

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

**TÜRK SİNEMASINDA TAŞRA VE ÇOCUĞUN TEMSİLİ:
KASABA (1997), *MASUMİYET* (1997) VE *BEŞ VAKİT* (2005)**

Yüksek Lisans Tezi

Özge Çelikaslan

Tez Danışmanı
Doç.Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara-2008

GİRİŞ	1
Bölüm I – KENT VE TAŞRA	11
A- Kent ve Kır	11
B- Türkiye’de Kent ve Kır Ayrımı	17
C- Türkiye’de Kent ve Kır Ayrımı Bağlamında Yoksulluk	22
D- Taşra Nedir, Neresidir?	26
Bölüm II – KASABA: TAŞRAYA BAKMAK	35
A- Zamanmekân Örgüsü	38
B- Taşra Sıkıntısı ve Çocukluğun Benzerliği	42
C- Ev ve Aidiyet İlişkisi	47
Bölüm III – MASUMİYET: İÇERDEKİ TAŞRA	52
A- Masumiyetin Suç ve Ceza ile İlişkisi	56
i. Taşralının Direnme Pratiği Olarak Arabesk	58
ii. Masum Yoksulluk	61
B- Masum Seyirci: Çocuk	66
i. Çocuk Toplumun Temsili	67
ii. Çilem: Acıların Çocuğu	69
C- Melodrama Karşı Kara Melodram	71
Bölüm IV – BEŞ VAKİT: EN UZAK TAŞRA	75
A- Taşra ve Zaman İlişkisi	76
B- Köy Hayatında Çocuklar ve Büyükler	79
C- İktidar Karşısında Çocuğun Arzusu	86
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	98
EK I	105

EK II	112
ÖZET.....	115
ABSTRACT.....	116

GİRİŞ

Sinema, toplumla ilişkisi bağlamında kültürel temsil biçimlerine sahiptir; kültürel yaşantıya ait deneyimlerin, rollerin, kimliklerin temsil alanıdır.¹ Sinemadaki temsiller seyircinin toplumla, nesnelere ve dünyayla ilişkisini belirlemede etkili bir araç olabilmektedir. Kültürel temsiller gerçekliğin inşasında, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde de önemli role sahiptir. Bir “kültürel temsil alanı” olarak sinema, “muhtelif temsil biçimlerinin toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemini” (Ryan ve Kellner, 1997: 37–38). Kapitalist modernleşmenin özü kültürel temsillere dayanır; kültürel temsillerin üretimi toplumsal iktidarı korumak için kritik bir öneme sahiptir. Popüler filmler, sinemada yeni teknolojileri kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleridir.² Bu türün dışına çıkan filmler; filmin yaratıcısının, filmsel anlatının öne çıktığı, filmin kendine özgü bir dili olduğunu iddia eden, yüksek sanat kıstaslarına dayalı, 1950’lerde Fransa’da gündeme gelen *auteur* yaklaşımına dâhil olan filmlerdir (Abisel, 1997: 31). Bu yaklaşıma göre, filmsel anlatım kalem kadar etkili bir araç haline geldi ve “bir yazar gibi yaratıcı olan yönetmeni de tüm filmlerine kişisel damgasını basan kişi olarak” belirledi (Abisel, 1997: 31). Geoffrey Nowell-Smith, sanat sinemasının

¹ Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera* adlı eserlerinde film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi söylemsel şifreleme süreci olarak kavradıklarını, “sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamayı” amaçladıklarını belirtir. Ryan ve Kellner’a göre toplumsal düzen, günlük hayatın cevherini ve biçimini belirleyen söylemlerden oluşur ve sinema bu söylemlerin zemini olabilir (1997: 34).

² Nilgün Abisel’e göre, gelişkin teknolojiye dayalı kültür endüstrisi aracılığıyla her şey sabitleştirip kitleleştirilmiş, bireylerin düşleri kendilerinin olmaktan çıkarılmıştır. Abisel, bazı sinema eleştirmenlerinin, özellikle Hollywood ürünü popüler filmlerin egemen geleneksel değerler ve kurumların meşrulaştırılmasında yardımcı olduğunu, “belirli bir ideolojiyi filme damla damla zerk ettiğini” belirttiğini söyler (1999: 13–36).

