda

aksayan yansımaları da mizahi ve eleştirel bir perspektifle ele almıştır. *Bahtiyarlık*'ta ise üretim süreçlerinde bir dönüşümle taşranın kalkındırılması gerekliliğini; merkezde, modern kurumlarda teknik bilgiler ve yeni yaşama dair değerlerle eğitimini tamamlamış bireyleri öne çıkararak ortaya koymuştur. Nabizâde Nazım ise *Karabibik* romanıyla taşra/köy yaşamını olduğu gibi yansıtarak okuyucularını bilmedikleri bir âlem olan köy yaşamı konusunda bilgilendirme amacı taşımıştır. Bununla birlikte, taşra yaşamına dair geleneksel örüntüleri de romanında –yer yer yüzeysel bir bakışla kurgulasa da– sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendirmeye gayret etmiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde ortaya konan eserler incelendiğinde de modernleşme bağlamında Tanzimat'tan bu yana sürdürülen tartışmaların ve görüşlerin büyük ölçüde korunduğu izlenmektedir. Bu dönemde Yakup Kadri ve Halide Edip gibi yeni Cumhuriyet'in aydınları, taşraya dair yazdıkları romanlarında çoğunlukla Kurtuluş Savaşı karşısındaki direnci konu edinmişlerdir. Her iki romancının da taşraya bakışı, öncülü olan romancıların modernleştirme ve kalkındırma gayretlerinin ötesinde, taşra yaşamı içindeki geleneksel dini hurafelerin, inanışların ve topluluğun siyasal olaylara kayıtsızlığının resmedilmesine yöneliktir. Ayrıca Yakup Kadri *Yaban* romanında, taşra insanıyla birlikte eleştirel bir bakışı aydın kesimine de yöneltmiştir. Buna göre Yakup Kadri, modernleşme politikalarının üretilmesi ve uygulanması gayreti içindeki aydınların, taşra yaşamına karşı ihmalkârlığının böylesine yozlaşmış bir görünüm ortaya çıkardığını vurgular. Bu romancıardan farklı olarak Reşat Nuri ise *Çalılıkusu* romanıyla daha iyimser bir tablo çizerek, Feride karakteri örneğinde Anadolu taşrasının coğrafyasını ve gündelik yaşamını önce duygusal bir bakışla idealize eder. Ancak Feride'nin taşrada hayata dair karşılaştığı problemlerle; taşra yaşamında erkeğin kadına tahakkümünü, aileye ilişkin geleneksel anlayışları ve dini hurafelerin gündelik yaşam içindeki konumlarını da romanında başarılı şekilde yansıtmıştır.

Siyasal dönüşümlere paralel şekilde, 1960'lı yıllarda köy kökenli edebiyatçılar topluncu gerçekçilik akımına yönelerek, taşradaki gündelik yaşam ile siyasal ilişkileri sınıfsal bir perspektifle değerlendirmeye başlamışlardır. Yukarıda da görüldüğü gibi bu dönemin yazarları, kaleme aldıkları eserlerinde sosyalist dünya görüşü çerçevesinde, içinde yaşadıkları taşra toplumunun yalnızca gündelik yaşamını konu edinmeyip, aynı zamanda

devlet otoritesi ve bürokrasi karşısındaki çaresizliği de eleştirel bir perspektifle ortaya koymuşlardır. Ayrıca bu dönemin romancıları taşra yaşamı içinde ağa, şeyh ve muhtar gibi güç odaklarının yarattığı toplumsal tahribatı da eleştirel bir gözle eserlerinde yansıtmışlardır. Ancak daha sonraki yıllarda yazdığı romanlarıyla Tarık Buğra, toplumcu gerçekçi romancılardan ayrılarak, demokrasi deneyiminin taşradaki yansımalarını ele alırken, taşra insanının demokrasi konusundaki bilincine ve buna rağmen merkezin dışlayıcı rolüne vurgu yapmıştır.

1970’li yıllardan sonra modern hayatın yarattığı bireysel ve toplumsal tahribatın sorgulanmaya başlanmasıyla edebiyatçılar, post-modern türde edebi eserler ortaya koymaya başlamış; Yusuf Atılgan da bu dönemde yazdığı *Anayurt Otel*i romanıyla bireyin modern yaşam karşısındaki sıkışmışlığını taşra yaşamı bağlamında ele almıştır. Öyle ki Nurdan Gürbilek (1994) romanın başkahramanı Zebercet’in yaşadığı durumu “taşra sıkıntısı” olarak adlandırmış ve roman taşranın birey için yarattığı boğucu, karamsar ve sıkıntılı ruh haliyle öne çıkmıştır. Tanzimat’tan bu yana siyasal ilişkilerle anılan taşranın imgelemi de bu anlamda bir dönüşüme uğramıştır. Bu defa taşra, ne modernleştirilmesi ya da kalkındırılması gereken bir yer olarak ne de ağılık düzeninin baş gösterdiği bir düzlem olarak kendini gösterir. Bu anlayış, daha sonraki yıllarda Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* romanında da benzer şekilde izlenebilmektedir.

Orhan Pamuk’un *Kar* romanı ise, konusunun bir taşra kenti olan Kars’ta geçmesiyle, bir taşra romanı olarak öne çıksa da aslında Pamuk’un romanındaki amacı taşranın bir değerlendirmesini yapmaktan ziyade taşrayı Türkiye’nin güncel siyasal meselelerini tartışmak için bir fon olarak kullanmasıdır. Pamuk’un romanında temsil ettiği taşra, yazarın Türkiye’nin dünyadaki konumuyla ilgili yalıtık ve yalnız bir ülke olarak ortaya koyduğu taşralılık görünümlerini temsil eden bir düzlem olmasıyla ilişkilidir.

Sinemadaysa, 2000’li yıllardan önce üretilen taşra filmleri çoğunlukla kitap uyarlamaları şeklinde olsa da Yılmaz Güney gibi sinemacılar dönemin siyasal tartışmalarını beyaz perdeye taşıyarak, taşra yaşamını gerçekçi bir tarzda ele almışlardır. Çalışmada ele alınan ilk film olan Necati Cumalı’nın eserinden uyarlanan *Susuz Yaz* filmi, taşradaki yoksulluğa, çaresizliğe ve ahlaki örüntülere odaklanmasıyla taşrayı birey için baskılayıcı yapısıyla öne çıkarmıştır. Yılmaz Güney’in *Sürü* filmiyse Üçüncü Sinema

akımının etkisiyle, kapitalizm ile taşradaki aşiretler arası çatışmaların çözülmesini ve taşrada yaşayan bireylerin bir umut olarak, büyük şehirlere göç etmeye başlamalarını konu alır. Bu anlamda *Sürü*'de temsil edilen taşra da tıpkı *Susuz Yaz*'daki gibi bireyi geleneksel örüntülerle baskılayan bir yapıya sahiptir.

2000'li yıllarda taşra, sinemada daha fazla temsil edilmeye başlanır hale gelmiştir. Bu döneme *Propaganda*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Vizontele* ve *Dondurmam Gaymak* gibi yapımlar taşraya nostaljik bir gözle bakarak taşranın sıcaklığını, samimiliğini ve içtenliğini öne çıkarmışlardır. Ancak söz konusu dört film de yukarıda ayrıntılarıyla analiz edildiği gibi, farklı açılardan siyasal içeriklere sahiptirler. Bu anlamda taşraya nostaljik bir bakış açısıyla bakan filmlerde, çoğunlukla mutlu ve samimi ilişkileri kesintiye uğratan bir dışsal etki söz konusu olmuştur. Bu *Propaganda* ve *Vizontele*'de doğrudan devletin kendisidir. Nitekim *Propaganda*'da bir taşra kasabasının ortasından geçen sınırla çizilmesiyle buradaki gündelik yaşamı devlet bölmektedir. *Vizontele*'deyse devlet askere aldığı taşranın gençlerinden birini, Kıbrıs Barış Harekâtı'yla birlikte onlardan ayırmıştır. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'daysa dışarıdan gelen kuvvet, bu kez devlet ile birlikte neoliberal ekonomik düzen olmuştur. Burada kendi içinde samimi ilişkileriyle devinen ve amatör bir futbol kulübüyle bireyleri birbirine bağlayan taşra ilişkileri, neoliberal politikaların kentler ve futbol üzerinde etkilerini göstermesiyle çözülmeye başlamıştır. *Dondurmam Gaymak* da benzer şekilde küresel kapitalizmin taşra kasabalarında yarattığı ekonomik tahribatı gözler önüne sermektedir.

Zeki Demirkubuz'un *Kader* filmi, dönemin taşrayı samimi ilişkileriyle devinen mekan olarak kuran nostalji filmlerinden birçok açıdan ayrılmaktadır. Taşrayı sıkıntılı ve boğucu halleriyle yansıttığı sinemasında Demirkubuz, yoksulluğun ve saplantılı ilişkilerin yarattığı tahribatı, hem kent düzleminde hem de taşra düzleminde benzer şekilde kendini gösteren bir sorun olarak kurgular. Bu anlamda kentsel çöküntü bölgesi olarak bir dışlanmışlığın yaşandığı İstanbul içindeki taşrayla, Anadolu taşrasının üçüncü sınıf otelleri, pavyonları ve gecekonduarı arasında bir fark yoktur.

Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinden meydana gelen *Yusuf Üçlemesi* ise taşrayı huzurlu ortamı ve ruhsal anlamda arındırıcı özellikleriyle öne çıkarır. Ters bir kronolojik sıralamayla Yusuf'un yaşamının anlatıldığı üçlemede, aslında gençlik

döneminde Yusuf'un baskın bir taşra sıkıntısı içinde olduğu görülür. Yetişkinlik döneminde Yusuf, İstanbul'a gitse de onun en sonunda döndüğü yer doğduğu taşra kasabası olur. Burada taşra, kendisinin ne olduğundan daha çok, yönetmenin nezdinde muhafazakâr bir "geçmişine, özüne, maneviyata dönerek arınma" arayışının aracı olarak işlev kazanmış görünmektedir.

Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* filmiyle kadının eril tahakküm altında psikolojik baskılanışını kent ve taşra düzlemlerinde benzeştirerek, taşra kültürünün kadın için ikincilleştirdiği sosyal durumları, toplumsal bir düzlemde aktarmaktadır. Bu anlamda Ustaoglu'nun taşrası, kadını baskılayan bir mekân olarak taşra sıkıntısıyla eril tahakküm arasında bir bağlantı kurmaktadır.

4. NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİNDE TAŞRA VE BİREY-TOPLUM İLİŞKİSİ

Bu bölümde, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde taşra yaşamının temsili, onun kavramsallaştırdığı taşra olgusunun sosyolojik anlamları, taşra atmosferinin bireyler üzerindeki etkisi ile taşralı bireylerin aralarında kurdukları mikro-iktidar ilişkileri analiz edilecektir. 1959 yılında Çanakkale'nin Yenice kasabasında doğan yönetmenin Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye uzanan sinema yolculuğunda, onun taşraya bakışındaki merkez-çevre ve şehir-taşra dikotomilerine, Türkiye'nin siyasal ve sosyal tarihiyle ilgili değerlendirmeler çerçevesinde bakılabilir. Ancak bunun ötesinde ikinci bölümde tartışılan Foucault, Arendt ve Bourdieu'nün iktidar çözümlemeleri ışığında Ceylan'ın filmlerini analiz etmek, taşra atmosferinin bireyler üzerinde yarattığı duygularla birlikte onların diğer bireylerle aralarında kurdukları tahakküm, güç ve iktidar ilişkilerine de odaklanmamıza olanak tanıyacaktır. Böylelikle, yalnızca merkez/şehir karşısında edilgenleşen bireyler ve mekânlar değil, bu edilgenlikleri aşma mücadelesinde ortaya koydukları mikro mücadeleleri ve taşradaki tahakküm ilişkileri de ele alınabilir.

4.1. TAŞRA ÜÇLEMESİ: KASABA, MAYIS SIKINTISI, UZAK

Nuri Bilge Ceylan'ın 1995 yılında çektiği *Koza* adlı kısa filminin ardından, 1997 yılında çektiği *Kasaba* filmi, onun yaşamından izler taşımasıyla öne çıkar¹² ve film, kasaba hayatına dair gündelik anlatıları dört bölümde seyirciye aktarır. 1999 yapımı *Mayıs Sıkıntısı* filmi ise doğduğu kasabaya film çekmek için dönen Muzaffer'in hikâyesini anlatır. 56. Cannes Film Festivali'nde yönetmene Jüri Büyük Ödülü'nü (Grand Prix), filmin başrol oyuncularını Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak'a da En İyi Aktör Ödülü'nü getiren 2002 yapımı *Uzak*, kasabadan çıkan Yusuf'un gemilerde çalışma

¹² Film, Ceylan'ın doğduğu Çanakkale'nin Yenice kasabasında çekilmiştir. Filmde Ceylan'ın annesi, babası, kuzeni gibi aile üyeleri rol almıştır.

umuduyla geldiği İstanbul'da, akrabası Mahmut'un evine konuk olmasının hikâyesi anlatılır. Bu üç film, Ceylan'ın *Taşra Üçlemesi*'ni oluşturmaktadır.

Kasaba, karlar altında kasaba ilkokulundaki bir dersle başlar. Öğrenciler okulun bahçesinde öğrenci andını okurlar. Sınıfa girdiklerinde öğretmen onları selamlar, ardından yoklama alır ve bir öğrencisinden okuma metnini okumasını isteyerek son derece soğuk tavırlarla dersi başlatır. Ardından sınıfta kötü bir koku olduğunu hisseder ve öğrencilerinden beslenmelerini çıkarmalarını ister, tek tek koklayıp kokunun hangisinden geldiğini tespit etmeye çalışır. Asiye'nin beslenmesini kontrol ettiğinde, kokunun oradan geldiğini anlar ve ona şu sözleri yöneltir: “*Zehirler seni bu kızım. Annen hiç dikkat etmiyor mu beslenmeni hazırlarken? Hiç çocuğa böyle şey konur mu? Hadi kızım götür at sen bunu en iyisi. Ben sana yiyecek bir şeyler ayarlarım. Annene de söyle dikkat etsin bir daha. Ohur mu?*” Asiye oldukça mahcup olur ve beslenmesini çöpe attıktan sonra ağlamaya başlar. Daha sonra eski kıyafetler içinde karda yürürken ıslanmış halde öğrencilerden İsmail sınıfa girer ve yanan sobanın başında hem kurulanmaya hem de dersi takip etmeye çalışır. Öğretmen de tüm kayıtsızlığıyla pencereden dışarıyı izlemektedir.

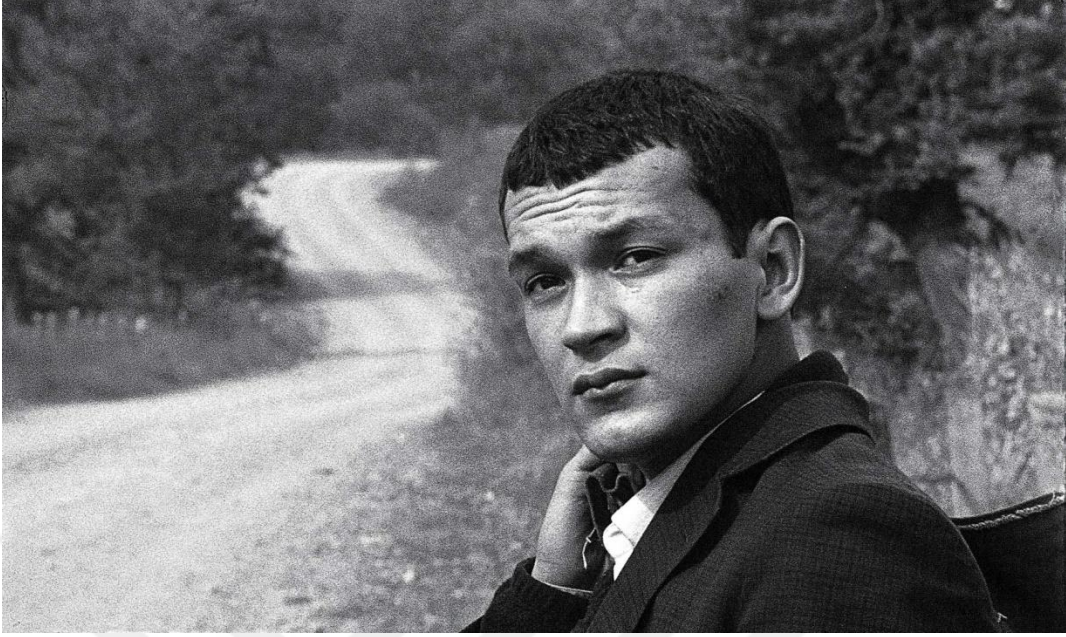
Kasaba'nın okul sahnesinde taşranın toplumsallaşma ortamlarından biri olarak okulun, yarattığı can sıkıntısı ve boğuculuğu üzerinde durulmaktadır. Öyle ki az sayıda öğrencinin yer aldığı okulda bir gün, tamamen alışılmış rutin eylemlerle geçmektedir. Bu rutin de kasaba sözcüğüne, sosyolojik düzeyde yüklenen “tekdüzelik” anlamına işaret etmektedir (Akbulut, 2005: 66). Okul sahnesi aynı zamanda, kasabanın yoksulluk üzerinden şekillenen köhneliğini; çürümüş yiyecekler, sobayla ısınan sınıf ve eski kıyafetler içinde ıslanmış bir şekilde okula gelmesine rağmen mutluluğunu koruyan çocuk imgeleriyle güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

Filmin ikinci bölümünde Asiye kardeşiyle birlikte doğada bir gezintiye çıkarak doğayı, hayvanları keşfetmeye başlar. Doğayı keşfeden iki kardeş, devamında ailelerinin yanına ulaşır. Burada her biri farklı bir dünyayı temsil eden üç kuşak ailenin çeşitli konulardaki sohbeti, tartışmaları izlenir. Nine mısır soyup, soyduğu mısırları közlerken dede, Birinci Dünya Savaşı'nda savaşırken, Hindistan'da esir düşüğünü anlatır. Bununla ilgili anılarını anlatırken, Asiye'nin hikâyenin parçalarını tamamlamasından, anıların defalarca dede tarafından anlatıldığı anlaşılır. Mezopotamya coğrafyasını anlatırken

Amerika'da eğitim alıp taşraya dönen oğul Nuri, tarihten verdiği örneklerle anlattıklarını destekler: *“Medeniyetin Beşiği... Cradle of the civilization... Fransızcası le berceau de la civilisation.”* Nuri, babası daha uzun yıllar yaşamak istediğinden ve buna rağmen yaşadığı sağlık sorunlarından, iyi uyuyamadığından söz ettiğinde, ona *“Amerikalılar gibi yaşamak lazım, Japonlar gibi yapmak lazım”* gibi sözlerle, yaşadığı kasabanın gündelik yaşam pratiklerini bir yana bırakıp, doğru olanı gösterme gayreti içindedir. Babası, Hindistan'da esirken sık sık karşısında annesinin hayalinin belirlediğini söylediğindeyse, *“Esasında telapati denen şey...”* diyerek buna “bilimsel” bir açıklama getirmeye çalışır.

Tartışmanın bir yerinde, dede ve ninenin torunu ve Nuri'nin yeğeni olan Saffet, amcasının nasıl buraya döndüğüne anlam veremediğini aktarır. Ancak, herkes buna itiraz eder: *“Memleket hasreti hiçbir şeye benzemez. (...) İnsan şuradan Çan'a bile gitse yabancılık çekiyor.”* Saffet ise *“Şu mısırlar kendi toprağında olsa n'olur, olmasa n'olur? Öldükten sonra kendi toprağına gömülmek falan... Ne önemi var ki bunun.”* sözleriyle düşüncelerinin arkasında durur. Saffet, yaşadığı kasabayı bir hapishaneye benzetip ömrünün sonuna kadar orada çürüyüp gitmek istemediğini de belirtir. Saffet, amcası Nuri'yle ilk olarak onun yürüttüğü tarih tartışmaları üzerinden çatışır. Nuri Büyük İskender'den söz ettiğinde Saffet, onun başarısında askerlerinin katkılarının görmezden gelinerek sadece İskender'in yüceltildiğini vurgular. Bir süre sonraysa Saffet'in askerden sonra hiçbir iş yapamamasından konu açılır. Takip eden sahnede Saffet, kasabasını terk eder ve ondan şu sözler duyulur:

“Gençliğim, kimseye bir yararı olmayan izmarit gibi yok olup gidiyor. Ne bir yuvam ne dostlarım ne de bir işim var. Gençliğimin en verimli çağında bu kasabaya kısıldım kaldım. Erkekliğim, dinçliğim, kalbim gözümün önünde eriyor. Şunu da söyleyeyim, askere gidene kadar şu kasabadan kurtulmaktan başka bir şey düşünmedim. Ama o sabah gelip çıktığında, beni bu kasabaya bağlayan, o güne kadar fark etmediğim daha derin bağlar olduğunu hissettim. Çiğ damlalarıyla kaplı kavaklardan havaya ince bir koku yayılıyordu. Nedense o gün bana bu kavakları, çamları, çınarları, hayatımda sanki ilk kez görüyormuşum gibi geldi. (...) Galiba bu sessiz sabahları, köpekleri, toprak kokusunu seviyorum. Ama bu kasabada yaşayan insanları ve onların küçük hesaplarını anlamıyorum. Ruhuma yabancı ve boğucu buluyorum.”



Görsel 1: Saffet'in terk ettiği kasabasına dönüp bakışı, *Kasaba* (1997)

Film, bu sahnede taşraya bakışını Saffet'in ailesiyle girdiği tartışma üzerinden yansıtmaktadır. Farklı dünyaları temsil eden bu insanların taşraya bakışları da farklıdır. Öyle ki dede için inanç en önde gelen değerlerden biridir. Ölümü beklerken kendini ruhen hazırladığından bahsedip, kendi kasabasından başka yere gitme düşüncesine asla bir anlam veremez: “Bizim göğümüz, bizim ağaçlarımız” diyerek taşra yaşamında doğanın yarattığı huzurlu ortamı vurgular. Burası, onun evidir. Nine içinse taşra yaşamı çalışmakla özdeşleşmiştir. Öyle ki nine, gece boyu süren sohbet boyunca mısır közleyerek zamanını çalışarak geçirmekte ve sohbet sırasında da hayatı boyunca çalıştığını vurgulamaktadır. Nuri, liseyi taşrada okusa da çok çalışıp yabancı dil öğrenmiş, Amerika’da eğitim almıştır. Hemen hemen her konuya bilimsel bir açıklama getirmeye çalışır. Ancak onun için de taşra anne ve babasının düşüncelerinden farklı değildir. O hem teknik bilgilerle taşra yaşamını kolaylaştırıcı önlemler alır hem de taşra yaşamını dinginlikle, huzurla özdeşleştirir; ancak yine de onun burada en yakın arkadaşları kitaplarıdır. Bu perspektifle Nuri'nin taşra yaşamını kolaylaştıracak önlemler önererek çizdiği profil, onun “taşranın dönüştürülmesi” anlayışına da işaret etmektedir. Genç Saffet içinse taşra, bunların çok ötesinde bir anlama sahiptir. Öyle ki orası onun için adeta bir hapisanedir ve sonunda kasabadan çekip gider. Ancak yine de giderken kasabasına dönüp hüzünlü bir şekilde bakar. Giderken söyledikleriyle de taşra yaşamında doğanın öne çıkan özelliklerini aslında çok sevdiğini,

ancak insanların birbirleriyle ve yaşamla kurdukları ilişki biçiminin, onun değişikle “küçük hesaplarının” kasabayı kendisi için boğucu hale getirdiğini vurgular. Bu anlamda Saffet için taşra, melankolik duygularla özdeşleşmektedir.

Ceylan’ın *Taşra Üçlemesi* serisinin ikinci filmi olan 1999 yapımı *Mayıs Sıkıntısı* filmi de taşraya benzer şekilde ikili bir bakışı yansıtır. Film, bir mayıs ayında Muzaffer’in doğduğu taşra kasabasına film çekmek üzere gelmesiyle başlar.¹³ Muzaffer’i evde karşılayan babası Emin, oğlunun bu istediğini o an ondan öğrenir. Emin oğluna tarladan çalışıp geldiğini, ardından kitap okurken uyuşakaldığını anlatır. Bu anlamda Emin, boş durmayıp devamlı bir iş yapmaya, çalışmaya erdem yükleyen bir köylü profili çizmektedir.¹⁴ Aynı zamanda tarladan çalışmanın yanı sıra kitap okumasıyla da köylü ile kentli arasında bir görünüm sergileyerek, ikisi arasında ara bir mekânsal form olarak kasaba tasvirini güçlendirmektedir. Bir gün, ağaçlar altında bir yerde Muzaffer elinde yazdığı senaryosu ve kamerasıyla birlikte uykulu ve yorgun bir halde düşünürken, babası tarlada çalışmakta, etrafı ilaçlamakta ve odun kırmaktadır. Muzaffer’in yanına geldiğindeyse, burayı nasıl koruduğunu anlatmaya başlar. Ancak bir yandan da oldukça kaygılıdır. Kaygısı devletin buraları istimlak ederek, bu ağaçları kesip, burayı elinden alacağı korkundan kaynaklanmaktadır. Bunun olmaması için film boyunca mücadele edecek; mahkemelere deliller sunmaya çalışacaktır. Hatta bir yerde hukuk kitapları arasında daktilo başında dilekçe yazarken görülür. Onun ortaya koyduğu delillerden biriye ağaçların asırlık olduğunun ispatlanmasıdır. Ancak Muzaffer, böyle bir şeyin ispatlanamayacağını belirtip ne babasının yürüttüğü mücadeleye ne de onun doğayla kurduğu ilişkiye bir anlam verebilir.