Avrupa’da 1950–60 yılları arasında François Truffaut’nun *400 Darbe (Les Quatre cents coups)*, 1959), Alain Resnais’nin *Hiroşima Sevgilim (Hiroshima mon amour)*, 1959), Jean-Luc Godard’ın *Serseri Âşıklar (À bout de souffle)*, 1960) ve Michelangelo Antonioni’nin *Macera (L’Avventura)*, 1960) adlı filmleriyle bir dönüm noktası yaşadığını belirtir. Nowell-Smith’e göre sanat filmleri Hollywood ana akım filmlerinden farklı olarak sanatsal ifadeyi öne çıkararak, yönetmenlerinin imzasının yer aldığı filmlerdir. Oysa Hollywood yapım sisteminde yönetmenin yasal bir statüsü yoktur. Godard, Truffaut, Resnais ve Antonioni gibi yönetmenler, sinemadan yeni bir izleyici talep eder ve entelektüel bir meydan okumayla bu yeni izleyiciyi şoke etmek ister (1997: 567–569). Bu yönetmenler, kendilerinden sonraki kuşaklara sanat sineması mirasını bırakmış ve sadece Avrupa’da değil dünyanın pek çok ülkesinde pek çok sinemacıyı etkilemiştir.

Türkiye’de de popüler sinemanın³ dışında, sinemanın sanatsal ifade aracı olarak kullanıldığı, filmin yaratıcısının öne çıktığı pek çok yapım vardır. “Yeni Türk Sineması” ya da “Türk Yeni Dalgası” olarak adlandırılan bu sinema akımı, yönetmen merkezlidir. Sabri Büyükdüvenci ve S. Ruken Öztürk, “Yeni Türk Sineması” derken, “geleneksel modelleri taklit etmek yerine özgünlük peşinde koşan, insanın ve

³ Abisel, Türkiye’de 1960 sonrası, filmlerin popüler olmaya başladığı bir dönem olduğunu, “kültürel yaşamın her alanında karşılaşılan ‘geleneksel-modern’ geriliminin kendini açık biçimde ortaya koyduğu; ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirildiği dönem” olduğunu belirtir. Abisel’e göre, bu dönemde popüler sinema, Yeşilçam sineması bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir. “Bu filmler -sinema sektörünün iç dinamiklerince de belirlenip- dünyayı açıklayarak, anlamlandırarak, temsil ederek yeni talepleri törpülemeye yönelmiş, yaşanan gerginlikleri dolaylı olarak ya ‘olağan’laştırmış ya da geleneklere, yoksulluğa, kadının kendini feda edişi üzerine yapılan güzellmeler aracılığıyla regresyona sığınmıştır” (1994: 187). Popüler sinema ve Yeşilçam filmleri, kültürel temsillerin defalarca yeniden üretildiği filmlerdir. Genellikle mutlu sonla biten aşk hikâyeleri içinde, kadın erkek eşitsizliğinin, kadına yönelik şiddetin meşrulaştırıldığı; aile kurmanın ve namusun her şeyden önemli olduğu gelenekçi, muhafazakâr ideolojiyi temsil eden filmlerdir.

toplumun kendini keşfetmesi ve yeniden oluşturması arayışında eleştirel bir sinemadan” söz etmekte olduklarını belirtir (2007: 45). 1990 sonrası Yeni Türk Sineması'nın doğduğu yıllardır. Bunun, o yılların kültürel iklimiyle doğrudan ilişkisi vardır. 90'lar Türkiye'de önemli bir tarihsel süreç olan 80'lerin ardından girilen yapılanma dönemidir. Bu dönemde yaşanan kültürel ve toplumsal değişim pek çok filmde sorgulayıcı bir biçimde konu edilmiştir. Sanat sinemasının dünyadaki pek çok örneğinde de aynı tutumu görmek mümkündür,⁴ çünkü sanat sineması yaşadığı dönem üzerine düşünen ve bu deneyimini nasıl görüntüleyebileceğini tartışan yönetmenlerce yapılmaktadır.⁵ Sanat sinemasının önemli bir başka yönü, görüntülediği deneyimlere ilişkin bir tartışma başlatmasıdır. Orr, buna “bakışın gücü” demektedir, bakışın gücünün modernliğe ait olduğuna vurgu yapmakta ve şöyle söylemektedir:

Birçok yönetmen filme alma edimi üzerine yapılan bilinçli yorumlar aracılığıyla teknik güdümlene güçlerini, yani filme almanın doğasını filme alarak izleyicinin bakışını değiştirme, izleyiciyi kendine çekme ya da onu uzaklaştırma gücünü düşünsel olarak gösterirler (1997: 84, 89).

Türkiye'de Yeni Türk Sineması'na dâhil olan yönetmenler arasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem yer alır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2007: 45 – 49). Popüler filmler yapmayan, kültürel temsilleri sinema aracılığıyla

⁴ Geoffrey Nowell-Smith, Avrupa'da sanat sinemasının 1950'lerde başarıya ulaşmasının nedeninin 50'lerin kültürel koşulları olduğunu belirtir. 50'ler sinema ve sanat alanındaki dönüşümün yavaş yavaş oturduğu, sinema alanındaki yayınların arttığı, farklı bir izleyici kitlesinin oluştuğu yıllardır (1997: 567).