İlerleyen sahnelerde Muzaffer, fabrikada çalışan yeğeni Saffet’in yanına gider ve onunla konuşmaya başlar. Ancak devamlı yanında taşıdığı kamerası bu esnada kayıt halindedir. Saffet, kameranın ışığının yandığını, içindeki filmin döndüğünü söylese de Muzaffer onu geçiştirir. Saffet de kendi sıkıntılarını anlatıp İstanbul’a gitmek istediğinden

¹³ Yönetmen Nuri Bilge Ceylan’ın, hikâyesi Yenice’de geçen *Mayıs Sıkıntısı* filminde Muzaffer karakteriyle öz-düşünümsel bir anlatım kurduğu da dikkate alınmalıdır.

¹⁴ Yönetmenin babası Mehmet Emin Ceylan’ın kendi ismiyle can verdiği karakter, aslında geçimini çiftçilikle sağlayan bir köylü profilinin dışında, taşra yaşamı içinde var kalma stratejileri geliştirmeye yönelik bir karakter olarak değerlendirilebilir. Öyle ki Mehmet Emin Ceylan’ın ABD’de Ziraat Mühendisliği alanında aldığı lisansüstü diplomasının da filmde kısa süreli temsili, onun köy-kasaba-kent ekseninde edindiği kimliğine işaret eder.

bahseder. Ardından Muzaff r ile Saffet, Pire Dayı'nın yanına giderler ve Muzaff r onunla bir deneme çekimini yapar. Ancak Muzaff r için onunla konuşmak, yalnız kalmak bile eziyete dönüşür. Pire Dayı'yla konuşurken, onun yaşamıyla, anlattıklarıyla ilgilenmez. Tek d Ő nd Ő đ  onun bu filmde oynayıp oynayamayacağıdır. Saffet arabaya kamera ve filmleri almaya gittiğinde arabada oyalandığında da Muzaff r giderek öfkelenir. Onun için buradaki insanlar ancak filmi için işlev taşıdıkları oranda değerlidir. Muzaffer sonunda umduğunu Pire Dayı'dan bulamaz. Bu kez anne ve babasına yönelir, onlardan filmde oynamalarını ister.



Görsel 2: Muzaffer'in Saffet ile birlikte Pire Dayı'yı ziyareti, *Mayıs Sıkıntısı* (1999)

Başta annesi ve babası Muzaff r'in bu isteğini kabul etmese de sonra razı olurlar ve babasının büyük uğraşlar verdiği bahçeye giderek çekim yapmaya başlarlar. Ancak babası, araziyi kontrol etmek için kadastrocuların gelip de kendisini adresinde bulamayacaklarından korktuğundan, sık sık buraya film çekmek için gelmelerinden Şikâyet ederek söylemeye başlar. Muzaff r  ekim yapmaya baŐladıđında, babasının performansını beğenmez ve öfkelenmeye başlar. Bu arada onlara okuttuğu replikler de *Kasaba* filminde dede ve ninenin söylediklerinin aynısıdır. Kısa bir süre sonra babası kasabaya dönüp hukuki mücadelesi için bir yol aramaya başlar. Eve döndüğünde babasının daktiloda dilekçe yazmasına yardım edeceğini söyleyerek onu bir anlamda yumuŐatmaya çalışır ve

ardından yine çekim yapmaya başlarlar. Bu defa çekimler esnasında devamlı “*Çok güzel oldu.*” diyerek babasını destekler. Bu defa soğuk tavırlarından hiç iz kalmamıştır. Bu arada çekim arasında Saffet, İstanbul’a gitmek, yaşadığı taşra kasabasından kurtulmak istediğini Muzaffer’e yeniden anlatmaya başlar. Filmin başında Muzaffer, onun filme katkısını sağlamak için Saffet’i İstanbul’a gitme konusunda cesaretlendirse de giderek ondan umduğunu bulamayacağını anlar ve tutum değiştirir. İstanbul’a geldiğinde onunla ilgilenemeyeceğinden, orada hayatın zor olduğundan bahseder ve kasabada kalması gerektiğini anlatır. Ancak Saffet, çalıştığı fabrikadan da ayrılmıştır. Muzaffer “*İstanbul’da mevsimleri bile zor ayırt ediyorsun. Tuvaletin penceresinden ancak bir parça gökyüzü görürsün. Karanlık evler seni bekler. (...) İstanbul’da herkes bir yerlere kaçmaya çalışıyor*” sözleriyle onu vazgeçirmeye çalışır. Buradaki İstanbul anlatısı abartılı derecede olumsuzdur, sadece Saffet’i kentten uzak tutmaya yöneliktir. Bu sahnenin hemen ardından “*Şu şafak sökse de şu filmi çeksek.*” diyerek kendi önceliklerine yönelir. Sabah olduğunda babası hiç uyuyamadan geldiğinden söz eder ve karısına bahçesini korumak için çeşitli hukuk maddeleri bulduğunu anlatır. Filmin sonunda hep beraber eve döndüklerinde baba Emin, eve dönmek istemez ve ağaçların altında uyumaya başlar.

Mayıs Sıkıntısı, taşrada doğup büyüdüktan sonra kente gidip orada belli bir süre yaşayıp, film yapımı öğrenerek kültürel sermaye edinen Muzaffer’in film çekmek için kasabasına döndüğünde oraya yabancılaşmış olduğunun hikâyesini anlatır. Muzaffer kasabasında film çekerken ailesinden yararlanmak ister, ancak onlarla çeşitli düzeylerde çatışır. Bu yalnızca aile üyelerinin gösterdikleri performans nedeniyle filmlerin boşa gitmesinden şikâyet edişyle kendini göstermez. Muzaffer, anne babasının ve yeğeni Saffet’in gündelik yaşamlarına o kadar uzak ve ilgisizdir ki taşrada film çekmek istese de babasının doğa ile kurduğu ilişkiye anlam veremez. Bu durum, Muzaffer’in sinematografik bir gerçeklik penceresinden taşraya bakması, aile üyelerini bile teknik anlamda oyuncu gözüyle değerlendirip yalnızca onlardan film için istediklerini almak istemesiyle ilişkilidir (Diken, 2018: 72). Muzaffer, taşraya bakmak ve orada gördüklerini, olduğu haliyle yansıtmak, onu anlamak derdinde değildir. Taşra Muzaffer için aşına olduğu, kolay erişebileceği ve sinematografik imkânlar sunan bir araç, kendine katkı sunduğu ölçüde değerli ve işlevsel bir fondur. Babası için kasaba yaşamı, çalışmakla özdeşleşir ve hiçbir zaman uğruna büyük uğraşlar verdiği doğal yaşamdan uzaklaşmak istemez. Ancak Saffet

için durum oldukça farklıdır. Bir fabrikada çalışan Saffet için taşra boğucu bir mekân olarak kendini gösterir. Uzaklaşp iş bulma umuduyla İstanbul'a gitmek ister. Ancak, ekonomik yoksunluk, onun buradan uzaklaşmasına olanak vermemektedir. Bu arada filmde taşra yaşamından yansıtılan bir detay da çocuklar üzerinde kurulmaya çalışılan otoriteyle onlara yüklenen sorumluluk duygularıdır. Muzaffer'in annesi Fatma'nın yeğeni Ali'ye, kendisine bir saat alınmasını istediğinde verdiği yanıt ilginçtir: Ondan, cebinde kırk gün boyunca bir yumurtayı kırmadan taşımasını ister. Ali otuz yedi gündür yumurtayı kırmadığını söylediğinde Fatma oldukça şaşırır. Nitekim filmin bir sahnesinde Muzaffer'le yaptığı sohbette Fatma, yumurtanın kırılacağından emin olduğunu ima etmiştir. Ancak Ali, Muzaffer'e film çekimi için yardıma gelen Sadık'ın müzikli çakmağını görünce, saat yerinde bu çakmaktan ona almalarını ister. Filmin sonlarında Sadık'ın çakmağı Ali'ye hediye etmesiyle de Ali, arzuladığı nesneye sahip olmuş olur. Görüldüğü üzere filmde hayatları yansıtılan taşradaki bireylerin her birinin sahip olduğu bir iç sıkıntısı vardır. Muzaffer için çekemediği filmi bir iç sıkıntı haline gelir. Ancak filmin sonunda bunu başardığında sıkıntı çözülmüş olur. Ali, arzuladığı nesneye ulaştığında da iç sıkıntısı benzer şekilde çözülmüş olur. Ancak Emin ve Saffet için aynı şey geçerli değildir; onlar iç sıkıntılarını çözüme ulaştıramazlar (Akbulut, 2005: 119). Saffet, İstanbul'a gitme hayalini yerine getiremeyeceğini anladığında taşra ona daha da dar gelmeye başlar. Emin ise elinden alacaklarından korktuğu bahçesi konusunda ne yapacağını bilemez. Ancak en sonunda, bahçesinde yalnız kaldığında film çeken oğlundan geride kalan ateşi söndürerek sıkıntısını en iyi bildiği rutiniyle, sorumluluk duygusu ve çalışkanlığıyla aşmaya çalışır.

Ceylan'ın bir önceki filminde yönetmen Muzaffer olarak izlenen karakter *Uzak* filminde kendini Mahmut adıyla gösterir. Mahmut, hayatını reklam fotoğrafçılığı yaparak sürdürmektedir. Bir gün akrabası Yusuf'un *-Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda Saffet adıyla görülen- yanına gelmesiyle hayatı değişmeye başlar. Mahmut, Yusuf'a ve onun hayat planlarına o kadar ilgisizdir ki onun kendisine geleceğini dahi unutmuştur. Zaten kendini boğan şehir, zoraki misafir Yusuf ile ona daha boğucu gelmeye başlayacaktır. Yusuf, Mahmut'un yanına yerleştikten sonra, karlar altındaki İstanbul'u keşfe çıkar. İstanbul'a gemilerde iş bulma umuduyla gelen Yusuf iş bulma arayışına girdiğinde, ekonomik kriz ile gelen işsizlik nedeniyle aradığını kentte de bulamayacağını kavramaya başlar. İlerleyen sahnelerde Mahmut'un arkadaşlarıyla buluşmasına da bir nevi zorunluluktan katılmak

durumunda kalır. Mahmut arkadaşlarıyla fotoğrafçılığın geleceği üzerine konuştuğunda Yusuf, kayıtsız bir şekilde onları izlemektedir. Bu anlamda taşralı Yusuf, dışında kaldığı bu tartışmayla kentte bir “öteki” olacağını da hissetmeye başlar. Bu arada evde de Mahmut’un otoritesi altındadır. Yusuf istediği kanalları izleyemez, Mahmut televizyonu tekeline almıştır. Yusuf, dergilere bakmak için telefonla görüşme yapmak için Mahmut’tan izin almaktadır. İlerleyen sahnelerden birinde evde yalnız kaldığında Mahmut, Yusuf’un pislüğünden şikâyet etmeye, söylenmeye başlar. Takip eden sahnelerde, Mahmut’un hayat karşısındaki güçsüzlükleri ve zaafı da ortaya çıkmaya başlar. Yaptırdığı kürtaj yüzünden bir daha hamile kalamayacak olan boşandığı karısıyla buluştuğunda onun Kanada’ya yerleşeceğini öğrenir. Mahmut, eski karısının bir daha çocuğu olamayacağı gerçeğinin kürtajdan kaynaklanıp kaynaklanmadığını sorgulayarak, Kanada’ya gittiğinde orada da bir doktora görünmesini önerir. Filmin sonlarında havalimanında başka bir adamla yeni bir hayat kurmak üzere Kanada’ya gitmekte olan eski karısı Nazan’ın arkasından çaresizce bakar. Belli ki karısıyla –değer verdiği ve sevdiği halde– ilişkisini yürütememiştir. Bu anlamda hem eski karısıyla hem de yakınlaşmaya çalıştığı diğer kadımlarla ilişkileri üzerinden Mahmut’un kadımlarla ilişki kurma konusundaki başarısızlığı da yansıtılmaktadır. Filmin devamında Mahmut’un Yusuf’un varlığıyla ilgili şikâyetleri artmaya başlar ve Yusuf’a öfkeyle bağırarak onunla kavga eder. Ona iş bulup bulamadığını sorar, bulamadığı takdirde de kasabaya dönmesi gerektiğini ima eder. Yusuf’un buna tepkisiyse “*Burası değiştirmiş sizi.*” ifadesiyedir. Ancak Mahmut, “*Taşradan gelmişsiniz, işiniz gücünüz torpil aramak! Bir vasıf falan bulmak gibi bir derdiniz yok! (...) Ben bu işe başladığımda kimse yardım etmedi bana. Her şeyi turnaklarımla kazandım.*” sözleriyle onu eleştirmeyi sürdürür. Kısa süre sonra Mahmut, sebepsiz yere gümüş saatini aramaya başlar. Saati bulamadıkça da Yusuf’un onu çalmış olabileceğini ima edecek hareketler yapar. Ancak eline aldığı bir kolide saati bulduğunda, onu görmezden gelerek “*Neyse önemli değil.*” der ve olayı geçiştirir. Devamında, evde onları rahatsız etmekte olan fare kapana kısıldığında, ikisi birlikte başında ne yapacaklarını konuşurlar. Mahmut’un çözümü sabah olunca kapıcının bu işin çaresine bakmasıdır. Ancak farenin can çekişmesiyle, bu işi derhal Yusuf üstlenir ve fareyi poşete koyup dışarıdaki çöpe atar. Ancak onu çöpe attıktan sonra, farenin kedilere yem olacağını anlayıp, poşeti birkaç kez duvara vurarak onu öldürür. Böylelikle farenin ölüm sürecini de hızlandırmış olur. Hasan Akbulut’a (2005: 158) göre kapanı kısılmış fare bir anlamda Yusuf’un hayattaki sıkışmışlığını anımsatmaktadır. Takip

eden sahnede, Yusuf da davetsiz geldiği bu kentten ayrılır. Böylece, tıpkı farenin ölümünü hızlandırdığı gibi, taşraya dönerek, içindeki, sınırları aşmaya ve yeni deneyimlerle farklı bir yaşam kurmaya dair “umudun” ölümünü hızlandırmış olur. Final sahnesindeyse Mahmut, daha önce “İçilir mi o?” diye reddettiği Yusuf’un geride kalan sigarasını deniz kenarında içerek, kentteki/hayattaki yalnızlığıyla baş başa kalır.



Görsel 3: Mahmut’un kentteki yalnızlığı, *Uzak* (2002)

Ceylan’ın *Uzak* filmi, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda daha az değinilen bir konuya eğilmektedir: Taşra karşısında kent/kent karşısında taşra.¹⁵ Bu dikotomi kendini film boyunca hem mekânsal düzeyde gösterir, hem de Mahmut’un ve Yusuf’un birbirlerini ve yaşadıkları çevreyi eleştirmeleriyle sosyal düzeyde gösterir. Mahmut, nereden geldiğini unutarak, bir kent kökenliymiş gibi davranmasıyla, Yusuf’u bir anlamda hayal kırıklığına uğratar. Öyle ki Mahmut, taşra insanının hayatın zorlukları karşısında kente umut bağlamasını, kolaycılık olarak görür. Yusuf’un ona bakışıyla kent onun değişmiş olduğu şeklindedir. Bu anlamda taşranın boğucu atmosferinden kaçmak isteyen Yusuf, yeni bir sıkıntının içinde kendini bulur: Hem işsizlikle hayatın giderek zorlaştığı kent yaşamında tutunamamak hem de onun yeğenine aldığı oyuncağın sesine bile tahammül

¹⁵ *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* da anlatım olarak kasaba-kent arasında gidiş gelişleri ele alsada kentin görsel ve anlamsal dünyası *Uzak* filminde daha ön planda temsil edilmektedir.

edemeyen Mahmut örneğinde olduğu gibi, taşra kökenlilerin kente geldiklerinde kendilerini dev aynasında görmeleriyle dışa yansıyan samimiyetsiz ilişkiler. Tüm bunlarla beraber, Yusuf çaresizce kasabasına geri dönerken, Mahmut da Yusuf'un evi terk etmesiyle kendi yalnızlığıyla kalakalmıştır. Bu anlamda taşranın sıkıntısı da kentin sıkıntıda da bireyler üzerinden bir benzerlikle, film boyunca yansıtılmıştır. Öte yandan, filmde kente farklı zamanlarda gelmiş iki taşralının anlatıldığını da söylemek mümkündür; bu açıdan Yusuf, Mahmut'a unutmak istediği kendi taşralı geçmişini hatırlatmakta ve bu ölçüde öfkesini üzerine çekmektedir.

4.2. İKLİMLER

Nuri Bilge Ceylan'ın dördüncü uzun metraj filmi olan 2006 yapımı *İklimler* filmi 59. Cannes Film Festivali'nde, festivalin en gözde filmlerinden biri olarak Altın Palmiye (Palme d'Or) için yarışmış, ancak festivalde FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) ödülünü almaya hak kazanmıştır. Nuri Bilge Ceylan, *İklimler*'in senaryosunu eşi Ebru Ceylan ile birlikte kaleme almış ve aynı zamanda filmde eşiyile birlikte başrolleri de paylaşmıştır.

İsa üniversitede, doçentlik tezini vermeye çalışan bir sanat tarihi okutmanıdır. Karısı Bahar da dizi setlerinde sanat yönetmenliği yapmaktadır. Film, çiftin Kaş'taki görüntüleriyle başlar. İsa, antik kalıntıların arasında fotoğraf çekmekle meşgulken Bahar, onu uzaktan sıkıntılı bir halde izler. Ardından arabada yolculuk yaptıkları görülür. Devamında bir otel odasında, Bahar balkonda tek başına otururken İsa, yatakta yatmaktadır. Aralarında hiçbir konuşma geçmezken İsa, arkadaşı Arif'i aramayı önerir ve Arif ile eşi Semra'nın akşam yemeği konuğu olurlar. İsa arkadaşıyla sohbet etmek için bir konu açmaya çalışırken, bir anda havanın soğuk olduğunu söyleyip ceketini giyer ve Bahar'a da üşüyüp üşümediğini sorar. Bahar'dan "Üşümüyorum." şeklinde sert bir cevap alır ve hemen ardından Arif, İsa'ya "Keyfin yok?" şeklinde bir soru yöneltir. İsa ise Bahar'ı gösterip söylenir ve Bahar'a dönüp "N'oluyor ya? Niye bağıryorsun. (Bahar: Niye ısrar ediyorsun?) Lan ısrar ediyorsak senin iyiliğin için ısrar ediyoruz. (...) Hiçbir arkadaşımıza gidemeyecek miyiz seninle ya!" diye söylenir. Bahar ise "Merak etme bizim mutsuzluğumuz

onlara iyi gelir.” şeklinde bir cevap verir. Arif tartışmayı yatıştırmaya çalıştığında İsa, konuyu Kaş’tan bahsederek geçiştirmeye çalışır. Bir anda Bahar kahkaha atmaya başlayınca bu konu da bölünür ve ardından İsa yine hiçbir şey olmamış gibi devam eder.

Bir sonraki sahnede İsa ve Bahar deniz kenarındadır. Bahar plajda güneşlenirken İsa denizden gelir ve Bahar’ı öpüp “Seni seviyorum.” der. Ardından onu kuma gömmeye başlar, daha sonra onun başını da kuma gömer. Devamında Bahar gördüğü kâbustan uyanır ve İsa ona “*N’oldu? Terlemişsin acayip. (Bahar: Uyuyakalmışım.) Güneşin altında uyunur mu ya? Çok tehlikeli bir şey. Uyuma!*” şeklinde ilgisiz bir cevap verir. Bahar denize girdiğinde İsa, ayrılık planı için prova yapmaya başlar, ancak hemen ardından kamera açığı değiştirir ve bu söyledikleri doğrudan Bahar’a yönelir.



Görsel 4: İsa ve Bahar plaj kenarında, *İklimler* (2006)

Takip eden sahnede, İsa ve Bahar’ın bir motosiklet üzerinde yolculuk yaptıkları görülür. Bahar birden motosikleti kullanan İsa’nın gözlerini kapatır ve yoldan çıkarlar. İsa, Bahar’a “*Ölmek mi istiyorsun?*” diye bağırıp onu uçurumdan atmaya çalışır ve Bahar tek başına çeker gider. Sonra İsa’nın aldığı biletle tek başına İstanbul’a döner. İsa da tekrar antik kalıntıların arasında fotoğraflarını çekmeye geri döner.

Buraya kadar gelişen hikâyede İsa ve Bahar'ın ilişkisinin problemlili yapısı tüm gerçekliğiyle yansıtılmaktadır. İlişkiyi problemlili hale getirenlili bir eril tahakküm ilişkisinden çok her ikisinin de farklı güçsüzlüklere sahip olmasındır. Kendi yaşamlarında bir türlü hedefledikleri noktaya ulaşamazlar. İsa, doçentlik tezini bir türlü tamamlayamaz. Bahar ise yalnızca, kadrosunda hiçbir ünlü oyuncunun yer almadığı bir dizide sanat yönetmenliği yapabilmektedir. Bir yaz ayında, İsa'nın "enteresan" olarak nitelediği ve orada yaşayanlar için Arif'in deyimıyla "*sıkıcı olup; iklimin, havanın güzel olduğu; başka hiçbir şeyin olmadığı*" Kaş'a giden çiftin bu tatilden umutları, aslında şehrin karmaşasından bir kaçışla birlikte kendi ilişkilerine de bir nefes aldırılmaktadır. Ancak, yaz ayında çiftin vardığı bu turistik taşra kenti, onlar için umduklarını vermez. Bu bakımdan, Özselçuk'un (2015: 140) işaret ettiği gibi, taşranın tekdüzeliği ile "karakterlerin durgun bir ilişkide sıkışmışlığı" arasında bir bağlantı da kurulmaktadır.

Filmin devamında güz dönemine gelinir. İsa, çektiği fotoğrafları üniversitede verdiği derste kullanır. İsa bir kitapçıya gittiğinde eski bir arkadaşı olan Güven ile karşılaşır ve hemen ardından Güven'in sevgilisi, aynı zamanda İsa'nın da eski sevgilisi olan Serap, yanlarına gelir. Takip eden sahnedeyse İsa, Serap'ın evinin önünde görülür. Kendini huzursuz hissettiği her halinden belli olan Serap, başta kapısını kilitler ve ardından İsa'yı eve alır. İçki içmek isteyen İsa, fındıkların bayat olduğundan şikâyet eder, ardından Serap'a da bir fındık atar. Serap fındığı yemek istemediğinde, İsa, kısa sürede saplantıya çevirdiği bu arzusunun zorla yerine getirmek adına, onunla zorla ilişkiye girer ve yerde sürüklenen fındığı da ona zorla yedirir. Takip eden sahnedeyse İsa, annesine pantolonunu diktirirken görülür. Annesi, kendilerini sık ziyaret etmediği konusunda sitemde bulunduğunda İsa yine doçentlik tezini bahane eder. Bir akşam tekrar Serap'ı ziyaret ettiğinde bu defa Serap ona yaklaşmak ister ancak İsa mesafeli davranır. Bir gün üniversitede odasını paylaştığı iş arkadaşı Mehmet ile kadınlar üzerine konuşurken İsa yine soğuk davranır ve ilişkilerini konuşmayı tercih etmez. Mehmet ise evlilik planları yaptığı sevgilisiyle ilişkilerindeki çekişmelerden bahseder. Nuri Bilge Ceylan filmle ilgili verdiği bir röportajında, İsa'nın eski sevgilisi Serap ile yaşadığı cinsellikteki şiddete işaret ederek, bu deneyim üzerinden İsa'nın kendi içinde taşıdığı şiddetten kurtulma ihtiyacı arasında bir bağlantı kurar. Ceylan, İsa'nın çaresiz ve umutsuz biri olarak ruhunda taşıyamayacağı

duygulardan kurtulmak için şiddete yöneldiğini ve böylelikle bir başka şiddeti yerine koyarak içindekinden kurtulmayı denediğini vurgular (Milk, 2007).

Yarıyıl tatili planları konuşulduğunda İsa, sıcak bir iklime gitmek istediğinden, uzaklara gideceğinden söz eder. Ancak takip eden sahnede bir uçağın karlar altındaki bir şehre indiği görülür. İsa, Ağrı'ya gelmiştir. Bir hediyelik eşya dükkânından hediye aldıktan sonra kahvaltılık yapmak için bir yere oturur ve pencereden dizi setinde çalışan Bahar'ı izler. Ardından Bahar ile bir yerde oturup sohbet etmeye başlarlar. Ancak İsa, Bahar'dan umduğu ilgiyi göremez. Ona Kaş'ta çekilen fotoğraflarla Ağrı'da aldığı hediyeyi verir, akşam buluşmak istediğini söyler; ancak Bahar onu geçirir.



Görsel 5: İsa'nın dönüşü, *İklimler* (2006) **Görsel 6:** Bahar'ın yalnızlığı, *İklimler* (2006)

Ardından İsa, tezi için İshakpaşa Sarayı'nın da fotoğraflarını çekmek üzere yola çıkar. Yolda bir minibüsün içinde ağlamakta olan Bahar'ı fark eder ve onun yanına gelir. Onunla konuşmaya çalışır. Çok değiştiğini söyleyip, onunla İstanbul'a dönmeyi teklif eder: “Artık her şeye hazır hissediyorum kendimi. (...) Gerekliyse İstanbul'u terk edip başka bir kente yerleşmeye. Bütün dünya nimetlerinden vazgeçmeye...” Kısa bir süre sonra Bahar, ayrılıklarında Serap'la görüşüp görüşmediğini sorar. “Hayır” cevabını verdikten bir süre sonra minibüsten çıkar ve Bahar'ın güldüğünü görür. İlerleyen sahnelerde Bahar, İsa'nın kaldığı otele gider ve onunla buluşur. Geceyi onunla geçirir. Sabah olduğunda Bahar, heyecanla gördüğü rüyayı anlatır ama İsa pek bir tepki göstermez. Final sahnesinde Bahar, İsa'yı taşıyan uçağı izlemekte ve yalnız başına düşünmektedir.