⁵ Sanat sinemasının öncü yönetmenlerinden Ingmar Bergman, Luis Bunuel ve Federico Fellini, John Orr'un modernizm ve sinema ilişkisini tartıştığı metninde belirttiği gibi dinsel bağlılığı ve otoritenin gücünü sorgulayan filmler yapmışlardır (1997: 24).

yeniden üretmektense eleştirel bir bakışla film yapmayı tercih eden yönetmenlerdir. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz, senaryolarını kendilerinin yazdıkları, çoğu zaman görüntü yönetmenliğini ve kurguculuğunu da üstlendikleri filmler yapmaktadır. Reha Erdem, Paris'te sinema okuduktan sonra Türkiye'ye gelmiş, yaptığı filmlerle hem ulusal hem de uluslararası festivallerde dikkat çekmiş bir yönetmendir. Bu çalışmada incelenecek üç film bu yönetmenlere aittir. *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) ve *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2005), kendilerine ait bir film dili yaratma çabasında olan bu yönetmenlerce yapılmıştır. Bu filmler, popüler filmlerden farklı olarak yönetmen merkezlidir; anlatı, kamera açısı, kurgu tekniği tamamen yönetmen tarafından kontrol edilmektedir. Sanat sinemasının eleştirelliği bu filmler açısından da geçerli olmaktadır; yapıldıkları dönemlerin kültürel iklimine sorgulayıcı bir bakış yöneltmekte; öykülerinin geçtiği mekâna, zamana ve o öyküdeki ilişkilere dair öznel bir dil ve biçim ile yaklaşmaktadır. Toplumsal ilişkiler, aşk ilişkileri, aile, devlet, din, çocuk popüler filmlerdeki gibi geleneksel bir biçimde temsil edilmemektedir. Büyükdüvenci ve Öztürk'ün dile getirdiği gibi Yeşilçam filmlerinin klasik özelliklerini Yeni Türk Sineması'nda görmeyiz. Yeşilçam melodramlarının klasik özelliklerinin; aşırı zıtlıklar, tesadüfler, yüce bir aşk ilişkisi, kadın ve erkeğin kavuşamamasına dayalı gerilimler olduğunu söyleyen Büyükdüvenci ve Öztürk'e göre, mutlu sonla biten bu filmlerde kötü kadınlar şiddet uygulanarak cezalandırılır, iyi kadınlar yine şiddet uygulanarak yola getirilir. Büyükdüvenci ve Öztürk, günümüz popüler sinemasında sadece erkeklerin yer aldığını, erkekler arası dayanışmanın ve ilişkilerin yüceltildiğini belirtir (2007: 49). *Kasaba*, *Masumiyet* ve *Beş Vakit*'te toplumsal

ilişkiler, toplumsal cinsiyet, iktidar ve özne ilişkisi, popüler filmlerden farklı olarak sorunsallaştırılmakta ve eleştirilmektedir.

Bu çalışmada söz konusu üç filmde “taşra ve çocuk” ilişkisinin temsil biçimleri incelenecek, taşra ve çocuğun geleneksel olmayan, eleştirel temsil biçimleri ortaya konacaktır. Bu üç filmin klasik Yeşilçam sinemasından ve günümüz popüler filmlerinden farklı temsil biçimlerine sahip olduğu düşüncesi ile filmlerde taşra kavramının mekânsal temsil biçimleri, taşranın çocukla, çocuklukla ilişkisinin kurulma biçimleri analiz edilecektir. Çalışmanın analiz kısmında mekânsal ayırım öne çıkmaktadır. İkinci bölümde incelenecek olan *Kasaba* filmi bir kasabada geçer. Hikâye çocukların gözünden anlatılır. *Masumiyet* daha çok taşra kentlerinde geçer, filmin hikâyesinde çocuk aktif değildir. *Beş Vakit* bir köyde geçer ve çocuklar filmin başkarakterleridir. Klasik anlamıyla taşra, yani kentin dışında kalan alan, Türk sinemasının pek çok örneğinde mekân olarak kullanılmıştır. Türk sinemasının tarihine baktığımızda pek çok kasaba ve köy filmiyle karşılaşırız.⁶ Günümüz Türk sinemasının popüler ve popüler olmayan pek çok filminde ise taşranın sadece coğrafi bir birim olarak değil, anlatıyı şekillendiren bir kavram olduğunu görmek mümkündür.

Türk sinemasında 1950 yılına kadar pek çok köy ve kasaba filmi çekilmiştir.