Nuri Bilge Ceylan *İklimler*'de, taşraya bakarken mevsimlerle ve bireylerin ruh durumlarıyla ilişkilendirdiği taşra kentlerinin görünümünü yansıttığı düşünülebilir. Diğer filmlerinin aksine *İklimler*'de taşralı bireyi görmek –Ağrı'daki taksici hariç– mümkün

değildir. İsa ve Bahar, yaz aylarında tatil için Kaş'a giderler. İsa için Kaş, "enteresan" bir yerdir ancak şehirden gelip oraya yerleşen arkadaşlarına göre son derece sıkıcı bir yerdir. İsa'nın arkadaşı Arif için bu tekdüze yaşam, kendileri gibi üç beş arkadaşı daha olsa aşılabilir gibi görülür. Kış aylarında dizi çekimi için Ağrı'ya giden Bahar, dört aydır orada olduğunu söyler. Bu sürede hiç İstanbul'a gitmemiştir. Bu durum, taşranın Bahar'ın yalıtık bir halde kendini düşünmesine fırsat veren niteliğine işaret etmektedir. Ceylan'ın bireyler üzerinden ele aldığı *İklimler*'in taşrası, uzaklık ve yoksunlukla kavranan mekânsal taşra anlayışına, bağımsız ve yoksun bir benliğin çağrışımını da eklemektedir (Özselçuk, 2015: 155). Bu durumda, hayat karşısındaki güçsüzlüklerinin soyut bir düzlemde hayata bir değer yükleyememekle kendini gösterdiği İsa ve Bahar'ın kişilik özellikleri, etrafındakileri de görememelerine neden olur. İsa'nın kişiliğinde bu daha belirgindir. İsa etrafındaki hiç kimseyi düşünmezken, aynı zamanda etrafındakilere alaycı tavırlarla yaklaşmaktadır. Ağrı'da İshakpaşa Sarayı'na giderken, onu taşıyan taksicinin fotoğrafını da Saray ile birlikte bir "figür" olsun diye çeker. Taksici, fotoğrafın bir kopyasını da kendisine göndermesini rica ettiğinde ona, "*N'apacaksın sen fotoğrafı ya?*" diye cevap verir. Fotoğrafi göndermeyi kabul edip, ondan adres istediye de, yalnız kaldığı bir anda adresin yazılı olduğu kâğıdı yırtıp atar. Ancak İsa'nın bu tavrı yalnızca taşrada kendini göstermez. O İstanbul'da, üniversitede odasını paylaştığı iş arkadaşına karşı da benzer tavırlar gösterir. Bu anlamda taşralılığın bireyi kendini yargılamaya dönük etik kaygılardan soyutlayan durumunu İsa, hem taşrada hem de kentte yansıtarak taşrayı kendi içinde, benliğinde taşıdığını gösterir.

4.3. ÜÇ MAYMUN

Nuri Bilge Ceylan'ın beşinci uzun metraj filmi olan ve ona 2008 yılında, 61. Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen (Best Director) ödülünü kazandıran *Üç Maymun* filmi, patronunun işlediği cinayeti üstlenip cezaevine giren Eyüp'ün, gerçeğin üstünü örterek geride bıraktığı ailesinin parçalanışını konu alır.

Film, gece yarısı arabasıyla yorgun bir halde yolculuk yapan bir adamın görüntüleriyle başlar. İssiz bir yolda, sessizlik içinde ilerlerken bir anda yüksek bir fren

sesi duyulur. Takip eden görüntüde park halinde bir otomobil ile yerde yatan biri görülmektedir. Bir yayaya çarparak kaza yapan suçlu adam, bir başka arabanın ona doğru gelmesiyle hemen saklanır; karşıdan gelenin arabadan inip kendi arabasının plakasını polise ihbar ettiğini duymasıyla da büyük bir endişeyle olay yerinden uzaklaşır. Bu açılış sahnesinin ardından *Üç Maymun* yazısının perdeye yansımından sonraysa, sabaha karşı bir saatte suçlu adam, bir başkasını yanına çağırıp ona şu sözleri söyler:

“Biraz önce avukatı da aradım, konuştum. Zaten şoförüm olduğun için şüphelenmezler diyor. En fazla altı ay. Taş çatlasın bir sene. Çıktığında hiç olmazsa elinde toplu paran olur. Benim şu adaylık durumum olmasa senden böyle bir şey istemezdim biliyorsun. Ama şimdi seçim arifesinde bu kaza bir duyulursa benim siyasi hayatım o saat biter Eyüp. Biliyorsun işte. Zaten fırsat kolluyor ibneler. Maaşın da devam eder. Senin oğlan her ay gelir alır. Toplu parayı da çıktığında elden nakit veririm sana. Olur mu? Bankayı falan bulaştırmayalım şimdi. Ne olur ne olmaz. Tamam mı?”

Kendi çıkarlarından başka bir şey düşünmeyen patronu Servet’in bu isteğini Eyüp, hiç düşünmeden *“Tamam, sorun değil abi.”* diye kabul eder. *“Görmedim-Duymadım-Bilmiyorum”* şeklindeki *Üç Maymun* metaforunun, iki maymunu filmin ilk diyalogunu içeren bu sahnede ortaya çıkmaktadır. Gözünü hırs bürümüş Servet, şoförü Eyüp’ten hiçbir ahlaki kaygı gözetmeksizin suçu üstlenmesini ister ve böylelikle bu eylemiyle işlediği kötülüğü *“görmez”*. Eyüp ise suçu üstlenerek, patronunun yaptığı kötülüğü *“bilmezden”* gelir (Diken vd., 2018: 122).

Cezaevine giren Eyüp geride, karısı Hacer ve üniversiteye giriş sınavında başarısız olup hayata tutunamayan oğlu İsmail’i bırakmıştır. Oğlunun yapacak bir iş bulamamasıyla da annesi onunla tek başına uğraşmak zorunda kalacaktır. Hacer, oğluna kendine bir iş bulması konusunda baskı yapınca, İsmail zaten bununla ilgili bir planı olduğunu belirtir: Bir araba alıp servisçilik yapacaktır. Ancak bunun için elbette belli bir miktar paraya ihtiyaç vardır. İsmail, babasının suçu üstlenmesinden dolayı cezaevinden çıkınca patronu Servet’ten toplu para alacağını bildiğinden, Servet’ten hemen şimdi bir avans almayı önerir. Ancak Hacer, Eyüp’ün böyle bir şeye izin vermeyeceğini, ondan gizli de böyle bir işe kalkışamayacağını söyleyip konuyu kapatır. Bir akşam evde, televizyondan gelen seste, seçim sonuçlarının duyurulmaya başlandığı anlaşılır. Ancak Hacer, hiç ilgi göstermeyip zaten dinlemediği televizyonu kapatır. Bu arada İsmail de kavga edip yara bere içinde eve gelmiştir. Devam eden sahnede, Servet’i ofisinde görürüz. Yaptığı telefon

görüşmesinde, girdiği seçimlerden kaybederek çıktığını anlarız. Ofisinde yer alan, kendi fotoğraflarının basılı olduğu seçim afişlerini de küfürler savurarak yırtıp atar. Bu arada Hacer de Servet'i ziyarete gelmiştir ve oğlunun isteğini gerçekleştirmek adına ondan para istemektedir. Servet, Eyüp'ün bu işten haberi olup olmadığını sorar ve son derece soğuk bir tavırla Hacer'in yüzüne bakar. Ardından Hacer, eve gitmek üzere durakta otobüs beklerken, arabasıyla durağa yanaşır ve onu eve bırakmayı teklif eder. İstemediği bindiği arabada Hacer, Servet'in kaybettiği seçimle ilgili sitemlerini dinlemek zorunda kalır. Evinin yakınlarında arabadan inerken Servet, Hacer'e "*Hacer Hanım! Bir sorunuz olursa eğer, ama ne olursa olsun, lütfen beni çekinmeden arayın. Sizin için her şeyi yaparım.*" der. Servet kısa zamanda Hacer'e karşı duygusal bir ilgi duymaya başlamıştır. İlerleyen sahnelerde, İsmail'in gündüz vakti eve geldiği bir saatte, annesinin odasından gelen sesleri duyduğu görülür. Kapının deliğinden bakmaya çalışır ve içeriden gelen bir erkek sesiyle tekrar irkilir. Mutfağa yönelip eline bir bıçak alır. Ancak daha sonra sessizce evden çıkıp gider. Evin dışında gizlendiği yerden, Servet'in apartmandan çıktığını görür. Eve tekrar girdiğinde, önce annesini geçirir ancak daha sonra annesini sorgulamaya başlar ve "*Servet ibnesini evden çıkarken gördüm.*" deyip annesine saldırmaya başlar, onu tokatlar. İlerleyen sahnelerde, cezaevinden çıkan Eyüp'ü yeni arabasıyla İsmail karşılar; ancak arabaya bindikten sonra Eyüp, arabayı nasıl aldıklarını sorgulayıp, Servet'ten para aldıklarını öğrenir ve buna büyük bir öfke gösterir. Eve geldiğindeyse, banyoda olan Hacer'in çalan telefonunu açar ve telefonda Servet'in "*Sen ne yaptığını zannediyorsun ya. Ne işin var benim evimin önünde?*" dediği duyulur. Eyüp başta bu sesi tanımasa da daha sonra cezaevinde olduğu süre boyunca Hacer'in kendisini Servet ile aldattığından şüphelenir. Daha sonra Hacer'i de parayı Servet'ten nasıl aldığı konusunda sorgulamaya başlar. Şüpheleri artan Eyüp'ün Hacer'e gösterdiği şiddet de zamanla artmaktadır. Daha sonra, Servet'in yanına gidip, toplu parasını alır. Ardından gelen sahnede, Hacer'in Servet ile buluşup ondan ayrılmak istemediğini, ona yalvardığını görürüz. Ancak Servet, Hacer'den kurtulmak için onu başından savar.

Bir gün, eve gelen polisler Hacer ve Eyüp'ü karakola götürüp sorgularlar: Servet, öldürülmüştür. Eve geldiklerinde İsmail, Servet'i öldürdüğünü itiraf eder. Bundan sonra Eyüp, önce camiye, sonra karakolun önüne gider, ardından mahallenin kahvehanesine giderek kahvehanenin çırağı Bayram'dan İsmail'in suçunu üstlenmesini ister: "*Hiç*

olmazsa çıktığında toplu paran olur, kendi işini kurarsın. Kahve açarsın bir tane.” Film, Eyüp’ün eve dönüp yağın yağmurun altında terasta tek başına sigara içmesiyle son bulur.



Görsel 7: Hacer ve Eyüp terasta, *Üç Maymun* (2008)

Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* filmiyle tartıştığı kadın-erkek ve aile ilişkilerinin, bir önceki filmi olan *İklimler*’dekinden daha somut temellere sahip olduğu düşünülebilir. Öyle ki filmde temsil edilen hayatlar, neredeyse yıkılmak üzere olan bir binada yaşayan, metropol yaşamı içinde yitip giden alt sınıfa dahil insanların yaşamıdır. Derrida’cı anlamda ikili karşıtlıklar da net bir şekilde ortaya konur; aynı zamanda Stuart Hall’ün (2003) **üst sınıf/alt sınıf** gibi açıklı-koyulu yazıyla örneklemediği şekilde, kültürel üretim içinde kurulan güç ilişkilerinde gücü elinde bulundurup, “öteki”ni domine eden taraf da çok açık bir şekilde filmde temsil edilmektedir. İş adamı Servet, siyasetçi olmak isteyip, simgesel güce olan arzusunu net bir şekilde ortaya koymaktadır. Simgesel güce olan arzusu ve hırsı, onun bütün kötülükleri ve ahlaki kaygıları görmesini bile engellemiştir. Bu durum, Servet’in bir taşralık göstergesi olarak köylü ahlakını taşıdığı gösterir. Onun kötülükle yüzleşmeyip bundan kaçması ve cezayı başkasına yükleyerek sorumluluktan sıyrılmayı amaçlaması üzerine kurulu etik yoksunluk, onun taşralı karakteriyle ilişkilidir (Poster, 1988). Bu simgesel güce erişememesi de onun için

“yıkılmak” olarak tanımlanır ve devamlı kendini sakinleştirmeye çalışır. Servet aynı zamanda siyasal alanda var olmayı başarabilecek kültürel ve toplumsal sermayeden de oldukça yoksun gözüktür. Bu açıdan film, Servet örneğinde siyaseti para-güç temelinde tanımlamaktadır. Filmde alt sınıfa mensup biçimde temsil edilen insanların da farklı imgelerle hayat karşısındaki güçsüzlükleri yansıtılmaktadır. Öyle ki kaderlerinin bağlı olduğu seçim sonuçlarına hiçbir ilgi göstermeyip kayıtsız kalırlar. Hacer’in telefonunun zil sesi bir arabesk şarkıdır. Eyüp kendini güçsüz hissettiği anda kayıtsız kaldığı kötülük karşısındaki ahlaksızlığı görmezden gelip camiye sığınır. *İklimler*’in İsa’sı ve Bahar’ının aksine, *Üç Maymun*’un Eyüp’ü, Hacer’i, İsmail’i ve Bayram’ının hayat karşısında daha somut güçsüzlükleri vardır. Kapitalist şehir yaşamı içindeki geçim sıkıntıları; onların kötülükleri görüp sessiz kalmalarına, “üç maymun”u oynamalarına neden olur.

Filmde temsil edilen taşra yaşamı doğrudan İstanbul ile kendini gösterir. Tanıl Bora’nın (2005), şehirlerin taşralaşması konusundaki saptamasıyla bir benzerlik kuran bu temsilde, şehir içinde akıp giden hayat, doğrudan taşralılık temelinde kendini gösterir. Öyle ki şehir ile taşra yaşamı arasındaki mekânsal ve toplumsal çatışmanın temsil edildiği birçok filmde farklı olarak *Üç Maymun* İstanbul’u, metropol yaşamına dair imgelerin gösterilmesi yoluyla taşra ile arasındaki uçurumun yansıtılması dışında, onu yalnızca taşralı yüzüyle temsil etmektedir.

4.4. BİR ZAMANLAR ANADOLU’DA

Nuri Bilge Ceylan’ın 2011 yılında, 64. Cannes Film Festivali’nde Jüri Büyük Ödülü’nü (Grand Prix) almaya hak kazanan *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmi, bir cinayet şüpheliyle beraber, onun öldürdüğü maktulün gömülü olduğu yerin bulunması için bir savcı, bir doktor, bir komiser ve bir polis memurunun, onlara eşlik eden şoförler ve jandarmalarla birlikte Anadolu bozkırında yaptıkları uzun yolculuğu konu alır. Ancak bu yolculuk, aynı zamanda onlar için bir varoluşsal yolculuğa da dönüşecektir.

Filmin açılış sahnesinde, izbe bir oto lastikçisinde içki içen üç kişiyi götürür. Ancak ne konuştukları duyulmaz. İçlerinden biri dışarı çıkıp bir köpeğe yemek verir. Ardından, dükkânın önünden bir tır geçer ve perdeye filmin adı yansır. Takip eden

sahneye, bir önceki sahnedeki üç kişiden birinin, gözaltına alınmış olduğu anlaşılacak şekilde dört kişiyle birlikte bir arabada yolculuk yaptığı görülür. Arabadaki komiser Naci, polis memuru İzzet ve şoför Arap Ali arasında manda yoğurduyla ilgili bir tartışma başlar. Naci, konuya Doktor Cemal'i de dâhil etmeye çalışır, Cemal ise zoraki bir şekilde bir şeyler söyleyip onu geçiştirir. Bu tartışma öyle yersiz ve bir o kadar da komiktir ki aslında filmin farklı yerlerinde çıkan bu gibi tartışmalar belirli imgelerle, kendini erkekler arasında mikro-iktidar çatışmalarının sahnesi/aynası olarak gösterecektir (Diken vd, 2018: 140).



Görsel 8: Bozkırın ortasındaki arayış, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011)

Daha sonra, arka arkaya üç arabanın yaptığı yolculuk, Anadolu bozkırının ortasında bir çeşme başında bölünür. Anlaşılan odur ki cinayet şüphelisi Kenan, diğer araçta gözaltında bulunan kardeşi ile birlikte, öldürdüğü adamı bir çeşme başına gömmüştür. Ne var ki, Kenan'ın öldürdüğü adamı nereye gömdüğü bir türlü bulunamaz. Kenan ilk vardıkları bu çeşme başının, aradıkları yer olmadığını belirtir. Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki, katilin yönlendirmeleriyle cesedin aranışı, aslında önce cesedin gösterildiği ve neden-sonuç ilişkilerinin ortaya çıkarılmasıyla sonuçlandırılan cinayet hikâyesinin klasik kurulum yapısını da tersine çevirmektedir (Arslan, 2012: 194).

Ardından, ekibin yolculuğu devam eder. Durdukları bir başka yerde de Kenan, cesedi gömdükleri yerin orası olup olmadığını konusunda emin olamaz. Aradığını bulamayan Komiser Naci'nin giderek sınırları bozulur ve zamanla Kenan'a şiddet göstermeye başlar. O da Savcı Nusret'in gücü altında ezilmektedir. Nusret, gömülü olan

cesedin bulunamaması konusunda Naci'ye “*Bu kadar insan sana güvendik geldik ya!*” diye tepki gösterir. Naci, içindeki öfkeyi Nusret'e yansıtamazken, bunu yalnızca arabaya bindiğinde Arap Ali ve emrinde çalışan İzzet'e yansıtabilir. Kısa süre sonra da karısı Naci'yi arar ve bu saate kadar nerede kaldığını sorar. Hemen ardından Naci'nin oğlunun hasta olduğunu, onun doktorla yaptığı konuşmadan öğreniriz. Devamında, Arap Ali'nin yönetimindeki aracın önünde ilerleyen Savcı Nusret'i taşıyan araba durur ve şoför, yolu bilmediğini bahane ederek Arap Ali'nin öne geçmesini ister. Arap Ali, öne geçip yoluna devam ederken, “*Yol bilmezsin, iz bilmezsin. Ama Adliye'ye şoför olmayı bilirsin!*” sözleriyle onu eleştirir. Ancak çok kısa bir zaman sonra, arkalarındaki aracın onları takip etmediği anlaşılır. Ardından arkalarındaki arabadan Savcı Nusret, tuvaletini yapmak üzere iner ve Naci, “*Bu kaçınıcı oldu ya. (...) Doktor, prostat değil mi bu Savcı'nın şeysi?*” diyerek Savcı Nusret ile ilgili bir espri yapmaya çalışır. Doktorsa bir kontrol yapmadan bir şey denemeyeceğini söyleyerek, belli bir yaştan sonra her erkeğin kontrollerini yaptırması gerektiğini belirtir. Naci'ye de hastaneye geldiğini bir kontrol yaptırmasını önerir. Naci'ye bunu “*Yok yok, Allah göstermesin. (...) Bizde bir şey yok. Ama sen Savcı'yı bir kontrol et bence.*” sözleriyle geçiştirir. Burada Naci, Savcı Nusret'in kendisi üzerinde kurduğu hiyerarşiyi, onun “erkeklik gücüne” ve “iktidarsızlığına” gönderme yapmak üzere, prostat hastalığını gündem ederek sembolik düzlemde yıkmaya çalışmaktadır. İlerleyen sahnelerde, konvoy bir çeşme başında daha durur. Ancak aradıkları yer burası da değildir. Ardından bir başka yerde dururlar; burada Savcı Nusret, kendini yakın hissettiği doktorla yakınlık kurmaya çalışır. Önce onun çocuğu olup olmadığını sorar; ardından geçmişte karşılaştığı esrarengiz bir ölümden bahseder:

Nusret: *Bir kadın vardı mesela, bir arkadaşın eşi. Bu kadın bir gün, “ben dört beş ay sonra şu tarihte öleceğim” diyor ve hakikaten de o tarih geldiğinde küt diye ölüyor.*

Cemal: *Nasıl yani?*

Nusret: *Basbayağı dediğim gibi “dört beş ay sonra doğum yapıp öleceğim” diyor ve doğumunu yaptıktan birkaç gün sonra hiçbir neden yokken küt diye gidiyor kadın. (...) Müthiş de güzel bir kadındı ha.*

Ardından Cemal, doktorların ölüm nedeni olarak neyi söylediklerini sorar; ancak Komiser Naci'nin Kenan'a fiziksel saldırısıyla bu soru cevapsız kalır. Bu arada jandarmalara öncülük eden Komutan da Savcı ve Doktor'un sohbetine dâhil olmaya çalışır.

Önce onlara bisküvi ikram eder; ardından Savcı Nusret'in Doktor Cemal'e "*Daha nereye kadar gideceğimiz belli değil.*" demesine, "*Şu anda merkezden 34 kilometre uzaktayız, efendim.*" diye katkı sunmaya çalışır. Devamındaysa, mücavir alanın dışına çıkıldığından yetkisinin poliste mi jandarmada mı olacağını, bu sebeple tutanakta bir sıkıntının olup olmayacağını Savcı'ya sorar. Ardından yetkinin Naci'de olduğunu öğrendiğinde "*Biz size tabiyiz tabi ki.*" cevabını verip ayrılır. Ardından Nusret, Cemal'e "*Kasap et derdinde, koyun can derdinde. Bu adamın da derdi mücavir alan. Adama bak ya. Üşenmemiş tek tek saymış kilometreleri.*" sözleriyle Komutan'ı eleştirir. Böylece bir grup erkeğin yine sembolik iktidar üzerinden çekişmeleri aktarılmaktadır.



Görsel 9: Cemal ve Nusret'in ilk sohbeti, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011)

Ekip, geceyi yakınlardaki bir köyde geçirmeye karar verir. Ancak bu konuda da bir tartışma çıkar. Adliye şoförü Tevfik'in önerdiği köye gitmeyi Arap Ali tuhaf bir şekilde istememektedir, çeşitli bahanelerle oraya gitmeme konusunda ısrar eder, alternatif bir köy önerir. Ancak Nusret, tüm hiyerarşik gücüyle konuyu kestirip atar ve Tevfik'in önerdiği köye gidilir. Tam arabaya binilip yola çıkmak üzereyken Kenan sigara içmek ister ve Cemal de ona sigara verir. Ancak Naci, Kenan'a sert bir şekilde çıkarır ve sigara içmesine izin vermez: "*Sigara istiyorsan önce hak edeceksin. (...) Bak Savcı'ya. Adam hukuk tahsili yapmış, çalışmış. Sigarasını da içer, fırçasını da atar. Niye? Hak etmiş adam! Sen n'aptın. Maymun ettin oğlum bizi sen!*"

Köye vardıklarında, muhtarın evine misafir olurlar. Muhtar onlar için bir sofraya hazırlamıştır. Muhtarla yemek yemeye başladıklarında, ilk olarak Arap Ali'nin köye gelmek istememesi üzerine konuşulur ve Arap Ali'nin karısının o köyden olduğu ama nedense Arap'ın o köyü ve köylüleri pek sevmediği anlaşılır. Daha sonra Muhtar, Nusret'e hazırladığı mezarlık ve morg projelerinden bahseder. Ödenek çıkartılmadığı için ondan Kaymakam ile konuşup, bu işi halletmesini ister. Bir süre sonra elektrikler kesilir ve gaz lambasında yemek yemeyi sürdürürler; Muhtar sık sık elektriklerin kesildiği ve kısa bir süre sonra geldiğini anlatır. Burada dikkat çeken, sık sık elektriğin kesildiği köyde Muhtar'ın en önem verdiği projesinin morg olmasıdır. Bu durumda muhtarın projesinin yaşama değil, ölüme yönelik olduğu söylenebilir (Parsa ve Akmeşe, 2012). Sahnede bir başka dikkat çeken detaysa, herkesin afiyetle yediği et konusunda muhtarın büyük bir gurur yaşaması ve bunu büyük bir heyecanla anlatmasıdır: *“Kuzudan başka bir şey bizim evde yenmez. Bazıları bunu yemiyor, bunun koktuğunu söylüyor ama et, kuzu etidir; yenecek et de kuzu etidir.”* Ardından da Doktor'un önünde bulunan balı övmeye başlar ve bir kavanoz bal da Savcı'ya hediye olarak hazırlattırır. Filmin başındaki, Komiser Naci'nin yaptığı manda yoğurdu tartışmasına benzeyen Muhtar'ın yiyeceklere olan bu övgüleri, film boyunca dikkat çeken erkekler arasındaki mikro-iktidar ve hiyerarşi mücadelelerinin sembolik boyutuna ilişkindir (Arslan, 2012; Parsa ve Akmeşe, 2012). Özellikle Muhtar için taşradaki bürokrasi altındaki ezilmişlik, kuzu eti ve bal gibi ona sembolik güç tanıyan imgelerle aşılmaya çalışılır. Ayrıca Muhtar'ın biri polis, diğeri MKE'de çalışan oğullarından gururla bahsetmesi sırasında Savcı Nusret, onu anlattıkları dinlemeyip yalnızca yemeğini yemeye devam eder. Muhtar, anlattıklarını bitirdiğinde Savcı ona oğlu olup olmadığını sorar ve bu durumda Muhtar aynılarını tekrar anlatmak durumunda kalır. Burada da Savcı Nusret ve Muhtar'ın mikro-iktidar alanlarının çatışmalı doğası ortaya çıkmaktadır.

Ardından Muhtar'ın evinin bahçesinde, Savcı ile Doktor arasında “esrarengiz şekilde ölen güzel kadın” a dair yarım kalan konuşma tamamlanmaya çalışılır:

Cemal: (...) *Peki, otopsi yapıldı mı?*

Nusret: *Neden?*

Cemal: *Ölüm sebebini net olarak anlayabilmek için.*

Nusret: *Sen beni dinlemiyor musun? Ölüm nedeni belli. Öyle bir şüphe olsa zaten ben izin verir miyim öyle bir şeye!*

Cemal: *Canım bir insan öleceğim dediği için ölmez ki Savcı Bey. Ne bileyim kendini zehirlemiştir, bir şey yapmıştır.*

Nusret: *Kendini zehirlemek mi? Nereden çıkardın Doktor şimdi bunu? Öyle bir şüphe olsa biz şey yapmaz mıyız? Ben savcı adamım. İşim şüphelenmek. Tabi ki araştırırdık öyle bir şey olsa ama kalp krizi dedi doktorlar.*

Cemal: *Gerçi bir de şu var bazı ilaçlar yapar ama... Yani, bilemiyorum şimdi tabi.*

Nusret: *Nasıl?*

Cemal: *Bazı ilaçlar diyorum, yüksek dozda alınırsa kalp krizine neden olur da.*

Ardından bu konuşma Muhtar'ın yanlarına gelerek çay isteyip istemediklerini sormasıyla bir kez daha kesilir ve hemen ardından da Nusret, "İş karıştı biraz." diyerek yanına gelen Naci'yle konuşmaya başlar. Zanlı Kenan, herkesi oyalamayı bırakıp Naci'ye olan her şeyi anlatmıştır. Maktul Yaşar'ın oğlunun da kendi oğlu olduğunu belirtmiştir. Bu durumda, cinayetin sebebi daha kolay anlaşılmaya başlar. Sabah olduğundaysa ekip, aradıkları cesedi bulmak için son kez yola koyulur. Daha sonra cesedin gömülü olduğu yerin bulunması için bir çeşme başına gidilir ve ceset orada bulunur. Cesedin gömülü olduğu yerde, maktulün filmin başında yemek verdiği köpek de beklemektedir. Ceset topraktan çıkarıldığındaysa, cesedin arkadan domuz bağı yapılarak bağlandığı görülür. Bunu gören Naci, Kenan'a bir kez daha saldırır. Ardından keşif tutanağını yazdırmaya başlayan Savcı Nusret, tüm otoritesini konuşurarak tutanağı yazdırır. Onu, Arap Ali ile birlikte uzaktan izleyen Komiser Naci, "Şahlandı seninki. (Arap Ali: Şakıyor.) Sabaha kadar biz koşalım, halayı sen çek... Halay başı olacaksın Arap! Bu dünyada halay başı olacaksın!" Savcı Nusret tutanağı yazdırırken arada bir de espri yapar: "Ceset, Clark Gable görünüşlü..." Bunu başta kimse anlamaz, ardından Nusret'in gülmeye başlamasıyla herkes ona katılıp güler. Devamında tutanağı yazan Abidin, Savcı Nusret'e "Savcım, Clark Gable'a benziyorsunuz biraz, biliyorsunuz değil mi?" der ve Nusret, bunu duymaktan büyük bir memnuniyet duyduğunu belli eder şekilde gülümseyerek konuyu geçiştirir. Tutanak yazıldıktan sonraysa büyük bir gururla "Üniversitedeyken, Clark Nusret derlerdi

bana.” der. Cesedi alıp yola çıktıklarında Doktor’un, Naci’ye sigarayı bırakıp bırakmadığını sorması üzerine Naci, şunları söyler:

“Yirmi yıldır bu işteyim. Ne tipler gördüm ya. İnsan mı, hayvan mı anlamazsın. Bir de bu Kenan gibileri vardır. Bunlar değişiktir. Yani, bunlar... Nasıl diyeyim yani, gururunla, o şeysiyle ezer yani bir yerde. Muhtar’ın orda, diyor ki ‘bu benim kardeşim. Anam bana emanet etti.’ Ona diyor, şey yapmayın da diyor falan... Neredeyse bırakın gönderin diyecek. Bir tokat daha çaktım ona. Dedim, ‘ulan ne gezdiriyorsun bizi be.’ ‘Abi sen çok iyi bir adamsın’ demez mi... Bana diyor. ‘O oğlan da benim. Ben hapishanedeyken, çocuğa göz kulak olur musun?’ diyor. Ölen adamın oğlu benimdir diyor. Güler misin, ağlar mısın? Ben adamı dövüyorum; adam bana oğlunu emanet ediyor.”

Naci, hiyerarşik olarak Savcı’nın otoritesi altında ezilirken; bir de suçlu olan Kenan’ın gururu altında duygusal olarak ezilmiştir. Zanlı Kenan’ı kasabaya götürdüklerindeyse Yaşar’ın yakınları onu linç etmeye girişir. Ayrıca maktulün geride kalan karısı ve çocuğu(!) da öfkeyle ona bakmaktadır. Bir süre sonra Kenan, çocukla göz göze gelir ve çocuk yerden aldığı bir taşı Kenan’ın yüzüne fırlatır. Hemen ardından Kenan arabaya sokulup Adliye’ye götürülür.

Filmin devamında, oğluna ilaç yazdırmak için hastaneye, Cemal’in yanına gelen Naci, şu sözlerle geride kalan çocuğun durumuna nasıl üzüldüğünü belirtir:

“Ben senin durumunda olsam, hiç arkama bakmam. Toplarım pııyı pırtıyı çeker giderim. (Cemal: Nereye?) Nereye olursa! Hiç fark etmez. (...) Sen şehir çocuğusun, buraları bilmezsin Doktor! Buralarda hayat zordur. Hele oğlan çocuğuyun, bir de baban da yoksa başında... O yüzden üzüldüm çocuğun durumuna. (Cemal: Babası gerçekten Kenan mı sizce?) Bilemem. Ama o çocuktan taşı yiyince arabada bayağı ağladı Adliye’ye giderken, çok ağladı. Neticede olan çocuklara oluyor Doktor. Herkes yaptığının cezasını çekiyor; çocuklarsa büyüklerin günahını.”

Görüldüğü gibi Naci, hem mesleğinin duygusal hırpalayıcılığından dolayı hem de çocuğunun hastalığından dolayı kendini bir çıkişsızlıkta görür, belki çocuğunun hastalığı ile kendi günahları arasında bir ilişki de kurmaktadır. Yaşadığı duygusal zorlanmayı taşra yaşamının zorluğuyla ilişkilendirmektedir.

Doktor Cemal ise bu zamana kadar hep rasyonel bilgiyi ve akli temsil eden görünümünden sıyrılmaya başlar. Filmin bu kısmına kadar Cemal, Nietzsche’nin tarif ettiği modern insanın tipik bir örneğini oluşturmuştur (Diken vd., 2018: 144). Buna göre Cemal,

maruz kaldığı tüm olaylarda ve karşısına çıkan her düşünceye akılcı bir tarzda yaklaşır ve onun için tıbbi bilgiden meydana gelen rasyonelleştirici bilgisiyle tüm mantıksızlıkları yerle bir etmeye çalışır. Aynı zamanda, onun Bourdieu'cü anlamda sahip olduğu kültürel sermayesi de etrafındaki herkesin ona saygılı olmasını sağlamaktadır. Cesedin bulunmasıyla gündeme gelen asıl mesele doğrudan onu ilgilendirmektedir: Otopsiyi gerçekleştirmek. Bunun öncesinde Cemal, boşandığı karısıyla olan fotoğraflarına bakar. Geçmişini hatırlamaya çalışır. Böylelikle, tamamen iş için bir araya gelen bu insanlar, günlük iş yaşamlarının hemen her anında bir yandan da kendi özel yaşamlarını anımsar ve oradaki sorunlarıyla yüzleşirler. Hastanede otopsiye girmeden önceyse, Savcı Nusret ile yarım kalan konuşmalarını tamamlarlar:

Nusret: *Hayır, benim anlamadığım şu: Bu kadın neden ilaç mola içmeye kalksın ki? Durduk yere.*

Cemal: *Yani içinden atamadığı bir sıkıntısı vardır, kurtulmaya çalışıyordur, kendini öldürüp kurtulmak istiyordur. Ne bileyim.*

Nusret: *Kendini öldürmek mi? Nereden çıkardın şimdi sen ya? (...) Ufak tefek sorunları varmış gerçi ama... Yani, her ailede olabilecek şeyler. Sadece bir gün kocasını başka bir kadınla yakalamış. Ama olayı büyütmemişler; hemen affetmiş kadın.*

Cemal: *Kadınlar böyle şeyleri kolay kolay affetmezler, Savcı Bey.*

(...)

Nusret: *Ya doktor, bir insan bir başkasını cezalandırmak için hakikaten kendini öldürebilir mi? Olabilir mi böyle bir şey?*

Cemal: *E zaten intiharların çoğu başka birini cezalandırmak için yapılmıyor mu Savcı Bey?*

Nusret: *Değil mi, bravo! Ben de öyle düşündüm. Tabii ki öyle. Gidelim hadi. (...) Karım... Kadınlar bazen çok acımasız olabiliyor Doktor. Valla. Çok!'*

Bu diyalogla Nusret'in karısının kendini öldürdüğünü anlarız. Nusret, "İhanet bile denemez." gibi sözlerle bencil ve egoist eğilimlerini yansıtırken, zaman içinde yaptığı ihanetin yol açtığı bir "hınç olarak ölüm"le yüzleşir (Diken vd., 2018: 152). Otopsi odasına geldiklerindeyse Nusret, cesedi karısına teşhis ettirir. Karısı son derece duygusuz bir şekilde maktulün yüzüne bakar ve teşhisi gerçekleştirir. Tutanak yazdıran Savcı Nusret,

“doktorun ölüm sebebinin anlaşılmasından dolayı klasik otopsi yapılması gerektiğini” belirttiğini tutanağa aktarırken Doktor Cemal, Nusret’e bakıp “*Kesinlikle.*” der. Doktor’un bu tavrı aslında Nusret’in intihar eden karısının yapılmayan otopsisine bir göndermedir. Bu durumda, sıradan bir sohbetle başlayıp, kısa zamanda Nusret’in iktidar oyununa dönüşen tartışmalarından, Nusret’in yenik ayrıldığı düşünülebilir (Parsa ve Akmeşe, 2012). Öte yandan, Nusret’in ihaneti karşısında karısının bebeğini doğurduktan sonra intihar ederek onu cezalandırmasıyla, Nusret’in çocuğu da bir anlamda babasının günahının bedelini çekerek amnesiz büyümüş olmaktadır, böylece, Naci’nin dillendirdiği “yazgı” bir kez daha kendini göstermektedir.

Otopsi odasında, otopsi yapılmaya geçilmeden kısa süre önce otopsi teknisyeni, Doktor Cemal’e karşı karşıya kaldığı sorunları sıkıntılı bir halde anlatmaya başlar. Onun tek sorunu otopsi için gerekli aletlerin eskimiş olması, yeni teknolojilere uygun olmaması ve kentteki hastanenin “şahane” morgunun aksine kendi hastanelerinin kötü bir morga sahip olduğudur. Burada da ölüm ile kurulan tuhaf birliktelik açığa çıkarken, otopsi teknisyenin kendi çalışma alanında kurmaya çalıştığı mikro-iktidar alanı da kendini göstermektedir. Otopsi gerçekleştirilirken, cesedin akciğerlerinde toprak parçaları bulunduğu görülür. Otopsiyi gerçekleştiren teknisyen, maktulün diri diri gömülüp gömülmediğini sorgular. Ancak Cemal, olayı büyütmez ve tutanağa “*Herhangi bir anormalliğe rastlanmadı.*” diye yazdırır. Devamındaysa yüzüne cesetten bir damla kan fişkirir. Doktor, camdan dışarıyı seyrederken maktulün geride kalan karısı ve çocuğunu izler. Film, böylelikle son bulur.

Bir Zamanlar Anadolu’da filmi, tanıtım yazısında taşra yaşamının değişmeyen duygusal yapısıyla “yolculuklar” üzerinden öne çıkarılmaktadır:

“Kasabalarda hayat, bozkırın ortasında sürdürülen yolculuklara benzer. Her tepenin ardında "yeni ve farklı bir şey" çıkacakmış duygusu, ama her zaman birbirine benzeyen, incelen, kıvrılan, kaybolan veya uzayan tekdüze yollar...”

Filmin taşra yaşamına bakışı onun mekânsal tekdüzeliğiyle ilintiliyken aynı zamanda akıp giden hayat da bir rutin içinde düzenlenmiştir. Hatta dramatik bir cinayet bile bu rutine dâhildir. Yolculuk boyunca durulan yerlerden birinde Arap Ali, Doktor Cemal’e gecenin bir yarısı yaptığı bu görev için onun ek ücret alıp almayacağını sorar.

Kendisi de o parayı almakta ve hatta bu parayı “ölü parası” diye nitelenmektedir. Hatta tüm film boyunca sebepsiz gibi görünen bir nefret beslediği Adliye şoförü Tevfik’in de bu ölü paralarıyla evine ikinci katı çıktığını belirtir. İşte, bu yüzden hayatın tekdüze akışkanlığını bozması beklenen dramatik cinayet, taşra yaşamı için bir rutini ve düzeni yeniden üreten bir işlev kazanmaktadır. Yukarıda da tartışıldığı gibi, taşra yaşamıyla birlikte temsil edilen toplumsal yapıya dair bir başka temsil de erkekler arasındaki mikro-iktidar çatışmalarıdır. Savcı Nusret için otoritesi ve hiyerarşik gücü, onun bencil ve egoist özellikleriyle beslenir. Merkez-çevre çatışması bağlamında değerlendirildiğinde Nusret, merkezden gelen bir otorite olarak klasik anlamda çevreyle/taşra yaşamıyla bir üstünlük mücadelesi içerisine girer. Merkezden gelen bir başka toplumsal aktör olan Doktor Cemal’e kendini yakın hissetse de Cemal’in kendi yalıtılmışlığı çok da onu bu birlikteliğe davet etmez. Toplumsal hiyerarşiye dayalı olacağı öngörülen ve merkezi değer sistemini temsil edeceği düşünülen bu birlikteliğe Komutan da dâhil olmaya çalışır, ancak en başta onun bürokrasiyle saplantılı ilişkisi bunu engeller. Devamlı kilometre hesabı yapması Nusret’i rahatsız eder. Bununla beraber Nusret, sıradan bir sohbetten yola çıkarak Cemal ile bir güç oyununa girer (Sütçü, 2012). Ama sonunda kaybeden taraf o olur. Cemal ise onu rasyonel gücüyle alt etmenin mutluluğunu yaşarken, kendi kurduğu mikro-iktidarının keyfini de sürüyor gibidir. Komiser Naci’nin Nusret’e bakışıysa, başta onun otoritesini kabul etmesiyle kendini gösterir. Başta ondan bir fırça yer. Sonra da onun okuyup, çalışıp bu fırçayı atmaya hak ettiğini öne sürer. Ancak koyuldukları işte, onun “halay başı” olmasına da içerler. Bu bakımdan, film boyunca erkekler arasındaki iktidar mücadelelerinin sembolik düzlemde işlediği öne sürülebilir (Arslan, 2012: 207). Naci’nin manda yoğurdu tartışmasındaki tutumu ve Savcı’ya koyduğu prostat teşhisi, Muhtar’ın kuzu eti üzerinden taşrayı kente üstün tutması, Komutan’ın kilometre hesabı ile iktidar alanını inşaaya yeltenmesi ve Nusret’in kendince Clark Gable’a olan benzerliğini vurgulayışı ne kadar sembolikse Naci’nin, Nusret’in konumu için kullandığı “halay başı” metaforu da bir o kadar semboliktir. Ayrıca, erkekler arasındaki bu çekişmenin bir diğer nedeni, onların hayatlarında yer al(a)mayan kadınlar olarak da görülmektedir (Arslan, 2012). Doktor Cemal, karısıyla boşanıp Anadolu taşrasına göreve gelmiştir; Savcı Nusret’in karısı onun ihanetine yanıt olarak intihar etmiştir; Naci’nin karısıyla telefonda kurduğu iletişimde özellikle çocuklarının hastalığı yüzünden ilişkilerindeki kopukluk gün yüzüne çıkmaktadır; Arap Ali, tuhaf bir şekilde karısının köyüne bir türlü gitmek istememektedir ve son olarak

Kenan'ın işlediği cinayet de yine bir kadın yüzünden olmuştur. Bütün bu “kadının yokluğu” ya da kadını “gönüllü bir rızayı inşa ederek” ya da “zorla tahakküm kurarak” hayatlarına dâhil etmede gösterdikleri başarısızlık, diğer bir deyişle, bir iktidar sahibi olarak erkeğin yaşamındaki kadınla başa çıkamamış olması hali, zamanla diğer iktidar mücadelelerinde bir çözülmeye yol açmakta ve erkeklerin kendilerine otorite sağlayan simgesel güçlerle (hukuk, polis gücü, tıp) tam olarak özdeşleşmelerini ve güçlerini tahkim etmelerini engellemektedir. Nusret, eril görüntüsünden sıyrılıp sıkıttan devamlı terleyen, bunalan bir adama dönüşür; Naci, Kenan üzerinde şiddet uygulamaktayken kendini onun gururu altında ezilmiş bulur; Cemal ise sahip olduğu tüm rasyonel duruşu bir kenara bırakarak, otopside ortaya çıkan gerçeği örtbas eder. Bu durumda onların kurdukları mikro-iktidar alanları da bir yıkıma uğramaktadır.

4.5. KIŞ UYKUSU

Nuri Bilge Ceylan'ın 67. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye (Palme d'Or) ödülünü kazanan; öyküsü Anton Chekhov'un hikâyelerinden esinlenilerek oluşturulmuş *Kış Uykusu* filmi, Kapadokya'da babasından kalma bir oteli işleten eski bir tiyatro oyuncusu Aydın'ın, genç karısı Nihal, boşanıp yanına yerleşen kız kardeşi Necla ve yine babasından kalan evlerde oturan kiracılarla olan çatışmalı ve gerilimli ilişkilerini konu alır. İlk filmlerinde merkez-çevre, şehir-taşra ilişkilerini kişisel hikâyeler üzerinden ele alan Ceylan'ın, *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmleri ile bu ilişkilere siyasal nitelik de kazandırarak daha geniş bir çerçeveye oturttuğu söylenebilir. *Kış Uykusu* ise bireyin iç dünyası, kadın-erkek ilişkileri, entelektüel-halk kopukluğu ve yabancılaşma gibi konuları bir arada işleyerek, önceki filmlerinin temalarını birleştirerek yeniden işlemektedir. Öyle ki Nuri Bilge Ceylan, Cannes Film Festivali'nde röportaj yaptığı sinema yazarlarının da *Kış Uykusu* filminin, bu özelliğiyle önceki filmlerinin adeta bir özeti gibi izlenebileceğini vurguladıklarını aktarır (Aytaç vd., 9 Temmuz 2014).

Film, uçsuz bucaksız doğasıyla olağanüstü bir doğal güzelliğe sahip; tarihte Hristiyanların bir sığınak olarak kullandıkları, günümüzdeyse modern yaşamdan bunalan insanların bir “kaçış mekânı” olan Kapadokya bölgesinin görüntüleriyle başlar. Filmin

başkarakteri Aydın'ı, ilk olarak bu uçsuz bucaksız doğada gezinirken görürüz. Ardından babasından kalma mülklerden biri olan ve adını "Othello" koyduğunu oteline girer ve bir otel müşterisiyle konuşmaya başlar. Müşteri, otelde gezi için at olup olmadığı sorar. Ardından Aydın'dan at olmadığı cevabını aldığı anda, "*Yok mu? Sitenizde at fotoğrafları var da, o yüzden.*" cevabını verir. Bunun üzerine Aydın oldukça utanır ve gazete okumak için bir süre lobide oturur; orada da kendini rahatsız hissedince çalışma odasına geçer. Devamında ise perdeye filmin adı yansır.

Bu ilk sahnenin ardından, Aydın'ın sağ kolu Hidayet ile birlikte arabayla yola çıktıklarını görürüz. İki birlikte başta bir yılki atı satın almak amacıyla birtakım işleri halletmek üzere otelden çıkmışlardır. Arabanın durduğu bir yerde Hidayet, bir şeyler almak için arabadan indiğinde, küçük bir çocuğun gözlerini Aydın'ın üzerine dikip ona öfkeyle baktığı görülür. Buna bir anlam veremeyen Aydın, kafasını çevirir. Takip eden sahnede, arabanın seyir halinde olduğu bir anda Aydın, Hidayet'e kiracıların birikmiş kira borçlarını ödeyip ödemediklerini sorar. Hidayet, kiracıların borçlarını ödemediğini, tahliye davası açtıklarını söyler. Ayrıca kiralarını ödemeyen kiracıların, Aydın'ı yumuşak gördükleri için kiralarını ödemediklerini söyleyip sert biçimde çıkışı: "*Yoksa yok buralarda öyle şey, kira ödememek falan. Kira ödememek neymiş ya! (...) Valla, Aydın Bey aslında bunlara yapacak çok şey var da... Neyse.*" Burada görüldüğü gibi Hidayet, kiralarını ödemeyen kiracılara karşı güç ve şiddet kullanmaya hazır bir görünüm sergiler (Diken vd., 2018: 160). Aslında bir yöre insanı olan Hidayet, uzun yıllarını Aydın'ın rahmetli babasıyla ve daha sonra da Aydın'la birlikte geçirmiş; onun sağ kolu olarak her konuda yardımcılığını üstlenmiştir. Bu anlamda Hidayet'in mikro-dünyasında kurduğu iktidarı, entelektüel uğraşlarından zaman ayırıp da mülkleriyle ilgili parasal konularla ilgilenemeyen Aydın'ın varlığıyla birlikte tanımlanmaktadır. Kısacası, Hidayet tüm gücünü Aydın'dan almakta; Aydın'ın taşradaki simgesel gücünü, kendisinin kurduğu "zor" gücüyle tamamlamaktadır.

Ardından, gerilimli ama bir o kadar da sessiz olan bu ortam, dışarıdan atılan bir taşın arabanın camını kırmasıyla şiddetle bölünür ve Hidayet, arabadan inip camı kıran çocuğu yakalamaya çalışır. Çocuğu yakalayıp getirdiğinde, çocuğun suya düşerek ıslandığı görülür; ardından çocuğu alıp derhal evine götürürler. Çocuğun, önceki sahnede Aydın'a

öfkeyle bakan çocuk olduğu anlaşılır. Çocuğu götürdükleri ev ise Aydın'ın bölgedeki evlerinden biri olan ve aynı zamanda birikmiş kiralarını ödemeyen İmam Hamdi ve abisi İsmail'in ailece yaşadıkları evdir. Hidayet, İsmail'e önce çocuğun islandığını ve onu alıp üşümesin diye evine getirdiklerini söyler; ardından da çocuğun camı kırdığını anlatır. Olaya bir anlam veremeyen İsmail, oğlunu çağırır ve taşı onun atıp atmadığını sorar; çocuğun başını önüne eğip bir cevap vermemesi üzerine İsmail, biraz duygusal biraz gururlu bir yüz ifadesiyle ona bakar ve bir "zorunluluk" temelinde ona bir tokat atar. "Kırılan camın diyeti" olarak nitelenen bu tokatla İsmail, "paranın rasyonel varlığına" karşı da "şiddete" bir takas değeri yüklemeye çalışır. Ancak bunun elbette mantıksal bir karşılığı yoktur; ancak o bu eylemle, "metalaştırılmış toplumsal ilişkilerde, işlemekte olan simgesel kuvvetlerin var olduğunu" hissettirmektedir (Diken vd., 2018: 162). Ardından çıkan hararetli tartışmada İsmail, Hidayet'e sert sözlerle çıkışır: "*Üç kuruşluk kira borcu için buzdolabını, televizyonu götürdüğünüz yetmedi mi!*" Çıkan tartışma esnasında eve gelen İsmail'in kardeşi İmam Hamdi de kavga çıkmasını önlemeye çalışır. Tüm bu tartışmayı Aydın, arabanın içinde oturarak şaşkınlıkla izlemektedir; hemen ardından Hidayet'e yaptığı el işaretiyle derhal otele/eve geri dönme talimatı verir.

Otele dönen Aydın, çalışma odasında bilgisayar başında yazı yazmaya başlar. Ardından yanına gelen kız kardeşi Necla'yla konuşurken, onun daha önce yazdığı "Anadolu Kasabalarında Estetik Yoksunluk" yazısı üzerine konuşulur. Aydın, bu konuda fikirlerini şu sözlerle açıklar: "*Bu zenginlik fakirlik meselesi de değil. Eskiden de yoksulluk vardı. Ne bileyim, üç tane zeytinin vardır ama o üç tane zeytini güzelce tabağa koyup yemek var, bir de öyle torbanın dibine elini daldıra daldıra yemek de!*" Ardından kiracıları İmam Hamdi'nin, oturdukları evlerine nasıl pis bir şekilde baktıklarından, orayı adeta nasıl bir çöplüğe çevirdiklerinden bahsetmeye başlar: "*Evde kadın da var ama var demeye bin şahit ister. Be adam! Sen bir din adamısın bir kere. Senin çevrene, cemaatine örnek olman gerekmez mi? Kendine çekidüzen vermen gerekmez mi?*" Bir süre bu konu üzerine düşünen Aydın, "*Haftaya da bu konu üzerine mi yazsam?*" diye kendi kendine düşünür. Diyalogun devamında Necla, Aydın'ı kimsenin okumadığı yerel bir gazetede yazmasından dolayı eleştirir; hafif de olsa onu kışkırtır. Aydın ise buna katılmadığını, okuyucularından onu destekleyici mektuplar aldığı belirtir. Necla ise düşündüklerini söylemekten geri durmaz: "*Evet ama yani ben de bazen İnternet'te öyle uyduruk yazarların öyle acayip övgüler*

aldığını görüyorum ki. İlla herkesin bir seveni çıkıyor yani. O yüzden bunlara o kadar da şey yapmamak lazım, diye düşünüyorum. Yani, ölçüyü oradan almamak lazım bence.” Ancak Aydın, taşrada “entelektüel” bir yazar olarak varoluşunu, “*Belki benim krallığın küçük ama hiç değilse orada kral benim!*” sözüyle tanımlar.