Bunlar arasında öne çıkanlar; 1923 yapımı *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul), 1935

⁶ Nijat Özön, “köy filmi” kategorisinin Türkiye’de yanlış anlaşıldığını öne sürer. Ona göre köy filmi deyince konusu köyde geçen, köyü dekor olarak kullanan herhangi bir film akla gelmektedir. “Asıl ‘köy filmi’, köyü ve köylüyü, kendilerini çevreleyen ekonomik ve toplumsal koşullar içinde, bu koşullarla belirlenmiş olarak ele alan, bu koşullardan doğan ilişkileri inceleyen, köye de köylüye de gerçek niteliklerini veren sinema yapıtlarıdır” (1997: 160).

yapımı *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul) ve 1949 yapımı *Vurun Kahpeye*'dir (Lütfi Akad). Fakat köyü ve kasabayı, yani kırsal alanı toplumsal koşullar içinde ele alan filmler Nijat Özön'ün "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırdığı 1950–1969 yılları arasında yapılmıştır. Bu yıllar arasında yönetmenleri ve anlatısı bağlamında öne çıkan filmler; *Beyaz Mendil* (Lütfi Akad, 1955), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966), *Kızılırmak Karakoyun* (Lütfi Akad, 1967) ve *Seyyit Han*'dır (Yılmaz Güney, 1968) (Özön, 1995: 234). 1970–1990 yılları arasında toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle yapılan filmlerde köy ve köylünün sorunları özellikle yoksulluk teması etrafında anlatılır. Yılmaz Güney'in 1970 yapımı filmi *Umut*, Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğin en önemli filmlerinden biri olmuştur. Lütfi Akad'ın filmleri de bu döneme damgasını vurur; *Irmak* (1972), *Gökçe Çiçek* (1973) ve köyden kente göçen köylünün kentte yaşadığı zorlukların, yoksulluğun, toplumsal adaletin sorunsallaştırıldığı *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesi. Benzer toplumsal sorunları anlatan ve Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı *Endişe* (Şerif Gören, 1975), *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Yol* (Şerif Gören, 1981) bu akımın diğer önemli filmleri arasındadır.

12 Eylül 1980 askeri darbesi Türk sinemasını da krize sokmuştur. Film sayısı 12 Eylül'ü izleyen yıl 68 filmle en düşük noktasına ulaşmıştır (Scognamillo, 2003: 183). Bu dönemde yapılan taşra filmleri arasında yer alan Atıf Yılmaz'ın 1982 yılında çektiği *Mine* filmi, kasabada kadına yönelik baskıyı ve şiddeti anlatır. Erden Kıral'ın 1982 yılı yapımı yasaklı filmi *Hakkâri'de Bir Mevsim* taşrada geçer. 1986 yılında Ömer Kavur'un, Yusuf Atılgan'ın romanından uyarlayarak çektiği *Anayurt*

Oteli taşrayı ve taşralılığın psikolojik gerilimlerini klostrofobik bir atmosfer içinde anlatır.

1990 sonrası Türk sinemasında taşranın iki yüzüyle, bir mekân olarak taşra ve insanın büyük kentlerde, metropollerde yaşadığı daralmış, dışta kalmış ruh halleriyle karşılaşmak mümkündür. Bu ruh halleri çoğu kez İstanbul'un, merkezin gözünden, bazen de taşranın içinden anlatılır. Örneğin; Türkiye Suriye sınırında kurulmuş Hisli Hisar Kasabası'nda geçen *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), Semir Aslanyürek'in 2001 yapımı filmi *Şellale* (Semir Aslanyürek, 2001), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001) ve *Vizontele Tuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005) adlı filmi ve Kastamonu'da çekilen *Eğreti Gelin* (Atıf Yılmaz, 2005), yeni Türk sinemasının popüler kanadında yer alan ve öykü olarak taşraya odaklanan filmler arasındadır. Asuman Suner, bu filmlerde geçmişin "bir tür 'toplumsal çocukluk dönemi' olarak tasavvur edildiğini" söyler. Çocukluğun mutluluk mekânı taşradır. "Taşra bir yanda mahrumiyet, kısıtlılık ve hüznü, diğer yanda samimiyet, coşku ve neşeyi ifade eder". 1960'ların ve 70'lerin köy filmlerinde olduğu gibi yoksunluğu, çaresizliği ve geri kalmışlığı temsil etmez. Bu filmlerde "taşranın kendince bir zenginliği, imkânları ve yaşam kültürü vardır" (Suner, 2005: 55-56). Bu filmler, 60'lı, 70'li yıllarda toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle yapılan filmlerden farklı taşra temsillerine sahiptir. Taşra ekonomik ve toplumsal koşullarıyla değil, çocuksu mutluluğun, dayanışmanın, samimiyetin mekânı olarak temsil edilir. Bu filmlerde taşradaki kültürel yapıya dair sorgulayıcı bir bakış yoktur, çocukluğun taşrasındaki neşenin, samimiyetin ve dayanışmanın özlemle nasıl anımsandığı anlatılır.