Devam eden sahnede Aydın, onu ziyarete gelen arkadaşı Suavi’ye, yakınlardaki köylerden birinden genç bir kadından mektup aldığını anlatır. Mektup, Aydın’dan köyde dikiş-nakış kursu açmak için yardım talep etmektedir. Aydın, “bizim Nihal de bu yardım işlerine meraklıdır” deyip karısı Nihal’i de yanlarına çağırır. Ardından Aydın, kendisine yönelik övgülerin de yer aldığı mektubu, büyük bir gururla okur ve söz konusu yardım çağrısıyla ilgili nelerin yapılabileceğini öğrenmek için karısı ve arkadaşına döner. Ancak onlardan beklediği ilgiyi göremez. Nihal, neredeyse her gün böyle mektuplar aldığını, önceliğin bakımsızlıktan neredeyse yıkılmak üzere olan köy okullarının onarılmasına verilmesi gerektiğini ve böyle bir kurs için de yeni bir bina yapılmasının gereksiz olduğunu vurgular. Nihal daha sonra Aydın ve Suavi’nin yanından ayrıldığındaysa Suavi şu sözlerle Aydın’ı eleştirir:

“Esasında ben sana bir şey söyleyeyim mi? Bu yoksulluk fakirlik bir tür doğal afet gibi Aydıncığım. Allah’ın takdiri yani bir yerde. Kadere karşı gelemezsin ki ya. (...) Sırf bu tür işler için yaratılmış insanlar vardır. Bu işleri onlara bırakacaksın ya. Sen yaratıcı adamsın, sanatçı adamsın. Niye böyle şeylere kafanı taktıyorsun kardeşim? Sen kendi işine bak ya.”

Devamında Suavi, Aydın’ın yanından ayrılır ve Hamdi Hoca, Aydın’ın yanına gelir. Çekingen bir tavırla, ailece içinde buldukları zor durumu Aydın’a anlatmaya çalışan Hamdi Hoca, Aydın’ın tepkisini yalnızca ayak kokusuyla çeker ve Aydın camı açmaya yönelir. Daha sonra ise Hamdi Hoca’ya “*Bırak icrayı, sizin benim kiracım olduğunuzdan bile haberim yoktu doğru dürüst. (...) Hidayet’le konuşmak lazım bunları. Ben konuya vâkıf değilim. Hidayet var, avukatlar var. Onlar daha iyi biliyorlar konuları. Yani, sen bir daha bana gelme.”* der.



Görsel 10: Aydın ve İmam Hamdi ile birlikte, *Kış Uykusu* (2014)

Görüldüğü üzere, Aydın'ın yardımseverliğin sınırı onun gösterişçi yapısıyla ilişkilidir (Diken vd., 2018: 164). Övgüler aldığı genç kadına yardım etmek isterken, Hamdi Hoca için durum aynı olmaz. Onun yardımseverliği ve toplumsal duyarlılığı, kendi çerçevesinde sınırlanmış bir görünüm sergiler. Hoşuna gitmeyen ve kendi bencilliği ile yüzleşmesini gerektirecek ilişkileri kurmaktan, bu alanlara dâhil olmaktan sakınmaktadır. Kendisi ile kiracıları arasında vekilini ve avukatlarını koyarak kendini ulaşılmazlaştırdığı ölçüde bir sembolik iktidar, bir hiyerarşi inşa etmiş olmaktadır.

İlerleyen sahnelerde ise doğrudan Hamdi Hoca'yı hedef alan, din adamları üzerine bir yazı yazar:

“Yüzde doksan dokuzu Müslüman olan bir ülkenin halkı, iyi yetişmiş, oturmasını kalkmasını bilen, kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren bir imaja sahip din adamlarını hak etmiyor mu? Her hafta imamlarımızın petekten bal süzer gibi okudukları eserlerden bilgiler süzerek hazırlayacakları hutbe, cemaat tarafından zevk ve beğeniyle dinlenecek, onları da yükseltecektir. İslamiyet, bir medeniyet, bir yüksek kültür dinidir.”

Yazıyı okuyup sert bulup bulmadığını Necla'ya soran Aydın, ondan yazının problemleri içerdiği olmadığı konusunda destek alır. Ancak Necla, ilerideki sahnelerden birinde, Aydın'ı “*Bulmuşsun dişine göre bir kurban, etinden sütünden faydalanyorsun. Bıraksana artık şu adamcağızın peşini!*” sözleriyle eleştirir. Hatta onu “*Asıl senin ne alakan var dinle, imanla, maneviyatla. Hayatında bir kere olsun camiye mi gittin? Bir kere*

dua mı ettin dinden, maneviyattan bahsediyorsun. (...) Annesinin, babasının mezarının önünde tek bir damla gözyaşı dökmemiş, hatta bir gün bile mezarlarını ziyaret etmemiş birinin maneviyattan bahsetmesini samimi bulmuyorum ben!” sözleriyle onu eleştirerek, bir anlamda ona ayna tutar. Aydın, ilerleyen sahnelerde filmin başında otel müşterisiyle karşılaşmasında olduğu gibi bir utanç duygusuna kapılarak, kısa bir süre sonra anne ve babasının mezarını ziyaret eder.

Tüm bu tartışmaların beraberinde, Necla'nın Aydın ile tartışmak istediği bir konu da “kötülüğe karşı koymama” düşüncesidir. Necla, Aydın'dan bu konuda düşünmesini ve bir tanımlama yapmasını ister. Ancak Aydın, bu konuya “yapılan kötülüklerle kayıtsız kalmak” gibi yüzeysel bir tanımlama getirip bu düşüncüyü saçma bulup, konuyu kestirip atar. Ancak ertesi gün Necla, kahvaltı sofrasında Nihal ve Aydın'a yeniden kötülüğe karşı koymama düşüncesiyle ilgili tartışmayı açar. Necla için kötülüğe karşı koymamak, şöyle bir anlama sahiptir:

“Bana yine de kötülüklerle boğuşmamızda bir tür sahtekârlık var gibi geliyor. (...) Kötülüğe karşı koyarken güç kullanmak yerine, tam tersi bir şey yapsak? Yani diyelim ki şu tablonun çalınmasını istemiyorsan onu saklamak yerine hırsıza kendi elinle teslim etmek daha iyi bir şeydir belki.”

Aydın için böyle bir düşüncüyü tartışmak bile yersizdir. Ona göre böyle bir “saçmalık” dizilerde bile yoktur. Ancak Nihal, onu anlamaya çalışır ve böyle bir düşüncenin nereden doğduğunu, neden böyle bir düşünceye “ihtiyaç” duyduğunu Necla'dan öğrenmek ister. Bülent Diken (2018: 170), Necla'nın sözlerinde tanımlanan bu düşüncenin İncil'e net bir referans olduğunu vurgular. Öyle ki İncil'de “Göze göz, dişe diş dendiğini duydunuz. Ama ben diyorum ki, kötüye karşı direnmeyin. Sağ yanağınıza bir tokat atana öbür yanağınızı da çevirin.” denmektedir (İncil, Matta: 5:38-39). Necla'nın düşüncesindeyse bu, tıpkı Nihal'in dikkat çektiği gibi aslında bir ihtiyaçtan doğmuştur. Bunu kısa süre sonra, Necla'nın Nihal ile başka bir yerdeki tartışmasından görürüz. Necla, alkolik olan eski eşiyile ayrılmasının acaba daha kötü sonuçlara mı yol açtığını sorgulamaya başlamıştır. Kötülük karşısında cezalandırıcı bir terk etme eylemiyle harekete geçmek yerine, sabırla direnmenin daha iyi sonuçlar doğurabileceğine dair düşünceler geliştirmektedir. Daha sonraysa Aydın ile tartıştığında, aslında İstanbul gibi bir yeri bırakıp

da onların yanına gelişi nedeniyle kendini suçlar. Filmin bir kısmından sonraysa Necla'ya hiç görmeyiz. Anlaşılan odur ki Necla İstanbul'a dönmüştür.

Kötülüğe karşı koymama düşüncesinin Necla, Nihal ve Aydın tarafından tartışıldığı bu kahvaltıda, Hidayet'in yanlarına gelip Hamdi ve çocuğun otele geldiğini haber vermesiyle bölünür. Aydın, defalarca karşılaşmış ve konuştuğu Hamdi'yi yine hatırlamaz. Hamdi Hoca'yla konuşmaya başladığındaysa onların kasabadan otele kadar yürüterek gelmelerine bir anlam veremez. Hamdi Hoca, İlyas'ın o olaydan sonra çok üzüldüğünden ve Aydın Bey'in elini öpmek istediğinden bahseder. Aydın başta bunu istemese de sonrasında elini uzatır ancak İlyas, dayanamayıp düşünür ve bayılır. Aydın, Hamdi Hoca'nın yoksulluğunu, evlerine yolladığı icra memurlarının aile, özellikle İlyas üzerinde yarattığı travmayı görmemekte, hayatlarını doğrudan etkileme gücüne sahip olduğu bu insanları "tanıma" gayreti bile göstermemektedir.

İlerleyen sahnelerde Nihal, otelde bir yardım toplantısı düzenler. Aydın, daha önce hiç katılmadığı bu toplantıya dâhil olmaya çalışır. İlk önce toplantıya katılan arkadaşları Suavi'ye yanaşır; ona yardım toplantısıyla ilgili alaycı ifadeler kullanır. Daha sonra toplantıya katılan kasabanın öğretmenlerinden Levent ile tanışır ve ilgiliymiş gibi görünmek adına çevrede kaç tane okul olduğunu, bu okullarda ne kadar öğrenci olduğunu sormaya başlar. Aydın, bu konuya aslında o kadar ilgisiz, bu toplantıya katılanlara da o kadar önyargılıdır ki Levent'in adını bile aklında tutamaz; ona Bülent diye hitap eder. Ardından Nihal, Aydın'ı gizlice yanına çağırıp ondan toplantıyı terk etmesini rica eder. Aydın bu isteğe o kadar bozulur ki toplantıyı terk etse de ne yapacağını bilemez; dışarıdan gizli gizli toplantıyı izlemeye çalışır. Takip eden sahnede, Nihal ile onun yapmaya çalıştığı hayır işleriyle ilgili alaycı ve küçümseyici tavırlarla tartışmaya başlar ve onu kışkırtır: "*Rahat batıyor size ya. Şükretmek denen şeyden zerre nasibini almamışsın.*" Ardından bu toplantıları kendi evinde düzenlememesini Nihal'den isteyip onun yanından ayrılır. Ancak kısa bir süre sonra tekrar Nihal'in yanına gelir ve yaptığı işlerin doğruluğunu sorgulamaya, dosyaları incelemeye başlar. Tüm dosyaları alır ve beraberinde götürür; her şeyi bir yoluna sokacağını iddia eder. Tüm dosyaları Aydın'a fırlatarak gözyaşlarına boğulan Nihal'e de alaycı bir şekilde güler. Aslında Nihal için bu yardımlar ve hayır işleri, onun taşradaki boğucu yaşamına bir anlam katacak işler olarak görülür; ancak yine de "başkasının

parasıyla bu işleri yürütmek” zorunda olması da onu ezmede ve baskılamaktadır. Aydın, Nihal’den aldığı dosyalarla ne yapacağını kendi de bilemez ve bundan vazgeçip dosyaları Nihal’e geri getirir. Daha sonra ilişkileri üzerine tartışmaya başlayan Aydın ve Nihal, herkesin kendi yolunda yürümesi gerektiği sonucuna varırlar. Nihal, tartışmada Aydın’ı şu sözlerle eleştirir:

“Sen çekilmez bir adamsın. Bencilsin, kincisin, alaycısın. İşte, asıl suçun bu. (...) Aslında iyi öğrenim görmüş, dürüst, hak gözeten, adil bir insansın. Yani, genel olarak böyle olduğun söylenebilir; buna diyecek bir şey yok. Ancak yeri geldiğinde bu erdemlerinle insanı boğan, ezen, küçük düşüren, aşağılayan bir hava taşıyorsun. Bu dürüst düşünme tavrıyla bütün dünyadan nefret ediyor gibisin. İnananlardan nefret ediyorsun; çünkü inanmak sana göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisi. Öte yandan herhangi bir inanç, ideal taşımayanlardan da nefret ediyorsun. Yaşlıları geri kalmışlıkları, tutuculukları, özgür düşünemedikleri için; gençleriyse özgür düşünceleri yüzünden, geleneklerden kopuk oldukları için beğenmiyorsun. Halkın, ülkenin çıkarlarının en önde olması gerektiğini söyler durursun ama her karşına çıkandan hırsızmış, soyguncuymuş gibi kuşkulandığın için halktan da nefret ediyorsun. Nefret etmediğin insan yok neredeyse. Yalnız bir kez olsun durumunu gerçekten güçleştirebilecek bir davayı savunduğunu, kendine bir fayda sağlamayacak duygular beslediğini görebilmeyi ne çok isterdim. Ama bu mümkün değil.”



Görsel 11: Kavga esnasında Nihal ve Aydın, *Kış Uykusu* (2014)

Aydın “Keşke o hayal ettiğin karizmatik, başarılı aktör olabilseydim ama değilim. Ben basit bir adamım.” diyerek ilk defa kendine yönelik bakışını yansıtır. Tartışmanın

sonundaysa, İstanbul'a gideceğini ve uzun süre orada kalacağını söyleyip, Nihal'in yanından ayrılır. Ayrılmadan önceyse Nihal'in yardım kampanyasına yüklü bir bağış yapar. Tüm bu tartışmadan sonra Aydın, ilginç bir şekilde satın aldığı yalkı atını da doğaya salar; onu özgür bırakır. Hidayet ile birlikte yoğun kar yağışının olduğu bir gün, İstanbul'a gitmek üzere yola çıkar ancak kısa zaman içinde gitmekten vazgeçer. Arkadaşı Suavi'nin çiftliğine gider. Kısa süre sonra Levent Öğretmen de çiftliğe gelir ve hep birlikte içki içmeye başlarlar. Levent Öğretmen, sarhoş olup sonra heyecanla konuşmaya; Aydın'ı da eleştirmeye ve onu kışkırtmaya başlar. Ahlak, vicdan gibi konularını tartışmaya açan Levent, devamında *“Altı yıl önceki depremden sonra, siz otelinizi depremedelere açmayıp da, tercih edip yani, yardıma gelenlere otelinizi açıp belki parayı cebinize doldurma niyetiyle... Öyle düşünüyor olabilirler yani insanlar, bunu eleştiriyor olabilirler. Ya da sizin tuzu kuru oluşunuzu bir suçmuş gibi başınıza kakmaya çalışabilirler.”* sözleriyle Aydın'ı eleştirir. Aydın bu sözlere oldukça bozulur ve şiddetle ona karşı çıkar:

“Yurtdışından yüzlerce insan gelmiş; nerede kalacak onlar. Enkaz altında bir sürü insan bekliyor çıkarılmayı, kim çıkaracak onları? Bunlar düşünülüyor. Böyle hükümlere varmak yakışmadı Bülent Bey! (...) Ben, yıllardır sağa sola benim yaptığım yardımın haddi hesabı yok ya! Ben, daha dün bir yardım kampanyasına yığınla para bağışladım. Biliyor musun, sen! Ama ben bugüne kadar yaptığım hiçbir yardımda adımlı söylemedim, hep gizledim. Ama buna rağmen, ben böyle işnelemelerden, kinayelerden kurtulamıyorum. (...) Üç kuruş paramız var diye suçlu olduk ya! Ben mi yarattım; düzen böyle kurulmuş kardeşim! (...) Adalet hiçbir yerde yok! Doğada var mı adalet?”

Bunun ardından Levent, tartışmayı Shakespeare'den bir soneyle tamamlamak ister: *“Vicdan, güçlüleri korkutmak için düşünölmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir. Bizim vicdanımız güçlü kollarımız, kılıçlarsa yasalarımızdır.”* Burada yine Aydın'ın karakterini hedef alan Levent'e, Aydın da yine Shakespeare ile karşılık vermek ister: *“Aldanmak, yaptığımız her işte şaşmaz yazgısıdır hepimizin. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim.”* Filmin burada yansıttığı ikili bir duygu vardır. Aydın bir yandan budalalığı Levent'e atfederken bir yandan da bu alıntıyla aslında aynayı kendini de tutmakta ve kendini sorgulamaktadır (Diken, 2018: 180).

Aydın'ın zamanını Suavi ve Levent'le geçirdiği bu saatlerde, Nihal de Hamdi Hoca'nın evine gider. Hamdi Hoca'yla yalnız görüşen Nihal, ona parayla dolu bir zarf

uzatır ve bu parayı kabul etmesini ondan rica eder; bunu bir dost yardımı olarak görmesini ister. Ancak İsmail'in eve gelip odaya girmesiyle Nihal de Hamdi de bir gerginlik duygusuna kapılır. Hamdi, başta İsmail'i kibarca odadan çıkarmak istese de İsmail, gözünün takıldığı masanın üzerinde duran para zarfını eline alır ve Nihal'e sorular sormaya başlar. En sonunda da Nihal'in bu kadar çok parayı kendilerine getirmesinin nedenini sorgulamaya başlar:

“Şimdi, bakalım bakalım. Doğru hesap yapmış mıyız? Şimdi şu kadarı, babasının kırılan gururunu kurtarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa. Şu kadarı, tek başına beş cana bakabilmek için el öpmek zorunda kalan fedakâr kardeş Hamdi için olsa. Şu kadarı, oğlunun gözü önünde dayak yiyip kendini ve ailesini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa. Geriye biraz daha kalır. Bu da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal Hanım için olsa. Bu para tam yeter. Doğru hesap yapmışsınız. Gerçekten de ince bir düşünce, ama bir şeyi hesaba katmamışsınız Nihal Hanım: Karşınızdaki insanın bütün bu inceliğinizi anlayamayacak olan pis bir sarhoş olduğunu.”

Ardından İsmail eline aldığı paraları ateşe atar. Bunun üzerine Nihal şoka girer ve ağlamaya başlar. Burada İsmail'in eylemi, yüzünde beliren acı bir gülümsemeyle gururlu bir davranışta bulunduğunu yansıtmaktadır. Nihal ise yaptığı yardımın sorgulanmasıyla bir hayal kırıklığına uğrar. Nihal'in hayal kırıklığıyla sonuçlanan bu girişimi, Nuri Bilge Ceylan'ın verdiği bir röportajda belirttiği gibi, Nihal'in daha önce hiç bilmediği bazı toplumsal parametrelerle böyle bir yardımseverlik yoluna başvurusuyla ilişkilidir (Aytaç vd., 9 Temmuz 2014). Nitekim hayırseverlik, sosyolojik açıdan “acıma duygusuna dayanan bir yardım etme güdüsü”ne dayanır ve yardım edileni edilgenleştirerek, yardım eden ile edilen arasında eşitsiz bir ilişki kurmakta, yani yardım edenin bunu amaçlayıp amaçlamamasından bağımsız olarak mikro-iktidar alanını inşa edilebilmektedir (Müderrişoğlu, 2010: 179-180). Ayrıca İsmail'in para yakması, onun üzerinde kurulmaya çalışılan sembolik iktidarı yıkma gayretini gösterir ve bu anlamda İsmail onun ve ailesinin üzerinde, para üzerinden kurulacak olan tahakküm ilişkisine karşı bir direnme pratiği ortaya koymaktadır.

Final sahnesindeyse Aydın evine, Nihal'in yanına döner. Aydın'ın geldiğini pencereden gören ve ona uzun uzun bakan Nihal'e de Aydın aynı şekilde karşılık verir. Aynı zamanda Aydın'ın iç sesinden şu cümleleri duyarız:

“Nihal... Gitmedim, gidemedim. Artık yaşlandım mı kafayı mı oynattım yoksa başka bir adam mı oldum. Nasıl istersen öyle düşün bilemiyorum, birkaç gündür içime yerleşen yeni adam inadım gitmeme izin vermiyor, sende ne olur gitmemi isteme. Anladım ki, beni artık İstanbul'a çağıran bir şey yok, her yerde olduğu gibi, orada da her şey yabancı bana, bilmeni isterim ki, senden başka yakınım yok. Seni her dakika, her saniye özliyorum, ama gururum elvermediği için hiç bir zaman söyleyemiyorum. Senden ayrılmanın benim için ne derece korkunç, hatta olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum. Tıpkı artık beni sevmediğini bildiğim gibi. Biliyorum eski günlere dönemeyiz, gere de yok buna. Beni bir uşağın gibi, bir kölen gibi yanına al ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver. Beni affet.”

Bu sözleri Aydın, Nihal'e gerçekten söylemiş midir, yoksa söyleyecek midir bilemeyiz (Aytaç vd., 9 Temmuz 2014). Kesin olan tek şey, Aydın'ın gidemediği için duyduğu utanma duygusudur. Devamındaysa Aydın çalışma odasında, gayet sakin bir tavırla çoktandır başlamak istediği işine, *Türk Tiyatrosunun Tarihi*'ni yazmaya başlar.

Kış Uykusu'nda taşrada yaşamını sürdüren karakterler; Aydın, Nihal ve Necla, hepsi bir zorunluluk, bir sıkışmışlık temelinde burada yaşamlarını sürdürmektedirler. Hatta buradaki varoluşları bir eziklik duygusuyla bile tanımlanabilir (Kafaoğlu-Büke, 26 Mart 2015). Nihal, severek evlendiği Aydın'la olan ilişkisini bir zorunluluk temelinde sürdürmeye devam eder ve gidecek bir yeri yok gibidir. Necla'nın da eşinden ayrıldıktan sonra buraya yerleşmesi, yine gidecek başka yerinin olmamasıyla ilişkilidir. Aydın'ın taşradaki varlığıysa, geride bıraktığı başarılı tiyatroculuk kariyeri sonrasında babasından kalma mülklerin kira gelirleriyle yaşamını sürdürmesine bağlıdır. Aydın, ekonomik ve kültürel sermayesini öyle etkili kullanır, hatta kullandığını düşünür ki kendini “bölgenin ileri gelenleri”nden biri olarak sayar. Ancak, onun tüm eylemleri, genç karısının yapmaya başardıklarıyla dalga geçmek ve estetikten yoksun gördüğü köy yaşamını eleştirmekten ibarettir. Ancak Nuri Bilge Ceylan, karakterine koyduğu Aydın isminden pişmanlık duyduğunu da belirtmiştir. Aslında Ceylan'ın karakterle anlatmak istediği, belli bir aydın tipolojisini yansıtmak değildir (Aytaç vd., 9 Temmuz 2014). Ceylan'a göre Aydın, olumlu ve olumsuz özellikleriyle, tüm karmaşık duygularıyla herhangi biri gibidir. Aydın'ın bütün kentli olma çabasına, eğitimine, mesleğine rağmen temel duygusu “utanç” olarak kendini gösterir. Poster (1988), kentli burjuva ailesinde yetişmiş bireyin, kendini yetersizlik ve hatalarıyla görmeyi becerecek iç görüyü geliştirmesi halinde, temel olarak suçluluk duyacağını yani kendinin yargıcı olacağını savunur. Köylü ise kendine dair bir iç

hesaplaşmadan uzak olduğu ölçüde, sadece diğerlerinin onu kınaması karşısında, davranışına ayna tutmalarıyla harekete geçer ve utanır. Bu bağlamda Aydın, taşralı bir profil yansıtmaktadır.

Aydın'ın Suavi ve Levent ile tartışmalarında da Nihal'in hayır işlerinde de taşrada yaşayan insanlar arasındaki sınıfsal farkların yansımaları izlemek mümkündür. Defne Özonur (2016), filmde temsil edilen sınıfsal ilişkilerin, Marx'ın tanımladığı ekonomik güç temelli sınıfsal ilişkilerden ziyade Weberyen bir görünümdeki yaşam tarzlarını belirleyen sosyal ilişkilerle yansıtıldığını öne sürer. Ancak filmdeki sınıfsal temsillere dair bu tip bir bakış açısı, farklı güç ve güçsüzlüklere sahip bireylerin kendi aralarında kurdukları mikro-iktidar ilişkilerinin gözden kaçırılmasına yol açabilir. Filmde temsil edilen çatışmalı ilişkiler, iktidar ve güç ilişkilerine dair klasik sosyal teorilerin ortaya koydukları çözümlerinin ötesinde Foucault'cu anlamda mikro-iktidar ilişkilerinin analiz edilmesi yoluyla açıklanabilir. Örneğin klasik bir bakış açısıyla bakıldığında Hidayet'in, kraldan çok kralcı gibi davranmasıyla Aydın'ın kiracılarına şiddet göstermesini, onun alt sınıfa dâhil olup, sınıf bilincinden yoksun bir görünüm sergilemesiyle ilişkilendirmek (Özonur, 2016: 108) mümkündür. Ancak, aynı ilişkiye Foucault'nun kavramlarıyla bakıldığında, Hidayet'in, yukarıda da tartışıldığı gibi, kendi mikro-iktidarını Aydın'ın varlığıyla birlikte tanımlasa da yaptığı eylemlerle daha çok belirli bir mikro-iktidar alanını genişlettiği söylenebilir. Ayrıca, alt sınıftan İsmail'in Nihal'in verdiği zarftaki parayı yakmasıyla, kendisi üzerinde inşa edilmekte olan mikro-iktidar ilişkisini ters-yüz etmesi ve bir karşı iktidar inşa etmesi izlenmektedir. Burada, Foucault'nun kavram setini kullanmanın analizi derinleştirmeye katkı sunduğunu görülmektedir.

4.6. AHLAT AĞACI

Nuri Bilge Ceylan'ın sekizinci uzun metraj filmi olup, 2018 yılında vizyona giren *Ahlat Ağacı*, 71. Cannes Film Festivali'nde yine Altın Palmiye adayları arasında yer almıştır. Film, Sinan adlı karakterin üniversiteyi bitirip, doğduğu taşra kasabası Çan'a dönüşünün hikâyesini anlatır. Filmde, bireyin içinde yer aldığı mekânsal bağlam

sorgulayışı, genç işsizliği, taşradaki kadın-erkek ilişkileri ve din-inanç eksenli farklılaşmaların yarattığı toplumsal gerilimlerle birlikte işlenerek yansıtılmaktadır.

Film, elinde çantasıyla Çanakkale kentinin sahilinde yürüyen Sinan'ın görüntüleriyle başlar ve devamında Sinan bir otobüs yolculuğuyla doğduğu taşra kasabası Çan'a ulaşır. Çan'da ilk olarak bir kuyumcuyla karşılaşır ve kuyumcu Sinan'a daha gelir gelmez babasının kendisinden altın aldığı, ancak kendisine altınların parasını vermediğini anlatır. Kuyumcu, Sinan'ın babasından altınlara karşılık, onun köpeğini almak istediğini ancak babasının kesinlikle köpeği vermek istemediğini de aktarır. Sinan da bunu hemen onaylayıp babasının köpeğiyle sıkı bir ilişkisi olduğunu vurgular. Sinan eve vardığında babası, annesi ve kız kardeşi arasında gerilimli bir ilişki olduğu kısa sürede anlaşılır. Tüm gerilimlerin kaynağı, baba İdris'in kazandığı parayı kumarda çarçur etmesidir. İdris kendisine yöneltilen tüm eleştirileri kulak arkası ediyormuş gibi görünür. Tek düşündüğü emekli ikramiyesiyle koyun ve keçi alıp hayvancılık, çiftçilik yapmaktır. Ertesi gün Sinan ve İdris, İdris'in babası Recep'in çiftliğine gidip ona kuyu kazmasında yardım ederler. Aslında burada bir kuyu açmak İdris'in planıdır. Hiç kimse ona inanmasa da o burada iyi bir sulama sistemiyle tarım yapmak istemektedir. Burada İdris'in babasıyla olan gerilimli ilişkisini izleriz. İdris suyun çıkıp çıkmayacağı konusunda kurbağaları ve bakır tellerle yaptığı ölçümleri kanıt göstererek kuyudan su çıkacağını savunur. Recep ise, ömrünün burada geçtiğini söyleyerek bu kuyudan su çıkmayacağını iddia eder. Bu durumda baba ve oğul arasındaki çatışma, doğaya sevgiyle yaklaşan ve bilimsel bulgularla iş yapmaya çalışan oğul ile doğayı katlanılması gereken bir zorunluluk olarak görüp geleneksel yorumlarla hayatını sürdürmeye çalışan baba arasındadır (Candanyasar, 17 Haziran 2018). Burada dikkat çeken bir detay da çiftlik olarak kullanılan bu mekânın aslında çok da yerleşik yaşamın izlerini taşıyor olmasıdır. Öyle ki ev gibi kullanılan bina ve çevresi, adeta göçebeliliği andıran bir düzenin izlerini taşıyor izlenimi vermektedir. Bu durum, bahçeyi çevreleyen çitin, hiçbir estetik kaygı taşınmaksızın sadece anlık işleve dönük olarak, çalı çırpıdan “geçici” ve “derme çatma” bir halde, yapıverilmişliğinden, hiç bakım görüp onarılmadığı anlaşılan köhne bir ev ile birlikte bir yaşam düzeninin kurulmuş olmasıyla somutlaşmaktadır. Bu bakımdan burada merkezden taşraya, yani, şehirden göçebeliliği/geçiciliği atamayana bakışın eleştireliliği de bir anlamda yansıtılmaktadır. Bu bakımdan merkez-çevre çatışmasının mekânsal düzlemdeki varlığından da söz edilebilir.

Devam eden sahnelerde Sinan, yazdığı kitabın yayımlanması için bir sponsor bulma amacıyla ilk olarak Belediye Başkanı'na gider. Halkla arasındaki mesafeyi kaldırma gayretiyle makam odasının kapısını söktürdüğünü vurgulayan Belediye Başkanı, Sinan'ın çalışmasını yüzeysel bir şekilde inceler. Ancak böyle bir çalışmanın mevzuatlar gereği belediye bütçesiyle desteklenemeyeceğini belirtir ve onu "çok kitap okuyan" bir kum ocağı işletmecisi olan İlhami'ye yönlendirir. İlhami ile konuşmaya giden Sinan, beklemediği bir gerçekle yüzleşir. Kitabına umduğu ilgiyi göremezken, İlhami'nin milliyetçi baskısıyla da karşı karşıya kalır. Kitabında Çanakkale'deki günlük yaşama da değindiğini belirten Sinan ve kumcu İlhami arasında şu diyalog geçer:

İlhami: *Çanakkale derken? Karşısı mı?*

Sinan: *Yok. Öyle direkt Şehitlik falan değil de. Yani, Çanakkale denince hemen Şehitlik'in ya da işte, Truva'nın falan da anlaşılmasını çok da doğru bulmuyorum açıkçası.*

İlhami: *Niye doğru bulmuyorsun?*

Sinan: *Buralarda bir yaşam kültürü var yani, sonuçta şehitlik mehitlik yüzünden sürekli gümbürtüye gidiyor bu yaşam kültürü.*

İlhami: *Ama... Çanakkale deyince, bütün dünya bizi böyle tanıyor yani. Burası dünyanın en iyi korunan savaş alanı çünkü. Bütün dünya buraya bu açıdan önem veriyorsa vardır bunun bir hikmeti diye düşünmek lazım.*

Sinan: *Orası öyle tabi de yani ben şey için söyledim. Mesela çarşının ortasında fotr şapkasıyla şarap içip şarkı söyleyen, meyve satan yaşlı bir dede var mesela gariban.*

İlhami: *Evet?*

Sinan: *Onu da anlatıyorum ben mesela kitapta. Turistler onun da fotoğrafını çekiyor mesela.*

İlhami: *Bir dakika ya! Ya sen şimdi sarhoş deli Rıza 'yla Şehitlik'i bir mi tutuyorsun ya!*

Sinan: *Hayır canım, öyle bir şey yok.*

İlhami: *Bir dakika! Ben şimdi anlamadım seni. Yaşam kültürü dediğin şey n'olacak. Her yerde var. Ama... Bu kadar iyi korunmuş bir savaş alanı var mı dünyada bir yerde daha? Turistlere sen ne bakıyorsun! Şakır şukur yangından mal kaçırır gibi ne görürse çeker onlar. İhtiyarı çekiyorsa da alay etmek için çekiyordur. Şimdi açıkçası uyuşamadık biz seninle. Bu gibi manevi*

değerlerimize, şehitlerimize falan senin gibi gençler sahip çıkmazsa, kim sahip çıkacak?

Tartışma biraz daha alevlendiğinde Sinan, *“Buraya geldiysem, bu tür faaliyetlere destek olduğunuzu duyduğum için geldim. (...) Bir sürü faaliyete destek olmuşsunuz. Birçok posterde sizin firmanın adı yazıyor.”* der ve İlhami’den yine sert bir cevap alır:

“O zaman Belediye’ye kum vermiştik çok. O nedenle yardımcı olduk. Anlaşmamız vardı. (...) Böyle şeyler yapmak zorundasın, biz kumcuyuz, inşaatçısın kardeşim! Onun gereklerini yaparız. İyi müşteride bonkör davranırsın! Bunda anlamayacak ne var!”

Sinan ile İlhami arasında geçen bu diyalog ile film, bir hatırlama dinamiği/hafıza mekânı olarak savaş alanları üzerinden kurulan imgelerle, Çanakkale’nin bugününün hamasi bir “savaş ve şehitlik” kültürü içinde boğulmasına (Yılmaz, 2011) da değinmektedir. Ayrıca taşra esnafının “kültürel” yaşama desteğinin, ihale-iş pazarlığı temelinde ekonomik çıkarlara dayandığına dair bir göndermeyle ve tüm bunların genç bir “yazar” tarafından fark edilmesinin kırıcılığı da yansıtılmaktadır. Bu arada genç yazar adayı Sinan, kendi ürününün niteliğini tartacak farkındalığa sahip olmayışıyla da yansımaktadır. Filmin farklı bölümlerinde de kendini gösteren Sinan’ın bu yarı-farkında hali, onun girdiği farklı ortamlarda maruz kaldığı güç ve tahakküm ilişkilerini uzlaşma yoluyla aşmaya çalışması ve bunu yaparken kendi kültürel üretiminin “niteliğinden” ödün vermesiyle ilişkilidir.



Görsel 12: Sinan, Kumcu İlhami ile birlikte, *Ahlat Ağacı* (2018)

Bu arada, Sinan kasabada yürürken çocukluk arkadaşı Hatice'yle karşılaşmıştır. Hatice'yle konuşurken, okulu bitirdiğini ve bir yolunu bulup buradan gideceğini anlatır. “Burada ömür çürütemem.” der. Hatice, buna oldukça bozulur: “Ne yani, biz ömür mü çürütüyoruz burada.” Konuşmanın sonunda Hatice'nin evleneceğini öğrenir Sinan, ancak ikisinin birbirlerine olan bakışları, birbirlerine yaklaşarak öpüşmeleriyle sonuçlanır. Ardından, uzaktan gelen bir sesle bu bölünür ve Hatice hemen tarlaya çalışmaya döner. İlerleyen sahnelerde, Sinan'ın Hatice'nin düğününü uzaktan izlediğini görürüz. Sinan'ın hoşlandığı Hatice ile bir ilişki kurmak ya da bunu geleceğe taşımak gibi bir beklentisinin olmadığı aşikârdır; onun hayalleri, Çan'ın ötesindedir. Bu bağlamda, Hatice'nin razı olduğu taşra yaşamını beğenmeşiyle kendini ondan daha üstün hissetmekte ve kurmaktadır. Oysa Hatice de Sinan'ı –öpecek kadar cazip bulmakla birlikte– kendisine normatif bir gelecek güvencesi sağlayacak ekonomik kaynakları olan, iş gücü sahibi bir koca aday olarak görmemekte, bu bağlamda ciddiye almamaktadır. Hatice'nin “kuyumcu” ile evleniyor oluşu, kendisini “okumuşluğu” ve “yazarlığı” üzerinden kuyumcudan daha üstün tutan Sinan'ın geleneksel erkeklik rolleri üzerinden kuyumcuya yenik düştüğü bir iktidar ilişkileri alanına da işaret etmektedir.

Bir başka ayrıntıysa, Sinan'ın okuldan bir arkadaşıyla yaptığı telefon görüşmesidir. Sinan'ın arkadaşı öğretmen olarak atanmayı beklemektense kısa yoldan çevik kuvvet polisi olmayı tercih etmiştir. Telefonda arkadaşı Sinan'a yaptığı görevi, tuhaf bir mutlulukla anlatır: “Biber gazı falan, stresimizi insanlardan çıkarıyoruz. (...) Geçen üniversiteye gittik. Adamın kafasına kalkanı bir geçirdim. (Kahkahayla güler.)” Sinan için de polislik, bir başka yerde “Atanamayan öğretmenlerin buluşma yeri” olarak tanımlanır. Bu anlamda, filmde temsil edilen makro toplumsal problemlerden biri olarak genç işsizliğin ürettiği şiddet de açığa çıkmaktadır. Aynı zamanda bu şiddetin nasıl gündelik yaşamda, üzerine düşünülmeden bir mizah unsuru gibi algılanabildiği, genç polisin kendi rolünü icra ederken bunun sonuçlarına yabancılaşmasının boyutları sergilenmektedir.

Kamu Personeli Seçme Sınavı'na girmek üzerine Çanakkale'ye giden Sinan'ın sınavı iyi geçmez. Dedesinin evinden çaldığı ve muhtemelen babasına ait olan el yazması olduğunu düşündüğü bir kitabı sahafa satar. Orada yerel bir yazarla da tanışarak, onunla bir tartışmaya girer. Ona düşündüklerini sakımsızca söyler; hatta onunla oldukça üstten bir

üslupla, ukalaca konuşur. Kendi kitabını okuyup değerlendirmesini istediği yazardan, “*Ben her yazar olmak isteyeninin kitabını okusam, o zaman kendi kitabımı yazamam.*” şeklinde olumsuz cevap aldığında bile bu “müdanasız” tutumunu sürdürür ve “*Yazma ya ne olacak.*” der.

Kasabaya döndüğünde, babasının öğretmen bir arkadaşıyla karşılaşır ve ondan “*Ganyan bayisine git de utansın senden! Öğretmen dediğin böyle mi olur ya!*” diye bir söz duyar. Ganyan bayisine giden Sinan, orada babasıyla karşılaşır ve babasına sert bir şekilde çıkarır: “*Senin ne işin var bu batakhane. (...) Etrafındaki herkes senin yüzünden bu kadar mutsuzken, bu neyin rahatlığı, var mı bir sırrı?*” Bu sahnede, baba-oğul çatışmasının açık bir dışavurumu görülmektedir.

İlerleyen sahnelerde Sinan, eski bir imam olan diğer dedesinin yanına gider ve kasabanın genç imamlarından Veysel’in çeşitli bahaneler öne sürerek ondan sık sık kendisi yerine ezan okumasını istediğini, ayrıca dedesinden iki altın alıp geri vermediğini öğrenir. Sinan, dedesinin yanından ayrıldıktan sonra bir başka genç imam olan Nazmi ile Veysel’i bir ağacın tepesinde elma çalarken görür ve Veysel’i korkutmak için ağaca taş atar; ardından kahkahalarla gülerken yanlarına gelir. Sinan, önce Veysel Hoca’nın dedesini kullanmasından duyduğu rahatsızlığı iletir; ardından düğünlere altın götürme zorunluluğunu eleştirmeye başlar. Nazmi Hoca Sinan’ı desteklemeye çalışırken, sahabelerden biri olan Ebu Zer’in bir sözüne atıfta bulunmak ister. Sinan Ebu Zer’i bildiğini söylediğinde, Nazmi Hoca oldukça şaşırır ve daha çok popüler sahabelerin tanıdığını, bu yüzden Ebu Zer’in çok fazla bilinmediğini anlatır. Ancak Veysel Hoca buna yüksek sesle itiraz eder: “*İkinci planda kalmış insanları, böyle zorla değerli hale getirme çabaları vardır ya. Şimdi aynı ona benzedi yaptığın iş. Tarihte kim daha fazla yer etmişse, onu adı zikredilir tabi, bundan daha normal bir şey yok! (...) Sen artık köyde imamsın ya. Ona göre görüşlerini biraz daha incelteceksin.*” der ve çıkan her tartışmayı da “*Bunlar derin konular, boşverin! (...) Kader diyelim, geçelim.*” sözleriyle geçiştirir. Burada aslında Türkiye’de baskın olan Sünnilik mezhebi ile farklı yaklaşımlara açılmayı öngören dini öğretilerin çatışması izlenmektedir. İmam Veysel, siyasal otoritenin kendine tanıdığı simgesel gücü öylesine etkin bir şekilde kullanır ki müftüye yaranmak için tanınmadığı birinin düğününe gidip borç aldığı altını takmaktan geri durmaz, sürekli yeni aldığı

motordan bahsederek daha çok dünyeviliğe yönelik bir duruş sergiler, farklı yaklaşımlara ve yeniliklere açık bir dini öğretiyi benimseyen imam arkadaşımı da hiç düşünmeden eleştirir.



Görsel 13: Sinan, İmam Veysel ve İmam Nazmi ile birlikte, *Ahlat Ağacı* (2018)

Filmin devamında Sinan, babasının köpeğini de çalar, köpeği satarak aldığı parayı, kitabını bastırmak için biriktirdiği paraya ekler; böylece kitabını bastırır ve babasının yanına okula gider. Eline aldığı kitaplardan birini derste olan babasına vermek ve evin faturalarını ödemek için ondan para istemek amacıyla babasının yanına gider, sınıfa girdiğinde babasının derste bahis kuponu doldurduğunu düşünür; kitabı vermeden yanından ayrılır. Ancak babası, kaybolan köpeği için bir kayıp ilanı hazırlamaktadır. Köpeğiyle kurduğu bağ burada bir kez daha anlaşılır. İleride köpeğini “*Beni suçlamayan tek canlı o.*” diye niteler ve kaybolduğu için ağlar. Kitabını annesine götüren Sinan, kitabın kapağını açtırarak kitabı ona ithaf ettiğini belli etmek ister.

Ardından Sinan, askere gidip gelir ve eve geldiğinde annesinin de kardeşinin de kitabını okumadığını; ayrıca babasının da çiftlik evine yerleştiğini öğrenir. Satılması amacıyla Çanakkale’deki kitapçıya verdiği kitaplarının da satılmadığını öğrendikten sonra babasının yanına gider ve bundan sonra ne yapması gerektiğini ona danışarak kendi gerçekliğiyle de yüzleşir. Babası verdiği cevapta, Sinan’ın kitabının bir bölümüne atıfta bulunur. Kitabını okuyan tek kişinin babası olduğu gerçeğiyle yüzleşen Sinan, bir de babasından kitabı için “*Benim en iyi arkadaşım bu.*” sözünü duyar. Babası kendisiyle ilgili

yazdığı eleştirel bölümleri fark ettiğini ve bunu sorun etmediğini de belirtir: “*Gençler önceki kuşakları eleştirecek. İlerleme böyle olacak.*” Filmin final sahnesindeyse Sinan’ın, babasının su bulma umuduyla kazdığı kuyuya kendini astığını görürüz. Ardından, İdris uyanır ve normal yaşantısı içinde koyunları otlatmaya çıkarır; ardından kuyuya yöneldiğindeyse Sinan’ın, babasının kuyusunu kazmaya devam ettiğini götürüz.



Görsel 14: Sinan’ın nefret ettiği kasabaya dönüp bakışı, *Ahlat Ağacı* (2018)

Filmin taşraya bakışı, Ceylan’ın önceki filmlerinden farklı değildir. Romantik bir anlatımdan oldukça uzak bir şekilde taşra yaşamı, boğuculuğu ve sıkıntısıyla kendini gösterir. Filmin bir bölümünde Sinan, “*Diktatör olsam buraya atom bombası atarım şerefsizim.*” diyerek yaşadığı kasabaya olan nefretini yansıtır. Filmin senaristlerinden Ebru Ceylan da taşrayı “uzaklık, yalnızlık ve yoksunluk duygusu” olarak tanımlar ve duygusal özelliklerin mekândan çok bireyler tarafından sahiplenilerek taşralılığı ürettiğini vurgular (Özfiat, 26 Haziran 2018). Ayrıca Sinan karakterinin de gerçek anlamda bir taşralı olmadığından ve taşrayı kendi hayal kırıklıklarına bahane eden bir “yabancı” olduğundan bahseder. Ancak Sinan’ın sınıf öğretmenliği okuyup, yazdığı kitapla kendini yazar olarak kurması ve girdiği her ortamda sakınmadan düşündüklerini söylemesi, devamlı kitabi bilgilerle konuşması bir ölçüde onun taşralı kişiliği ile ilişkilidir. Nitekim Sinan, kentte aldığı üniversite eğitimi sırasında kendi yaşlılarıyla eşitler arası bir ilişkide bulunmasına karşın, taşradaki yaşamında bitirdiği okul ve yazdığı kitap üzerinden kolaylıkla kendini “yazar” olarak kurabilmektedir. Ayrıca, Candansayar’ın (17 Haziran 2018) da belirttiği gibi, Sinan’ın aklından geçenleri sakınmadan söylemesi, hatta çoğunlukla ukalaca

tartışmalara girmesi de psikolojik olarak babasıyla olan ilişkisinden ortaya çıkmaktadır. Bu durum Freud'un tanımladığı baba-oğul ilişkisindeki isyan, kaçış ve geri dönme döngüleriyle kendini film boyunca defalarca göstermektedir. İdris, gençliğinde köydeki babası Recep'in otoritesinden kaçmak için üniversite okumuş ve şehir şehir dolaşarak idealist bir öğretmenlik görevi yürütmüştür. Ancak en sonunda, kendini doğduğu taşra kasabasında bulmuştur. En büyük hayaliyse tarım ve hayvancılık yapmaktır. Bunun planlarını yaparken, defalarca babasıyla çatışır. İdris'in karısı Asuman ise başka biriyle zorla evlendirilmek istenirken on altı yaşında İdris'e kaçmış, onunla romantik ve idealist bir karaktere sahip olduğu için evlenmiştir. Öyle ki İdris, herkesin mal, mülk ve paradan bahsetmesine karşın, ona devamlı doğanın güzelliğinden bahsetmektedir. Ancak İdris, yaptığı öğretmenlik göreviyle gittiği şehirlerde hayata tutunamamış, yaşamak istediği tarımsal hayatı kendi taşra kasabasında yaşayabilmek adına yaşamı dönüştürmeye dönük tek bir ihtimali barındıran umut olarak kumara tutunmuştur. Zamanla okumaktan ve yazmaktan da uzaklaşmıştır. İdris aynı zamanda toplumun beklentilerini karşılayabilen bir baba figürü de çizememiştir. Evde herkesin eleştirilerine maruz kalırken, sokağa çıktığında herkes onu kumarbaz olarak damgalamakta ve "topluma örnek olamayan" öğretmen olarak görmektedir. Bu uğurda evlerini bile kaybeden İdris'in durumuyla Asuman da kendini bir taşra sıkıntısı içinde bulmuştur. Hatta yoksullukla tek başına mücadele ettiğini hissetmektedir. Bu sıkıntıyı aşmak için evde devamlı televizyonun karşısındadır. Filmin bir bölümünde televizyonda Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* filmi izlerken, sanki kendi hayatının akışına ağıyormuş gibi görülür. Ancak yine de Asuman, geriye dönme ihtimali olsa yine İdris'le evlenmek istediğini belirtir. Sinan da babasına meydan okuyarak onun yapamadıklarını yapma yoluyla ona kendini kanıtama gayreti içindedir. Yazdığı kitap bunun en önemli göstergesidir. Ancak, bir yandan da babasının yapmaya çalışıklarına, "hayatın saçmalıklarına karşı bir tür başkaldırı onunki" diyerek hak vermektedir. Sinan'ın bu noktaya varması, İdris'in hayatı boyunca babası, karısı ve mesleğiyle kurduğu ilişkisini görüp anlamasıyla mümkün olmuştur. Yani Sinan büyüdüğünde –ki çok geleneksel bir göndermeyle askerlik bu bağlamda Sinan'ı "büyüten deneyim" olarak işlev kazanıyor– babasını anlayarak "sevebilmekte" ve kendisini onun "devamı" olarak kurabilmektedir. Burada kendi yaşamıyla babasınınki arasında bir paralellik kurduğundan da söz etmek mümkün olmaktadır. Bunun sonucunda Sinan, babasına döner ve onun umudu olan kuyuyu kazıp suyu bulmasına yardımcı olur.