Yeni Türk sinemasının popüler olmayan ve sanat sinemasının unsurlarını taşıyan pek çok örneğinde de taşra, izlek olarak odakta yer almaktadır. Bu filmler arasında *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1996), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Melekler Evi* (Ömer Kavur, 2000), *Fotoğraf* (Kazım Öz, 2001), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2002), *Dondurmam Gaymak* (Yüksel Aksu, 2005), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007) ve *Tatil Kitabı* (Seyfi Teoman, 2008) yer alır. Taşra bu filmlerde mekânsal ve kavramsal olarak farklı bir bağlamda ele alınmaktadır. Bu filmlerin bir kısmında taşra nostaljik bir öge olarak kullanılsa da taşrayı taşra yapan vaade ilişkin sorgulayıcı bir bakış yöneltilmiştir; taşra bir eksiklik, arada kalmışlık, ne o ne de bu olamamışlıktır.

Nurdan Gürbilek'e göre taşra denince sadece kırı, köyü, kasabayı, merkezin dışına attığı yerleri değil, kendi eksik, imkânsız yanlarımızı da düşünmeliyizdir. Merkez ışığı, vaadi, hep o eksikliği uyarır; eksikten daima daha büyük bir eksik yaratır. "Vaadin temelinde, geçmişte yaşanmış bir açlığın hiçbir zaman giderilemeyeceği gerçeği var" (2001: 108). Bu bizi kolaylıkla çocukluğa götürecek bir açlık vurgusudur. Gürbilek çocuklukla taşrayı bu açlık, vaat ve imkânsızlık deneyimi nedeniyle birbirine benzetir: "Tıpkı taşra gibi, uzakta yanıp sönen, parlayıp giden ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya!" (2005a: 56). Çocuk, imkânsızlıkla karşılanan bir vaadin, kendi içinde, bedeninde bulamadığı anlamın peşindedir. Dış dünyada aramaya çıkar, ama bu kez de ona ulaşamayacak kadar çelimsiz olduğunu fark eder. Hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmanın sıkıntısıyla geri döner. Bu

çalışmanın birinci bölümünden itibaren taşrayı bir vaat ve imkânsızlıkla kuşatan ekonomik ve toplumsal koşullara değinilecek, filmlerdeki taşra ve çocuk ilişkisi, gerek Gürbilek'in kurduğu benzerlik üzerinden gerekse çocuğun, çocukların taşrayı nasıl deneyimlediği üzerinden tartışılacaktır.

Bu tezin temel sorunsalı Türkiye'de taşranın geçirdiği kültürel, toplumsal ve politik dönüşümler bağlamında *Kasaba*, *Masumiyet* ve *Beş Vakit* filmlerinin analiz edilmesidir. Bu üç film taşrayı, taşralılığı, taşra ve çocuk ilişkisini sorunsallaştırmaları nedeniyle bu tezin konusu olarak seçilmişlerdir. Bu filmler, sorgulayıcı bakış açısı, özgün zaman ve mekân kullanımı ile yeni ve farklı düşünüş biçimleri önermektedir. Metin analizi yöntemi kullanılarak bu üç filmin, Türkiye'nin kent ve taşra ayrımını, taşrada yaşanan kültürel, toplumsal sorunları nasıl temsil ettiği, ev/aidiyet, din/iktidar, yoksulluk gibi kavramlarla nasıl ilişkilendirdiği açığa çıkarılacaktır. Taşranın, kent ve kırsal alan ayrımının tarihsel sürecinde ve kente göç bağlamında geçirdiği dönüşüm göz önünde tutularak bu filmlerde taşranın nasıl konumlandığının ortaya konulması amaçlanmıştır. Film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi söylemsel şifreleme süreci olarak gören Ryan ve Kellner'a atıfla, bu çalışmada taşraya dair siyasal, sosyolojik ve kültürel tartışmaların, film metinlerinin içeriğinde nasıl şifrelendiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümü merkez, çevre, kent ve kır tanımlarının yapıldığı, kent/kır, merkez/çevre ayrımlarının tarihsel/ekonomik/sınıfsal süreçlerinin ele alındığı, kent ve köy yoksulluğunun ve son olarak taşranın tartışıldığı bir bölümdür. Tezin ikinci bölümünde *Kasaba* filminde zaman, mekân ve doğa bağlamında taşra ve

çocuk ilişkisinin temsil biçimleri incelenecektir. Mikhail Bakhtin'in sanat eserlerinde zamansal ve mekânsal ilişkilerin görünür olduğu düğümleri incelemek üzere önerdiği bir kavram *kronotop*, yani zaman-uzam, filmin analizinde yol gösterici bir kavram olarak ele alınacaktır (Bakhtin, 2001: 315). Ev ve aidiyet ilişkisinin taşrada ve çocuklukta yaşanma biçimleri incelenecektir. Üçüncü bölümde ise taşrayı mekânsal bağlamından çıkararak; onu darlık, sıkıntı, imkân, imkânsızlık ve eksiklikle tanımlayan ve fakat çocukluğa ait masumiyetin izlerini taşıyan *Masumiyet* filmi incelenecektir. Filmde, kentteki taşranın temsil biçimleri arabesk, yoksulluk ve şiddet kavramları üzerinden okunacaktır. Çocuk ve çocuğun seyirci konumu, Gürbilek'in "çocuk toplum" tanımı ile birlikte ele alınacaktır. Filmin neden "kara melodram" olarak adlandırıldığı sorgulanacaktır. Dördüncü bölümde *Beş Vakit* filmi ile daha da "dış"a, köye, taşranın en ücra köşesine gidilecektir. Çocukluk ve taşra ilişkisinin kültür/doğa/zaman/mekân bağlamlarında nasıl temsil edildiği incelenecektir. Gilles Deleuze'ün geliştirdiği zaman-imge sineması bağlamında filmdeki zaman ve imge ilişkisi üzerinde durulacak, "kristal imge" ve "kavramsal yaratım" ilişkisi ele alınacaktır. Filmin okuması çocuk, anne-baba ilişkisi, din, devlet, iktidar ilişkisi ekseninde yapılacaktır. Emir, yasa, şiddet ve erkek iktidarının taşrada nasıl yaşandığı filmdeki temsil biçimleri doğrultusunda ele alınacaktır.

Türk sinemasında taşra konusunu ele alan az sayıda akademik makale bulunmaktadır, bu makalelerin çoğu Asuman Suner'e aittir. Bu tez üç filmle sınırlı olsa da alandaki boşluğu doldurması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

BÖLÜM I

KENT VE TAŞRA

A- Kent ve Kır

Bireyin içinde yaşadığı ve çevresindeki alanı tanımlamak için kullanılan mekân kavramının toplumsal süreçlerle ayrılmaz bir ilişkisi vardır. Mekânın kavramsallaştırılması, toplumsal insan pratiklerinin mekânla ilişkisine göre gerçekleşir. David Harvey, sosyolojik imgelemin bireyin mekânla kurduğu ilişkiyi anlamasını sağladığını belirtir (2006: 19). Bir mekân olarak kent de toplumsal sürecin bir eğilimidir. Harvey, bu sürecin insan tarafından yaratıldığını ve mekânsal olarak yapılandırılmış bir çevrede geliştiğini belirtir. Buna göre kent, inşa edilmiş, toplumsal bir ürün olan çevre olarak görülebilir (2006: 181). Türkiye’de Kentleşme Komisyonu’nun kent için yaptığı tanıma bakmak gerekmektedir:

Kent, tarımsal olmayan üretim yapılan ve tüm üretimin denetlendiği, dağıtımın koordine edildiği; belirli teknolojilerin beraberinde getirdiği, büyüklük, yoğunluk, heterojenlik ve bütünleşme düzeylerine varmış yerleşme türüdür (1971: 8).

Harvey ise kent ve kentselliği üç başlıkla birlikte inceler: Toplumsal bir biçim olarak kentsellik, inşa edilmiş bir biçim olarak kent ve egemen üretim tarzı. Harvey’e göre kent, bir üretim tarzının ve işbölümünün örgütlendiği bir eksendir. Kentsellik de bir toplumsal biçim olduğu ölçüde belli bir işbölümüne ve egemen üretim tarzıyla tutarlı hiyerarşik bir faaliyet düzenine dayandırılmış bir yaşam tarzıdır (2006: 187). Karl Marx da kenti benzer bir biçimde tanımlar. Ona göre kent, “nüfusun, üretim

aletlerinin, sermayenin, zevklerin, gereksinmelerin bir merkezde toplanması olayıdır” (2004: 84). Yani, kent bir toplumsal ilişkiler kümesidir. Harvey, kentselliği tanımlarken onun diğer yapılarla ilişkisine de dikkat çeker. Çünkü kentsel diye tanımlanan aslında özerk ve ayrı bir yapıdır. Bu noktada Harvey, Marx’ın ilk büyük sınıf mücadelesinin görünür olduğunu söylediği kent ve kırsal kesim karşıtlığına değinir (2006: 274, 275). Marx, *Alman İdeolojisi*’nde kent ile kır arasındaki karşıtlığın ancak özel mülkiyet çerçevesi içinde mevcut olabildiğini; karşıtlığın, sermayenin toprak mülkiyetinden ayrılması ve ondan bağımsız olarak gelişmesinin başlangıcı olduğunu söyler (2004: 82). Kentelin ayrı bir yapı olarak anlaşılması kırın ve kenti kırdan ayıran tarihsel sürecin incelenmesi ile mümkün olacaktır.