5. SONUÇ

Kültürel üretimlerde ortaya konan gerçeklik arayışındaki temsiller, sanatçının bakış açısıyla ürettiği imgelerle ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Türkiye siyasetinin önemli dinamiklerinden biri olan taşranın, olgusal olarak kavranabilmesi için, onun farklı bakış açılarıyla nasıl imgelendiğinin kavranması gerekir. Ancak farklı bakış açılarının taşra olgusuna nasıl baktıklarının kavranması ile Türkiye'nin merkez-çevre, şehir-taşra tartışmalarına yönelik bütünlüklü bir sosyolojik tartışma yürütülebilir. Bu amaçla, bu çalışmada taşranın tarihsel bir bütünlük içinde ele alınmasına olanak tanıyacak edebi çalışmalar ile çağdaş Türkiye sinemasını temsil eden filmler, sosyolojik bir okumayla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Son dönem Türkiye sinemasının başarılı yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan'ın taşra filmleri de hem taşraya bakışı, onu kavramsallaştırışı ve temsiliyle hem de taşra yaşamı içinde bireyler arasında kurulan mikro-iktidar ilişkileriyle ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Tanzimat'tan günümüze taşra olgusunun edebi metinlerde temsili ve taşra yaşamının bu metinlerde yansıtılış şekli incelendiğinde, her bir metnin yazıldığı dönemin sosyal koşullarıyla beslendiği hatta Tanzimat ve erken Cumhuriyet dönemlerinde, taşranın temsiline dönemin hedeflenen sosyal dönüşümlerine yön vermek kaygısıyla kurulduğu söylenebilir. Tanzimat döneminde, siyasal merkezîyetçilik anlayışının ortaya çıkmasıyla eyalet sisteminden merkezi sisteme geçişte taşra bir idari birim olarak kabul edilmiştir. Sosyolojik anlamda taşranın, merkez karşısında ikincil olanı ifade eden bir anlama kavuşması da bu siyasal anlayışa paralel biçimde, merkezin aydınlarının modernleşme ve batılılaşma hedefleri doğrultusunda taşraya yaklaşımlarını sağlamıştır. Bu bakımdan, batılılaşmanın aksayan yönlerini didaktik bir biçimde eserlerinde işleyen Ahmet Mithat Efendi, *Bahtiyarlık* romanıyla taşrayı, mutluluğa erişilecek mekân olarak kurgularken, aynı zamanda taşra yaşamının ekonomik bakımdan dönüştürülmesi gerekliliğine de işaret eder. Bu dönüşüm Ahmet Mithat Efendi'ye göre, taşralı bir bireyin modern kurumlarda¹⁶ aldığı

¹⁶ Bu modern kurum, romanda Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) olarak temsil edilmektedir.

eğitimle sağlanabilir ve bu eğitimin taşra insanıyla birlikte verimli bir şekilde kullanılmasıyla, “dönüşmüş bir taşra” kent yaşamına tercih edilebilecek bir mekân olarak düşünülebilir. Nabizâde Nazım ise *Karabibik* romanıyla Tanzimat’ın “modernleştirici” aydınlarından ayrılmaktadır. Onun romanında yaptığı, kendi ifadesiyle, “yalnızca köy yaşamını bilmeyenler için onu tüm doğallığı ve gerçekliği içinde anlatmaktır”. Ancak Nabizâde Nazım, görmediği bir coğrafyayı romanında anlatırken, onu geleneksel ilişkilerle devinen mekânsal bir bağlam olarak temsil etmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminde taşraya dair temsiller ise Tanzimat’tan devralınan modernleştirme misyonuyla yansıtılırken, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edip Adıvar’ın romanlarında öne çıkan temalar Anadolu halkının Kurtuluş Savaşı karşısındaki kayıtsızlığı ile halkın dini/geleneksel baskılarca kuşatılmışlığıdır. Yakup Kadri’nin de Halide Edip’in de romanlarının başkarakterleri, taşrayı eğitim yoluyla modernleştirme ve dönüştürme gayreti içindedir; bu anlamda romanların başkarakterleri üzerinden kurgulanan taşra anlatılarında, taşranın merkezi iktidarın siyasal hedeflerine katkısının sağlaması hedeflenir. Bu dönemde Reşat Nuri Güntekin ise *Çalılıkusu* romanında doğal güzellikleri ve samimi ilişkileriyle hayal edilen Anadolu taşrasında, genç bir öğretmenin bağınaz düşüncelere maruz kalmasıyla yaşadığı hayal kırıklığına odaklanır. Bu anlamda onun temsil ettiği taşra da Anadolu insanını kuşatan ahlaki yozlaşmanın temsiliyle kendini göstermiştir.

1960’lı yıllardan sonra Türkiye siyasetinde giderek daha kitlesel biçimde tartışılmaya başlanan sol düşüncelerin etkisiyle, köye/taşraya bakış da bu düşüncelere paralel bir şekilde dönüşmeye başlamıştır. Çalışmada incelenen Orhan Kemal ve Kemal Tahir’in romanlarında taşranın temsilinde, “merkezin aydınınca dönüştürülmesi gereken taşra” düşüncesi artık yoktur. Bunun yerine yansıtılan taşra yaşamında, ağılık düzeni ve bireyi kuşatan geleneksel toplumsal örüntülerin eleştirisi ve taşra insanının siyasal çıkışsızlığı konu edilir.

1970’li yıllardan sonra modern yaşamın sorgulanmaya başlanmasıyla birlikteyse, Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*i romanıyla, taşra bağlamında bireyin iç sıkıntıları konu edilmeye başlamıştır. Artık ne “dönüştürülmesi gereken taşra” ne de “siyasal bakımdan dışlanan ve ezilen taşra” vardır. Atılgan’ın temsil ettiği taşra tüm mekânsal ve sosyal

unsurlarıyla bireyi sarmalayan, onu psikolojik bir iç sıkıntıya sevk eden form olarak kurulur. Bu anlayış benzer şekilde Hasan Ali Toptaş'ın 1995 yılında yayımlanan *Gölgesizler* romanında da kendini göstermiştir. *Gölgesizler* de kendine dar gelmeye başlayan taşra yaşamından kurtulma ümidiyle ortadan kaybolan insanlar üzerinden taşra sıkıntısını ele almıştır.

Orhan Pamuk ise *Kar* romanıyla, taşranın bir değerlendirmesini ya da taşra yaşamının yansıtılmasını takip etmektense, onu Türkiye'nin güncel siyasal meselelerini ve dünyadaki sosyal konumunu değerlendirmeye dönük bir arka fon olarak kullanmıştır. Bu bakımdan onun romanındaki taşra, tüm Türkiye'nin taşralaşma eğilimini değerlendirme ölçüsünde temsil edilmektedir.

Sinema alanında ise taşra anlatıları, 2000'li yılların yönetmenleri için önemli bir referans noktası olmuştur. Bununla beraber 2000'li yıllardan önce taşrayı temsil eden filmler de bulunmaktadır. Genellikle kitap uyarlamaları şeklinde kendini gösteren taşra filmleri arasında *Susuz Yaz*, taşra yaşamındaki ekonomik yoksunluk ve geleneksel toplumsal cinsiyet ilişkilerini güçlü bir şekilde yansıtmasıyla öne çıkarken, yakaladığı uluslararası başarıyla da dikkatleri çekmiştir. *Susuz Yaz*, bir Ege köyünde suyun mülkiyetine tek bir kişinin hükmetmeye başlamasıyla birlikte gelişen çatışmaları anlatmasıyla, taşra insanının hayatta kalma mücadelelerine dikkat çekerek, taşrayı feodal ilişkilerin hüküm sürdüğü ve bireyi baskıladığı mekân olarak yansıtmıştır. Yılmaz Güney ise pek çok filminde olduğu gibi *Sürü* filmiyle de Doğu taşrasının aşiretler arası çatışmalarını, aşiretlerin kapitalist ilişkilerin baş göstermesiyle birlikte çözülmeye başlamasını ve bireyi baskılayan bu ortamdan bireyin kaçışını konu edinmiştir. Toplumcu bir bakışla gerçekleştirilen bu temsilde, 1960'lardan beri siyasal ve edebi alanda tartışılan sosyalist düşüncelerin önemli bir etkisi vardır. Bu anlamda, Güney'in temsil ettiği taşra da geleneksel değerlerin bireyi baskılayan doğasına dikkat çekmektedir.

2000'li yıllarda taşranın temsilineyse onu nostaljik doğasıyla öne çıkarma yaygın bir eğilim olmuştur. Çalışmada incelenen Sinan Çetin'in *Propaganda*, Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* ve Yüksel Aksu'nun *Dondurmam Gaymak* filmleri bu tip bir anlayışla çağdaş Türkiye sinemasındaki yerlerini almışlardır. Bu filmlerde, samimi, sıcak ve içten duygularıyla devinen bir mekân olarak yaklaşılan taşranın

nostaljik bir temsille kurulması dışında, her birinde farklı bir makro düzey dışsal güç, bir siyasi müdahale, söz konusu samimi ilişkileri bölen bir işleve sahip olmuştur. *Propaganda* filminde, ulus-devletlerin inşa ettikleri sınırlarla bir kasabanın gündelik yaşamı büyük bir trajediyle bölünürken, *Vizontele*'de bu dışsal güç yine devlet gücü ile kendini göstermiştir. Kıbrıs Barış Harekâtı ile taşranın gençlerinden birinin Harekât sırasında ölmesi, taşradaki mutlu hayatın bölünmesine neden olmuştur. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* ile *Dondurmam Gaymak* filmlerindeyse bu dışsal güç kapitalist ilişkilerle neoliberal ideolojinin temsilcileri olarak kendini göstermektedir. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da neoliberal ideolojinin temsilcileri, endüstriyel bir hale getirdikleri futbol ile taşranın futbol üzerinden birleşen ve kendi kapalı ortamında samimi ilişkileriyle devinen mutlu yapısını bölmüştür. *Dondurmam Gaymak* ise global pazar ekonomisinin taşradaki küçük esnaf üzerindeki yıkıcı etkilerini öne çıkararak taşradaki mutluluğun bölünmesine dikkat çekmektedir. Bu anlamda nostaljik bir bakış açısıyla yansıtılan taşra yaşamlarını bölen bu dışsal güç temsilleriyle, merkezi devletin ya da küreselleşmenin etkisiyle artık, taşradaki sıcak ilişkilerin alışlageldiği gibi devam edebilmesinin imkansız olduğu varsayılmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un *Kader* filmiyse taşra yaşamını temsil ederken onun köhneleşmiş yapısına dikkat çeker. Ancak Demirkubuz'un temsil ettiği İstanbul'daki yaşamla, Anadolu taşrasındaki yaşam arasında bir benzerlik bulunmaktadır. Bu en temel haliyle yoksulluğun ve hayat karşısındaki çaresizliğin getirdiği açmazlarla tanımlanmaktadır. Yeşim Ustaoğlu'nun *Tereddit* filminde temsil ettiği taşra ise toplumsal yaşamda kadının ikincilleştirilmesiyle gelen boğuculuğu resmetmektedir. Bu anlamda Ustaoğlu'nun taşrası da geleneksel eril düşüncelerin bireyi/kadını baskılayan yapısına dikkat çekmektedir.

Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinden oluşan *Yusuf Üçlemesi* ise taşrayı huzura ve ruhsal arınmaya erişme mekânı olarak muhafazakâr duygularla öne çıkarmaktadır. Gençlik döneminde taşra sıkıntısı içinde olan Yusuf karakteri, yetişkinlik döneminde İstanbul'a gittiğinde, İstanbul'da da aradığı mutluluğu bulamamış bir halde yansır. Ancak Yusuf'un annesinin ölümü üzerine doğduğu taşra kasabasına dönüşü de onun oraya yabancılaşmışlığına dikkat çeker. Yine de annesinin ölümüyle ona ördüğü

“kader yolu”, onun taşraya bakışını dönüştürür ve onun varoluş yolculuğunda taşra, huzura ermesini sağlayacak mekân olarak öne çıkar.

Nuri Bilge Ceylan’ın sinema yolculuğu, onun taşralı kökeniyle, doğduğu Çanakkale’nin Yenice kasabasıyla başlar. İlk uzun metraj filmi olan *Kasaba*’da ve devamında *Mayıs Sıkıntısı*’nda Ceylan, Yenice’de geçen öyküleri seyirciye aktarmıştır. Bu anlamda yönetmenin taşraya bakışında kişisel deneyimlerinin rolünün de büyük olduğu söylenebilir. Hatta ilk filmlerinde annesi, babası ve kuzeni gibi yakın aile üyelerine görev vermesi, onun filmlerinde temsil ettiği taşra yaşamına dair hikâyelerde kişisel temaların ağırlığına bir anlamda işaret eder.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde temsil edilen taşra ise, kendi nitelikleri üzerinden olduğu kadar, taşra sıkıntısının bireyler üzerindeki etkisiyle birlikte de yansıtılır. Karakterlerin taşralılık duygularıyla örtüşen, *Kış Uykusu*’nda Aydın ve Nihal, *Uzak*’ta Mahmut, *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer karakterlerinde izlenebildiği gibi, kentli olarak tasvir edilen karakterlerin bile taşralılık duygularını yansıtmalarıyla, uzaklaşamayan, dışına çıkılamayan bir kimlik olarak taşralılıkla, bireyi boğan ve yutan taşra olgusu arasında paralellik kuran bir anlayışa dönüktür. Öyle ki, “taşralılık” bir kimlik olarak tanımlandığı ölçüde, *-İklimler* filmindeki İsa’da olduğu gibi- nesnel olarak taşra kökenli olmayanlar bile, kentliye ait olamayacak olumsuz nitelikleri taşıdıkları ölçüde taşrayı çağrıştırır ve taşra ile ilişkilendirir. Bu anlamda Ceylan, ilk olarak özellikle kendi döneminin taşrayı nostaljik bakış açısıyla yansıtan yönetmenlerinden ayrılmaktadır. Ceylan’ın taşrası, karakterlerin taşradaki umutsuzluğu ve büyük şehir tutkusuyla sarmalanmıştır, taşra özlemini hiçbir şekilde anımsatmayacak biçimde kurulmuştur. Ceylan için taşra yaşamı, samimi ve sıcak ilişkileriyle var olmadığı gibi Kaplanoğlu sinemasında görülen huzura ve iç rahatlığına erişilen mekân olma özelliğini de yansıtmaz. Nitekim Ceylan’ın filmlerinde taşra insanının yaşadığı en yoğun duygu melankolidir. Bu melankoli ya büyük şehre gitme arzusuyla ekonomik yoksunluk arasında sıkışıp kalma haliyle kendini gösterir ya da büyük şehirden taşraya dönen karakterlerin taşraya yabancılaştıkları ölçüde taşralı karakterlerinden de vazgeçmemeleriyle kendini gösterir.

İkinci olarak Ceylan, taşrayı bakarken toplumsal bir bakış açısıyla ona yaklaşan Yeşim Ustaoglu sinemasından da ayrılmaktadır. 1960’lı yıllardan günümüze edebiyatta

kendini gösteren toplumcu-gerçekçi anlayışın sinema alanında Yılmaz Güney tarafından güçlü bir şekilde takip edildiği söylenebileceği gibi, günümüz sinemasında da Ustaoglu ve Ergüven gibi bazı yönetmenlerin bu tip bir anlayışla taşra yaşamını yansıttıkları öne sürülebilir. Öyle ki Ustaoglu'nda öne çıkan temalardan biri olan kadın-erkek ilişkilerindeki eril tahakküm, taşra yaşamının boğuculuğuyla birlikte tanımlanırken, toplumsal bir eleştiriyi barındırır ve dönüştürülmesi gereken toplumsal sorunlara da işaret eder. Ancak Nuri Bilge Ceylan sinemasının böyle bir yaklaşımı olmayıp, bireyler ölçeğinde tanımladığı taşrayı, gerçekçi bir perspektifle kurgulasa da toplumcu bir bakış açısına sahip değildir. Ceylan'ın karakterleri siyasal ve toplumsal süreçlerden etkilenmektedir, ancak doğrudan harekete geçmek ya da karşı koymak yerine, kişisel stratejiler geliştirerek koşullarla uyumlanmaktadır. Örneğin, *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın atanamayan öğretmen arkadaşı, atanamayışının ve işsiz kalışının arkasındaki dinamikleri sorgulamaz. Bu dinamikler filmde de sorgulanmaz. Polis olarak iş bulur ve parçası haline geldiği güç-şiddet ilişkilerini olağanlaştırarak kaba bir mizahla yeniden üretir. Sinan da üniversite mezunu işsiz nüfusun bir parçasıdır. Geleceğe dair umutları kitabına bağlıdır ama kitap üzerinden oluşturduğu beklenti dışında yaşamda bir beklentisi olmayışının toplumsal süreçlerle ilişkisini kurmaz. *Üç Maymun* filminde Servet, milletvekili adayı olmasını bahane göstererek suçunu şoförü Eyüp'e yüklemiştir. Artık, Eyüp'ün ailesinin "kaderi" bir anlamda Servet'in milletvekili olmasına bağlıdır. Ancak, kişisel yaşamı doğrudan seçim sonuçlarına bağlı hale gelmiş olsa da Eyüp'ün karısı Hacer ya da oğlu İsmail seçim sonuçlarını izlemezler dahi. Bu bağlamda Ceylan'ın kamerası toplumsal yaşamda olup bitenleri "yakalar" ancak onlara dair bir analiz ya da çözüm önerisinde bulunmaktansa deklanşöre basarak bir yansıyı izleyiciye sunar. Makro siyasal ve toplumsal süreçlerle günlük yaşam deneyimlerinin ilişkisini kurmaya yeltenmez, buna yönelik herhangi bir irdelemede bulunmaz.

Öte yandan, Ceylan güç ve iktidarın kişiler arasında gündelik yaşamın hemen her anında nasıl inşa edilerek yeniden üretildiğini incelikle yansıtmaktadır. *Kasaba*'da Nuri karakteri, günlük yaşamda sık sık kullandığı Fransızca sözcükler ve hemen her konuda bilgi sahibi olduğunu yansıtmaya kaygısıyla, kendisini diğerleri üzerinde bir "bilen" olarak kurmasıyla yansıtılmaktadır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer, ailesini çekeceği filmde oynatma derdindedir. Ancak, onarla, onların yaşamlarındaki sorunlarla ilgilenmez. Ailesi, kendi projesinde işlevsel oldukları oranda değer taşır. Bu tutumu filmde çalışmanın 4.

Bölüm'ünde detaylandırılan sayısız ayrıntıyla işlenmiştir. *Uzak*'ta Mahmut'un kendisine misafir gelen yeğeni Yusuf ile ilişkisi, onu taşralı olarak küçümseyen tavırları ve kendisi de benzer bir süreçten geçmiş olmasına karşın, taşra insanının kentte hayat kurma çabasına büyülenmeci bir tutumla yaklaşması detaylarıyla işlenmiştir. Özellikle Yusuf'la kavga ettiği sahnede bu çok net izlenir. *İklimler*'de ise taşralılık bireylerin kişilik özellikleri ve duygu dünyaları üzerinden ele alınır. Bununla beraber, ana karakterlerdeki “diğerine karşı kayıtsızlık”, “empati yoksunluğu” ve “kendi amacına dönük araçsallaştırma” yine izlenir. Örneğin, taksi şoförü, İsa için güzel bir fotoğrafın fonu olmaktan öte değer taşımaz. Onun, kendi fotoğrafını edinmek istemesini anlamlandıramaz. *Kış Uykusu*'nda Aydın tamamen yaşadığı çevredeki insanlarla mesafelidir. Ne kiracısı Hamdi'nin, ne öğretmen Levent'in ismini öğrenir. Hamdi ile her gördüğünde yeniden tanışır, Levent'in ismini dahi aklında tutmaz ve onu sürekli başka isimle çağırır. Bu insanlar ve onların dünyaları, sorunları ya da öncelikleri Aydın için hiçbir şey ifade etmemektedir. Onlarla, kendi öncelikleri ölçüsünde ilişkilendirir. Öte yandan, Ceylan'ın tüm karakterleri birbir ilişkilerde mikro-iktidarı bilinçli olarak inşa etmezler. Bunu, hiç istemeksizin, hatta “iyi niyetlerle” de yapabilirler. Örneğin, Nihal'in Hamdi'ye para dolu bir zarf vermesi tam da “veren-alan” ilişkisi üzerinden bir güç ilişkisinin inşası olarak yansıtılırken, Ceylan, İsmail'in bu zarfı yakmasıyla, “alan” konumuna itilerek güce tabi kılınmaya, bireysel düzeyde bir direnç oluşturmanın mümkün olabileceğini de göstermektedir. Bu bağlamda, bireyler güç ilişkilerinin sadece nesnelere olmakla kalmamakta, her zaman bu ilişkiyi –toplumsal ölçekte olmasa da– bireysel düzeyde sembolik olarak alt üst etme ihtimalini taşımaktadırlar.

Diğer yandan Ceylan'ın ana karakterleri, sürekli kendilerini diğerleri nezdinde nasıl kurduklarıyla meşguldür. Örneğin, *Bir Zamanlar Anadolu*'da bir cesedin gömülü olduğu yeri bulmak üzere bir araya gelen ve farklı sembolik kaynaklara sahip bir grup erkek, ilgisiz bir dizi tartışma üzerinden birbirlerine üstün gelmeyi denemektedir. Her biri kendisini, mesleki konumu, yeteneği ya da incelikli zevklere, “ağz tadına” vb. sahip olmak gibi nitelikleri üzerinden kurmaktadır. Bu yönüyle günlük yaşamın her anı bir güç yarışı niteliği kazanabilmektedir. Bu yarış, kendini diğerine olabildiğinin en olumlu biçimiyle sunulmasını içerir. Ancak, bu eğilim sadece “diğerini yanıltmak” ile sınırlı kalmaz, bireyler kendi gerçeklikleriyle de mesafelenirler. Yapıp ettiklerinin sonuçlarını başkalarına yüklemedikleri durumlarda bile en azından üzerlerine alınmazlar, iç görüden yoksundurlar.

Örneğin, Savcı Nusret eşinin kendisinin ihanetine bir tepki olarak intihar etmiş olduğu ihtimaliyle, yıllar sonra ancak bu süreçte yüzleşebilir. Böyle bir yüzleşme, eril güç üzerinden beslenerek kurulan kimliklerin kırılmasını da yansıtır.

Üç Maymun'da ise, yukarıda değinilen “bencil” ve “kendi merkezinde bir dünya kurgusu” ana karakterler açısından iyice belirginleşirken, artık eylemlerinin olumsuz sonuçlarına kayıtsız kalmanın ötesine geçerek ortaya çıkan bedelleri “gücünün yettiği”, üzerinde iktidar inşa edebildiği “diğerlerine” ödetmekten kaçınmayacak ölçüde “kötücül” karakterler söz konusudur. Bu bağlamda Ceylan, bireyin kötücüllüğünü yansıtmakta oldukça başarılıdır. Ancak, bu bireyin içinde devindiği toplumsallığı neredeyse verili kabul ettiği ölçüde kötülük olağanlaşmakta, sıradanlaşmakta ve hatta doğal ve kaçınılmaz gibi algılanır olmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adivar, H.E. (1963). [1926] *Vurun Kahpeye*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ağaoğulları, M.A. (ed.). (2013). *Socrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (1993). *The Making of Modern Turkey*. Londra: Routledge.
- Ahmad, F. (2014). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. S.C. Karadeli (çev.). 5. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ahmet Mithat. (2005). [1879]. *İktisat Metinleri: Ekonomi Politik ve Düşümlerin Çözümü*. İstanbul: Çizgi Kitapevi.
- Ahmet Mithat. (2012). [1885] *Bahtiyarlık*. İstanbul: Homer Kitapevi.
- Akay, A. (1995). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aksakal, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (1970). *On Violence*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Arendt, H. (2013). [1958] *İnsanlık Durumu*. B.S. Şener (çev.). 7. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arnhart, L. (2013). *Platon'dan Rawls'a Siyasal Düşünce Tarihi*. A.K. Bayram (çev.). İstanbul: Adres Yayınları.
- Atılğan, Y. (1974). *Anayurt Oteli*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. Y. Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Boratav, P.N. (1982). *Folklor ve Edebiyat I*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. R. Nice (çev.). Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm*. B. Yılmaz (çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Bourdieu, P. (2015). *Devlet Üzerine: Collège de France Dersleri (1989-1992)*. A. Sümer (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buğra, T. (2004). [1981] *Yağmur Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cem, İ. (1989). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*. 10. Baskı. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Davis, J.C. (2017). *Taş Devrinden Bugüne Tarihimiz: İnsanın Hikâyesi*. B. Bıçakçı (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Diken, B. ve C. B. Laustsen. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. S. Ertekin (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Diken, B., G. Graeme ve C. Hammond. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. A. N. Bingöl (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dikici, S.T. (2015). *Futbol: Futbol, Tribün ve Siyaset Üzerine*. İstanbul: Sinemis Yayınları.
- Ecevit, B. (2009a). [1966] *Ortanın Solu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ecevit, B. (2009b). [1990] *Mithat Paşa ve Türk Ekonomisinin Tarihsel Süreci*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ecevit, Y. (2004). *Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Findley, C.V. (2015). *Modern Türkiye Tarihi: İslam, Milliyetçilik ve Modernlik 1789-2007*. 4. Baskı. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. J. Riley (çev.). Londra: Routledge.
- Forgacs, D. (ed.). (2010). *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*. İ. Yıldız (çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. C. Gordon (ed.). New York: Pantheon Press.
- Foucault, M. (1993). *Ders Özetleri 1970-1982*. S. Hilav (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. A. Sheridan (çev.). New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi*. H.U. Tanrıöver (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *History of Madness*. J. Murphy ve J. Khalfâ (çev.). Londra: Routledge.

- Foucault, M. (2011a). *Büyük Kapatılma*. I. Ergüden ve F. Keskin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011b). *Entelektüelin Siyasi İşlevi: Seçme Yazılar I*. I. Ergüden vd. (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tazda Anlamak İçin Manifesto*. C. Soydemir (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Galeano, E. (1998). *Gölgede ve Güneşte Futbol*. E. Önalp ve M.N. Kutlu (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Güntekin, R.N. (1973). [1927] *Bir Köy Öğretmeni*. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.
- Güntekin, R.N. (2007).[1922] *Çalıküşu*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Hobbes, T. (1966). [1651] *Leviathan*. New York: Oxford University Press.
- Irak, D. (2013). *Hükmen Yenik: Türkiye’de ve İngiltere’de Futbolun Sosyo-Politiği*. İstanbul: Evrensel Basım Yayım.
- İleri, S. (2015). *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Ş. Tekeli vd. (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, R. (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y.K. (1980). *Vatan Yolunda*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y.K. (2010). [1932] *Yaban*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaömerlioğlu, A. (2006). *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kemal, O. (1982). [1966] *Müfettişler Müfettişi*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kıray, M. (1964). *Ereğli: Ağır Sanayiden Önce Bir Sahil Kasabası*. Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı Yayınları.
- Köymen, O. (2007). *Sermaye Birikirken: Osmanlı, Türkiye, Dünya*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Köymen, O. (2008). *Kapitalizm ve Köylülük: Ağalar, Üretenler, Patronlar*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Machiavelli, N. (2005). [1532] *The Prince*. P. Bondanella (çev.). New York: Oxford University Press.