Kentler Kapitalizm ve Uygarlık adlı çalışmasında R. J. Holton, tarihin birçok döneminde çok sayıda kültürün, toplumun merkezini çevresinden ayırmak için değişik kelimeler kullanmış olduğunu ifade eder. Buna göre kent ve kır kavramları sadece birer örnektir. Holton’a göre kent ve kır, Roma döneminden beri mekânsal ve toplumsal yönlerden farklı birimler olarak değerlendirilir. Zamanla kentle özdeşleşen kendi kendini yönetme yeteneği, özgür insanın siyasal katılım hakkı ve özgür yurttaşlık gibi nitelikler “toplumsal ve mekânsal yönlerden sınırlandırılmış bir birim olan kenti, pozitif değerlerle kaynaşmasını sağlayan bir kültür geleneğinin parçası haline getirmiş”, bu da kent ve kır arasındaki çağdaş çelişkiyi derinleştirmiştir (1999: 15). Holton, kırsal alanların ve kırsal ekonomik geri kalmışlık algısının kendini üstün sayan bir kentsel ideolojinin sonucu olduğunu söyler. Kentsel ve ilerici olan ile kırsal ve gerici olan ayrımları 16. ve 18. yüzyıllarda ortaya çıkmış, 19. yüzyıldan itibaren bugünkü anlamını kazanmıştır (1999: 14–23). Tarık Demirkan, “kırsal kesimden

olan” anlamına gelen Fransızca *vilain* kelimesinin bugün zavallı anlamını taşımasının, Macarca’da Slav kökenli bir kelime olan ve köylü anlamına gelen *prasztn* aslında “saf, aptal” anlamına gelmesinin; kentlinin, özgürlükçü, ilerici olanın kentin dışında kalana bakışını ifade ettiğini belirtir (1996: 19). Georg Simmel de ayrımın zihinsel olduğunu düşünür. Kentler ve metropoller entelektüelin mekânıdır, aklın üste çıktığı yerlerdir; oysa kasaba ve köylerde insanlar değişime karşı tutucudur, aklın karşısına yüreğini koyar ve yürekleriyle karar alır. Simmel bu zihinsel ayrım konusunda kesin sınırlar koymuştur:

Karşıdan karşıya caddenin her geçilmesiyle, ekonomik ve sosyal yaşamın, çalışma yaşamının temposuyla ve çoğulluğuyla kent, zihinsel yaşamın duyuşal kurumları açısından, kasaba ve kır yaşantısıyla derin bir karşıtlık oluşturur. Metropol, ayrımcı bir yaratık olan insandan kırsal yaşamın yaptığından farklı bir miktar bilinçlilik çıkartır. (...) Kasaba yaşantısının ilişkileri, zihnin çok daha bilinçsiz tabakalarında köklenmişlerdir ve en rahat, müdahale edilmeyen alışkanlıkların sarsıntısız ritminde büyürler. Ancak entelektin mekânı, zihnin saydam, bilinçli, üst tabakalarındadır (1996: 82).

Simmel’e göre metropol yaşantısı metropol insanında yükseltilmiş bir kavrayış ve zihinsel ayrıcalık yaratır, köylüden farklı olarak o, yüreği yerine beyniyle tepki verir. Bu ayrıcalık ona, kırsal alanda yaşayanlara karşı bir üstünlük getirir. Fakat bu üstünlük kurgusunun kırsal alandan kente gelen göçmenler üzerinde çok büyük bir baskı yarattığını söylemek mümkündür.

Alvin Bertrand'a göre, "kent ve kır bir *dikotami* (ikiye bölünme) değil, bir devamlılıktır (*continuum*)" (Bertrand'dan aktaran Türkdoğan, 2006: 105). Köy sosyolojisi üzerine çalışan Orhan Türkdoğan, Bertrand'ın tanımı doğrultusunda, bir toplumun saf-köy, saf-şehir özellikleri yerine, diğerinden daha fazla kent veya daha fazla kır özelliği taşıdığı görüşünün ileri sürülebileceğini belirtir (2006: 106). Bunun gibi, köyde ve kentte yaşama biçimleri arasındaki fark basit bir özellik veya nedenin ürünü değildir. Kır ve kent ayrımına ilişkin tanımlar tüm dünyada yaşanan hızlı göç hareketleri nedeniyle değişmekte, kırdan kente göç edenler ya kent yaşantısına uyum göstermekte ya da kentin sınırlarını zorlamakta ve değiştirmektedir. Kent ve köy birbirini sürekli olarak dönüştürmektedir. Özellikle kentin, köy üzerinde baskısı söz konusudur. Demirkan, köyün kente muhtaç olduğunu belirtir. Ona göre kentler köyleşmemiş fakat kırsal alan, köyler sistemli bir şekilde kentleşme sürecine girmiştir. "Kent kültürü, giderek yaygınlaştırdığı üretim yardımıyla, binlerce yıldır en küçük bir değişikliğe uğramadan kuşaktan kuşağa aktarılan köy kültürünü adım adım dönüştürdü" (1996: 20). Bu bağlamda kent yerleşimleri nasıl oluşmaktadır ve kenti kırsal alandan ayıran kültürel ölçütler nelerdir, buna bakmak gerekir.