- Marx, K. ve F. Engels. (2013). [1848] *Komünist Manifesto*. N. Satılğan. İstanbul: Yordam Kitap.
- Moran, B. (1998). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*. 7. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nabizâde Nazım (2012). [1889] *Karabibik*. İstanbul: Kent Yayıncılık.
- Ortaylı, İ. (1987). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Pamuk, O. (2013). *Öteki Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2015). [2002] *Kar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pay, A. (2010). *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Poggi, G. (2011). [1990] *Devlet: Doğası, Gelişimi ve Geleceği*. A. Babacan (çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Poster, M. (1988). *Critical Theory of the Family*. New York: The Continuum Publishing.
- Richter, R. (2012). *Sosyolojik Paradigmalar: Klasik ve Modern Sosyoloji Anlayışlarına Giriş*. N. Doğan (çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Ritzer, G. (2011). *Sociological Theory*. 8. Edisyon. New York: McGraw Hill.
- Rousseau, J.J. (2016). [1762] *Toplum Sözleşmesi*. V. Günyol (çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar, Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Solak, Ö. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Merkez-Taşra Çatışması*. İstanbul: Hikmetevi Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tahir, K. (1984). [1967] *Devlet Ana*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Tahir, K. (1989). [1959] *Köyün Kamburu*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tekelioğlu, İ. (2003). *Foucault Sosyolojisi*. Bursa: Alfa Aktüel Kitapevi.
- Toptaş, H.A. (2000). [1995] *Gölgesizler*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tütengil, C.O. (1977). *100 Soruda Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Van Buinessen, M. (2006). *Ağa, Şeyh, Devlet*. B. Yalkut (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wallace, R.A. ve A. Wolf (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları: Klasik Geleneğin İyileştirilmesi*. L. Elburuz ve R. Ayas (çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Wallerstein, I. (2004). *World Systems Analysis: An Introduction*. Durhan ve Londra: Duke University Press.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. E. Yılmaz (çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Weber, M. (2004). *The Vocation Lectures: Science as a Vocation/Politics as a Vocation*. R. Livingstone (çev.). Indianapolis: Hackett Publishing.
- Weber M. (2005). [1930] *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. T. Parsons (çev.). Londra: Routledge.

Makaleler

- Akıncı Yüksel, A. (2008). Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar. *Selçuk İletişim*. 5/2, 128-135.
- Akmeşe, Z. (2013). Anneye Dönüşün Öyküsü: Yumurta. L. Kabadayı (ed.). *Film Çözümlemeleri: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Alkan, A.T. (2005). Memleketin Taşra Hali. T. Bora (der.), *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 67-76.
- Arslan, U. T. (2012). Bozkırdaki Labirent: Manzaradan Lekeye. U. T. Arslan (haz.), *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 193-217.
- Atılğan, Y. (8 Kasım 1987). Söyleşi: Yazarı Zebercet'i Anlatıyor. *Nokta*. 85-86.
- Aydınlarmın Ortak Bildirisi. (20 Aralık 1961). *Yön Haftalık Gazete*. 1/1, 12-13.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood, 241-258.
- Bora, T. (2005). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. T. Bora (der.), *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 37-66.
- Büyükgöze, S. (2017). Kadınların hikâyelerine mekânsal ilişkilerinden bakmak: Nefesim Kesilene Kadar, Ana Yurdu ve Tereddüt Üzerine. *II. Uluslararası İletişim Bilimi*

ve Medya Araştırmaları Kongresi Bildiriler Kitabı. İstanbul: İstanbul Ayvansaray Üniversitesi Yayınları, 17-24.

- Çalışkan, S. (1993). Yapıbozumculuk Üzerine. *Dilbilim Çalışmaları*. 4, 99-107.
- Çiğdem, A. (2005). Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyoloji Denemesi. T. Bora (der.), *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 101-114.
- Durakbaşı, A. (2010). Taşra Burjuvazisinin Tarihsel Kökenleri. *Toplum ve Bilim*. 118, 6-38.
- Eisenstadt, S.N. (1977a). Convergence and Divergence of Modern and Modernizing Societies: Indications from the Analysis of the Structuring of Social Hierarchies in Middle Eastern Societies. *International Journal of Middle East Studies*. 8/1, 1-27.
- Eisenstadt, S.N. (1977b). Sociological Theory and an Analysis of the Dynamics of Civilizations and of Revolutions. *Daedalus*. 106/4, 59-78.
- Elbirlik, T. ve F. Karabulut. (2015). Söylem Kuramları: Bir Sınıflandırma Çalışması. *Dil Araştırmaları*. 17, 31-50.
- Elmacı, T. (2011). Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması. *Selçuk İletişim*. 7/1, 161-173.
- Erol, K. (2013). Kemal Tahir'in Köyün Kamburu Romanna Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir Bakış. *The Journal of Academic Social Science Studies*. 6/3, 879-903.
- Esgün, U. (1999). Makro İktidar, Mikro İktidar ve Hukuk. *Birikim*. 118, 25-36.
- Gebenlioğlu, A. (2015). Bir Türkiye Alegorisi Olarak Zebercet. N. Öztürk ve N.B. Özler (ed). *Zebercet'ten Cumhuriyet'e "Anayurt Otel"*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 65-68.
- Günay-Erkol, Ç. (2010). Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek. Mesut Varlık, (ed.). *Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 204-223.
- Günay-Erkol, Ç. (2013). Issues of Ideology and Identity in Turkish Literature during the Cold War. C. Örnek ve Ç. Üngör (ed.), *Turkey in the Cold War Ideology and Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 109-129.
- Gürbilek, N. (1994). Taşra Sıkıntısı. *Defter*. 22, 74-92.
- Habermas, J. (1977). Hannah Arendt's Communications Concept of Power. T. McCarthy (çev.). *Social Research*. 44/1, 3-24.
- Hall, S. (2003). The Spectacle of the 'Other'. S. Hall (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications, 223-290.

- İleri, S. (1975). Dokuz Öykücü: Öykümüzde Bir Sevecenlik Fırtınası: Reşat Nuri Güntekin. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, XXXII/286, 75-84.
- Karagülle, F. (2016). Çalkıuşu'ndan Bir Köy Hocasına: İdeolojinin Edebiyat Üzerindeki Belirleyiciliği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. LIV/1, 87-97.
- Kılınç, B. (2008). Kapitalist Bir Etkinlik Olarak Futbolun Büyüsü ve Kahramanları. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. 26, 273-289.
- Korkmaz, R. (2005). Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel. *İlmi Araştırmalar*. 20, 139-148.
- Kul, E. (2013). Halide Edip'in Vurun Kahpeye Romanında Farklı Boyutlarıyla Milli Mücadele'ye Yaklaşım. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*. 20/1, 53-80.
- Laçiner, Ö. (2005). Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken. T. Bora (der.), *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 13-36.
- Mardin, Ş. (1973). Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics?. *Daedalus*. 102/1, 169-190.
- Mardin, Ş. (2014). Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma. E. Kalaycıoğlu ve A.Y. Sarıbay (ed.), *Türk Siyasal Hayatı: Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme*. 4. Baskı. Bursa: Sentez Yayıncılık, 45-87.
- Martin, S. (2018). Football, Fascism and Fandom in Modern Italy. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 116, 111-134.
- McNamee, S. ve M. Glasser. (1987). The Power Concept in Sociology: A Theoretical Assessment. *Humboldt Journal of Social Relations*, 15/1, 79-104.
- Müderrisoğlu, S. (2010). Psikolojik Gelişim, Yoksulluk ve Hak-Temelli Yaklaşım: STK Uygulamalarında İlkelerden Yönteme Doğru. P. Uyan Semerci (der.). *İnsan Hakları İhlali Olarak Yoksulluk*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Narlı, M. (2013). Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig*. 64, 285-316.
- Özçelik, A. (2005). Bir Münevverin Zihin Dünyası: Ahmed Midhat Efendi'nin "Bahtiyarlık" Romanında Osmanlı Modernleşmesi. *Demokrasi Platformu*. 11/37, 187-200.
- Özonur, D. (2016). Bir Sinema Filminde Sınıfların Temsili ve Politik Duruş: Kış Uykusu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. 43, 98-117.
- Özoral, B. (2013). Dindar Elitin Artan Ekonomik Gücü ve Global Ekonomiye Entegrasyonu: Kayseri Örneği. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*. 5/1, 73-83.

- Öztürk, S. (2017). Sinema ve Gerçeklik İlişkisinin Yılmaz Güney Sinemasına Yansıması: "Sürü" Filmi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*. 7-15, 185-198.
- Özsan, G. (2010). Eşraf Ailelerinin Statü Kazanma Mücadelelerinde Kadınların Rolü. *Toplum ve Bilim*. 118, 59-91.
- Parsons, T. (1963). On the Concept of Political Power. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 107/3, 232-262.
- Ricoeur, P. (1990). Anlamlı Eylemi Metin Gibi Görmek. P. Rainbow ve W. Sullivan (der.), *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 27-44.
- Sağlam, M.H. (2014). Tartışmalı Bir Eser: Ahmet Mithat Efendi'nin Bahtiyarlık Romanı Üzerine Bir Tahlil Çalışması. *Turkish Studies: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 9/3, 1219-1234.
- Sevim, A. (2014). Yakup Kadri'nin Yaban Romanında Aydın-Halk Kopukluğu. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 1/2, 189-195.
- Shils, E. (1961). Centre and periphery. Polanyi Festschrift Committee (ed.), *The Logic of Personal Knowledge: Essays Presented to Michael Polanyi*. Londra: Routledge, 117-130.
- Sim, Ş. (2012). Türk Sinema Tarihi'nde İlk Üçleme, Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi: "Yılanların Öcü", 'Susuz Yaz', 'Kuyu'. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*. 1/3-4, 171-196.
- Suner, A. (2012). Yusuf'u Yanlış Anlamak: Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta-Süt-Bal Üçlemesi Üzerine. U. T. Arslan (haz.), *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 57-69.
- Sütçü, Ö. Y. (2012). Gece, Sis ve Bilincin Akışı: Bir Zamanlar Taşrada. *Birikim*. 277, 98-104.
- Şener, M. (2015). 1923-1945: Burjuva Uygarlığının Peşinde. Gökhan Atılğan vd. (yay. haz.), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat*. İstanbul: Yordam Kitap, 195-339.
- Tural, Ş. (2011). Kemal Tahir'in Köy Romanlarında Natüralist Bir Eğilim Olarak Cinselliğin Vulgarize Edilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 4/17, 177-185.
- Türkeş, A.Ö. (2005). Orda bir taşra var uzakta. T. Bora (der.), *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 157-212.
- Tütengil, C.O. (1999). Köycülük Üzerine. O. Baydar (ed.), *75 Yılda Köylerden Şehirlere*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 199-212.

Uçkan Altun, S. (2011). Dondurmam Gaymak Filmi Bağlamında Medyada Egemen Söylem ve Kültürün Temsili. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 41, 27-48.

Vedat Nedim. (1933). İşte Bir Roman: Yaban. *Kadro*. 16, 47-49.

Yakup Kadri. (1933). Milli Tasarruf ve Halk Edebiyatı. *Kadro*. 2, 26-28.

Yılmaz, A. (2011). Bellek Topografyasında Özgürlük: Gelibolu Savaş Alanları ve Mekânsal Bir Deneyim Olarak Hatırlama. L. Neyzi (yay. haz.). *Nasıl Hatırlıyoruz?: Türkiye’de Bellek Çalışmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 187-216.

Zabcı, F. (2013). Spinoza ve Locke: Siyasal Özgürleşmeden Bireysel Özgürlüğe. M.A. Ağaoğulları (ed.). *Sokrates’ten Jakobenlere Batı’da Siyasal Düşünceler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 457-506.

Diğer Yayınlar

Aytaç S., B. Göl ve S. Yücel (söy.). (9 Temmuz 2014). Nuri Bilge Ceylan’la Kış Uykusu Üzerine (Söyleşi). *Altyazı*. <http://www.altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/> (6 Aralık 2018).

Cebenoyan, C. (17 Aralık 2016). Tereddüt: Yok mu aslında birbirimizden farkımız?. *Birgün*. <https://www.birgun.net/haber-detay/tereddut-yok-mu-aslinda-birbirimizden-farkimiz-139857.html> (30 Kasım 2018).

Candansayar, S. (17 Haziran 2018). Ahlat Ağacı: Aydın’ ın özeleştirisi olarak İdris. *Birgün*. <https://www.birgun.net/haber-detay/ahlat-agaci-aydin-in-ozelestirisi-olarak-idris-219770.html> (8 Aralık 2018).

İncil. Matta, 5: 38-39.

Kafaoğlu-Büke, A. (26 Mart 2015). Çehov’dan Anadolu taşrasına nihilizm. *T24*. <http://t24.com.tr/k24/yazi/cehovdan-anadolu-tasrasina-nihilizm,124> (14 Temmuz 2018).

Keddie, P. (28 Mart 2015). Dinamo Mesken: Turkish Football as a Political ... Football. *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/dinamo-mesken-turkish-football-political-football/#!> (22 Kasım 2018).

Kur’an-ı Kerim. Alak Suresi, Ayet 1.

Kur’an-ı Kerim. Yusuf Suresi, Ayet 3-6.

Milk, J. (2007). On Relationships: interview with NBC. *Little White Lies*. http://www.nbcfilm.com/iklimler/press_littlewhitelies.php (13 Aralık 2018).

- Özırat, Ö. (26 Haziran 2018). Ebru Ceylan: Taşra yalnızlık, uzaklık ve yoksunluk duygusudur. *Birgün*. <https://www.birgun.net/haber-detay/ebru-ceylan-tasra-yalnizlik-uzaklik-ve-yoksunluk-duygusudur-220847.html> (8 Aralık 2018).
- Özgen, İ. (11 Kasım 2018). Samimi Günler, Büyük Futbolcular ve Zorluklar... (Fethi Aytuna ile söyleşi). *Socrates Dergi*. <https://www.socratesdergi.com/samimi-gunler-buyuk-futbolcular-ve-zorluklar/> (11 Kasım 2018).
- Özselçuk, E. (2015). Turkey's Internal Other: Embodiments of Taşra in the Works of Orhan Pamuk, Nuri Bilge Ceylan, and Fatih Akın. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Toronto: York Üniversitesi.
- Özyurt, O. (2007). Herkes Kendi Taşrasına Bir Baksın!. (Semih Kaplanoğlu ile Röportaj). *Sinema Dergisi*. http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_olkanozyurt_sinemadergisi.php (2 Aralık 2018).
- Parsa, A.F. ve Z. Akmeşe. (03-05 Mayıs 2012). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anlatı Kodları ve Arketipler 'Bir Zamanlar Anadolu'da'. *XIII. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı: Sinema ve Bellek*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Tunç, S. (10 Ağustos 2015). 1'den Sonrakiler. *Socrates Dergi*. <https://www.socratesdergi.com/1den-sonrakiler/> (11 Kasım 2018).
- Tüm Filmler Seyirci Rekoru* (t.y.). <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989> (7 Kasım 2018).
- Türkçe Sözlük*. (2011). Taşra. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yalçın, A. (2015). Semih Kaplanoğlu Yumurta, Süt ve Bal Üçlemesinde Minimalizm. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.

EKLER

EK-1: İNCELENEN TAŞRA FİMLERİNİN KÜNYELERİ

1. SUSUZ YAZ (1963)

Yapımcı: Metin Erksan ve Ulvi Doğan

Yapım Şirketi: Hitit Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Metin Erksan

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Senaryo: Metin Erksan, İsmet Soydan ve Kemal İnci

Eser: Necati Cumalı

Oyuncular: Erol Taş (Kocabaş Osman), Hülya Koçyiğit (Bahar), Ulvi Doğan (Hasan),
Hakkı Haktan (Veli Sarı)

Süre: 90 dakika

2. SÜRÜ (1979)

Yapımcı: Yılmaz Güney

Yapım Şirketi: Güney Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Zeki Ökten, Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Senaryo: Yılmaz Güney

Oyuncular: Tarık Akan (Silvan), Melike Demirağ (Berivan), Levent İnanır (Silo), Tuncel
Kurtiz (Hamo), Yaman Okay (Abuzer)

Süre: 118 dakika

3. PROPAGANDA (1999)

Yapımcı: Cemil Çetin ve Sinan Çetin

Yapım Şirketi: Plato Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Sinan Çetin

Görüntü Yönetmeni: Rebakka Haas

Senaryo: Sinan Çetin ve Gülin Tokat

Oyuncular: Kemal Sunal (Mehdi), Metin Akpınar (Rahim), Meltem Cumbul (Filiz), Rafet El Roman (Adem), Ali Sunal (Mahmut), Nail Kırmızıgül (Kopuk Yaşar)

Süre: 120 dakika

4. DAR ALANDA KISA PASLAŞMALAR (2000)

Yapımcı: Üstün Karabol, Nida Karabol

Yapım Şirketi: Umut Sanat

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Serdar Akar

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Akşın

Senaryo: Serdar Akar, Önder Çakar

Oyuncular: Müjde Ar (Aynur), Savaş Dinçel (Hacı), Rafet El Roman (Serkan), Erkan Can (Suat), Şehnaz Çakıralp (Nurten), Uğur Polat (Cem), Sezai Aydın (Hamdi)

Süre: 115 dakika

5. VİZONTELE (2001)

Yapımcı: Necati Akpınar

Yapım Şirketi: BKM Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak

Görüntü Yönetmeni: Ömer Faruk Sorak

Senaryo: Yılmaz Erdoğan

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan (Deli Emin), Demet Akbağ (Siti Ana), Altan Erkekli (Belediye Reisi Nazmi), Cem Yılmaz (Fikri), Cezmi Baskın (Latif), Bican Günalan (Sezgin)

Süre: 105 dakika

6. DONDURMAM GAYMAK (2006)

Yapımcı: Yüksel Aksu, Tankunt Kılınç, Eyüp Boz

Yapım Şirketi: Hermes Film ve Makara Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Yüksel Aksu

Görüntü Yönetmeni: Eyüp Boz

Senaryo: Yüksel Aksu

Oyuncular: Turan Özdemir (Ali), İsmetcan Suda (Tingöz Kerim), Günnihal Demir (Canfeda), Recep Yener (Hoca), Tolga Çandar (Doktor), Nejat Altınsoy (Komünist Mustafa), Sadettin Ünal (Bekçi), Mehmet Gökmen (Akif Dede), Ulaş Sarıbaş (Kamil)

Süre: 100 dakika

7. KADER (2006)

Yapımcı: Zeki Demirkubuz, Lilette Botasi

Yapım Şirketi: Mavi Film, Inkas Film

Yapım Ülkesi: Türkiye ve Yunanistan

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Ufuk Bayraktar (Bekir), Vildan Atasever (Uğur), Engin Akyürek (Cevat), Ozan Bilen (Zagor), Erkan Can (Otelci İrfan)

Süre: 106 dakika

8. YUMURTA (2007)

Yapımcı: Semih Kaplanoğlu ve Lilette Botassi

Yapım Şirketi: Kaplan Film ve Inkas Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Senaryo: Semih Kaplanoğlu ve Orçun Köksal

Oyuncular: Nejat İşler (Yusuf), Saadet Aksoy (Ayla), Semra Kaplanoğlu (Zehra)

Süre: 97 dakika

9. SÜT (2008)

Yapımcı: Semih Kaplanoğlu, Guillaume De Seille, Bettina Brokemper ve Johannes Rexin

Yapım Şirketi: Kaplan Film, Arizona Film ve Heimatfilm

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Senaryo: Semih Kaplanoğlu ve Orçun Köksal

Oyuncular: Melih Selçuk (Yusuf), Rıza Akın (Ali Hoca), Saadet Aksoy (Semra), Başak Köklükaya (Zehra)

Süre: 102 dakika

10. BAL (2010)

Yapımcı: Semih Kaplanoğlu (Kaplan Film), Bettina Brokemper ve Johannes Rexin (Heimatfilm)

Yapım Şirketi: Kaplan Film ve Heimatfilm

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Senaryo: Semih Kaplanoğlu

Oyuncular: Bora Altaş (Yusuf), Erdal Beşikçioğlu (Yakup), Tülin Özen (Zehra)

Süre: 100 dakika

11. TEREDDÜT (2016)

Yapımcı: Yeşim Ustaoglu, Titus Kreyenberg, Marieene Siot

Yapım Şirketi: Ustaoglu Film, Unafilm, Slot Machine

Yapım Ülkesi: Türkiye, Almanya ve Polonya

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Görüntü Yönetmeni: Michael Hammon

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Oyuncular: Funda Eryiğit (Şehnaz), Ecem Uzun (Elmas), Okan Yalabık (Umut), Mehmet Kurtuluş (Cem), Serkan Keskin

Süre: 105 dakika



EK-2: NURİ BİLGE CEYLAN FİLMOGRAFİSİ

1. KOZA (1995)

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan ve Lütfü Özalay (TRT)

Yapım Şirketi: NBC Film ve TRT

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Fatma Ceylan, Mehmet Emin Ceylan, Turgut Toprak

Süre: 20 dakika

2. KASABA (1997)

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Şirketi: NBC Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Hikâye: Emine Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Mehmet Emin Toprak (Saffet), Havva Sağlam (Hülya), Cihat Butun (Ali), Fatma Ceylan (Nine), Mehmet Emin Ceylan (Dede), Sercihan Alioğlu (Baba), Semra Yılmaz (Anne), Latif Altıntaş (Öğretmen), Muzaffer Özdemir (Deli Ahmet)

Süre: 82 dakika

3. MAYIS SIKINTISI (1999)

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Şirketi: NBC Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Mehmet Emin Ceylan (Emin), Muzaffer Özdemir (Muzaffer), Fatma Ceylan (Fatma), Mehmet Emin Toprak (Saffet), Muhammed Zimbaoglu (Ali), Sadık İncesu (Sadık)

Süre: 131 dakika, 117 dakika (kısa versiyon)

4. UZAK (2002)

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Şirketi: NBC Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muzaffer Özdemir (Mahmut), Mehmet Emin Toprak (Yusuf), Zuhal Gencer Erkaya (Nazan), Nazan Kırılmış, Feridun Koç (Kapıcı), Fatma Ceylan (Anne), Ebru Ceylan (Genç kız)

Süre: 110 dakika

5. İKLİMLER (2006)

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Ortak Yapımcı(lar): Fabienne Vonier, Cemal Noyan, Nuri Bilge Ceylan

Yapım Şirketi: Zeyno Film

Yapım Ülkesi: Türkiye ve Fransa

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Ebru Ceylan (Bahar), Nuri Bilge Ceylan (İsa), Nazan Kesal (Serap), Mehmet Eryılmaz (Mehmet), Arif Aşçı (Arif), Can Özbatur (Güven), Ufuk Bayraktar (Taksici), Fatma Ceylan (İsa'nın annesi), Mehmet Emin Ceylan (İsa'nın babası), Semra Yılmaz (Semra)

Süre: 97 dakika

6. ÜÇ MAYMUN (2008)

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Ortak Yapımcı(lar): Fabienne Vonier, Valerio De Paolis, Cemal Noyan, Nuri Bilge Ceylan

Yapım Şirketi: Zeyno Film

Yapım Ülkesi: Türkiye, Fransa ve İtalya

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Senaryo: Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Yavuz Bingöl (Eyüp), Hatice Aslan (Hacer), Ahmet Rifat Şungar (İsmail), Ercan Kesal (Servet), Cafer Köse (Bayram), Gürkan Aydın (Çocuk)

Süre: 109 dakika

7. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA (2011)

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Ortak Yapımcı(lar): Mirsad Purivatra (Prod2006), Eda Arıkan (1000 volt), İbrahim Şahin (TRT), Müge Kolat (İmaj), Murat Akdilek (Fida Film), Nuri Bilge Ceylan (NBC Film)

Yapım Şirketi: Zeyno Film

Yapım Ülkesi: Türkiye ve Bosna Hersek

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Senaryo: Ercan Kesal, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muhammet Uzuner (Doktor Cemal), Yılmaz Erdoğan (Komser Naci), Taner Birsal (Savcı Nusret), Ahmet Mümtaz Taylan (Şoför Arap Ali), Fırat Tanış (Şüpheli Kenan), Ercan Kesal (Muhtar)

Süre: 150 dakika

8. KIŞ UYKUSU (2014)

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Ortak Yapımcı(lar): Alexandre Mallet-Guy (Memento), Mustafa Dok (Bredok)

Yapım Şirketi: Zeyno Film

Yapım Ülkesi: Türkiye, Fransa ve Almanya

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Senaryo: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan (Anton Chekhov'un hikâyelerine dayanmaktadır.)

Alıntılar: Anton Chekhov, W. Shakespeare, F.M.Dostoyevski, Voltaire, A.Gide, J.London

Oyuncular: Haluk Bilginer (Aydın), Melisa Sözen (Nihâl), Demet Akbağ (Necî), Ayberk Pekcan (Hidayet), Serhat Kılıç (Hamdi), Nejat İşler (İsmail), Tamer Levent (Suavi), Nadir Sarıbacak (Levent), Mehmet Ali Nuroğlu (Timur), Emirhan Doruktutan (İlyas)

Süre: 196 dakika

9. AHLAT AĞACI (2018)

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

Ortak Yapımcı(lar): Alexandre Mallet-Guy, Fabian Gasmia, Stefan Kitanov, Labina Mitevaska, Mirsad Purivatra, Jon Mankell, Anthony Muir

Yapım Şirketi: Zeyno Film ve Nulook Yapım

Yapım Ülkesi: Türkiye, Fransa, Almanya, Bulgaristan, Makedonya, Bosna-Hersek, İsveç, Katar

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Senaryo: Akın Aksu, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

Alıntılar: Yunus Emre, A. Chekhov, F. Dostoevsky, F. Nietzsche, Edebiyatın Taşradan Manifestosu, Polat Onat, I.Kant, Kur'an-ı Kerim, İbn-i Arabî, Hz. Muhammed, Şems-i Tebrîzî, Peyami Safa, Hz. Ebubekir

Oyuncular: Aydın Doğu Demirkol (Sinan), Murat Cemcir (İdris), Bennu Yıldırımlar (Asuman), Hazar Ergüçlü (Hatice), Serkan Keskin (Yazar Süleyman), Tamer Levent (Recep), Akın Aksu (İmam Veysel), Öner Erkan (İmam Nazmi)

Süre: 188 dakika