Johan Palen'e göre, kent yerleşimleri sırasıyla kültürel, idari/politik, ekonomik ve demografik olarak tanımlanır. Kültürel ölçütlere göre kent; devlet aklı, iradesi, alışkanlıklar ve gelenekler bütünüdür. Kent, kültürel olarak heterojen, sosyal olarak dağınık ve değişken bir yapı arz eder (1987: 7). Bu anlamıyla kırsaldan ayrılır. Taşra kavramı bu en temel ayırım ya da süreklilik üzerinde yer almaktadır: Kentin/merkezin "dışında" kalan alan. Köyler ve kasabalar, yani kırsal alan ve daha fazla köy özelliği taşıyan kentler.

Kent ve kırsal birer toplumsal örgütlenme mekânıdır. Kent ve kırsal birbirinden ayıran en önemli faktör ekonomik faaliyetler ve emek gücünün yeniden üretilme biçimleridir. Manuel Castells, kentin siyasal, hukuksal bir birim olarak ele alınmasının gelişmiş kapitalizmde artık geçerli olmadığını söylemektedir. Ona göre toplumsal yaşam gittikçe artan bir şekilde ekonomi tarafından belirlenmektedir. Kentsel mekân hem iş piyasasının hem de emek gücünün mekânıdır. Kent sorunu da toplumsal grupların gündelik yaşamının temelinde yer alan konut, sağlık, eğitim, ulaşım gibi ortak tüketim araçlarının örgütlenmesi ile ilişkilidir. Kapitalist toplumlarda bu eşitsizlikler kent ölçeğinde ve yeni görünümde ortaya çıkmaktadır (1997: 16–17). Castells kenti ekonomik bir birim olarak analiz ederken kapitalist kentlerdeki ekonomik eşitsizliğe dikkat çeker. Castells gibi Harvey de kentin kapitalist birikim süreçlerinin analizi ile anlaşılabilirliğini düşünmektedir. Harvey'e göre kentler toplumsal artık⁷ üretiminin coğrafi yoğunlaşması sonucu oluşmaktadır. İktisadi bütünleştirme tarzının artık üretme ve yoğunlaştırma yeteneğine sahip olması gerektiğini söyleyen Harvey, kentsellik ve iktisadi bütünleştirme tarzı arasındaki can alıcı ilişkinin burada yattığını belirtir. Harvey kentlerin, “toplumsal olarak belirlenen önemli oranda artık-ürünün harekete geçirilmesi, koparılması ve coğrafi olarak yoğunlaştırılması yoluyla yaratılan yapılmış biçimler” olduğunu söyler (2006: 198–217). Kent ve kırsal ayrımının

⁷ Harvey toplumsal artığı şöyle tanımlar: “Toplumsal artık, belli bir üretim tarzı bağlamında emek gücünün korunmasını ve yeniden üretilmesini sağlamak için, biyolojik, sosyal ve kültürel açıdan gerekli olanın üzerinde ve ötesinde, belirli toplumsal amaçlar için ürün yaratılmasında kullanılan emek gücünün niceliğidir” (2006: 217).

temelinde kapitalist ekonominin işgücü, sermaye ve artık-emek ihtiyacı yatmaktadır.⁸ Immanuel Wallerstein, kapitalist sistemin, bulabildiği bütün emek gücüne ihtiyacı olduğunu söyler, “çünkü daha çok sermayenin üretilmesini, paraya çevrilmesini ve biriktirilmesini sağlayan malları üreten bu emektir” (2007: 46). Wallerstein, kapitalizmin artı-değeri arttırmak için ücretli emekle çalışanların sayısının artmasına neden olduğunu, buna bağlı olarak da emek gücünün değerini azaltmak için ücretle emek arasında yapısal bir takım tabakalaşmalar yarattığını belirtir. (2007: 46–48). Burjuvazi, kendinin yaratmadığı artık-değerin bir bölümünü alan ve bunun da bir bölümünü sermaye birikimi yapmak için kullanan toplumsal tabakadır. Proletarya ise, “yarattıkları artık-değerin bir kısmını başkalarına bırakanlar olarak tanımlanır. Bu anlamda, kapitalist üretim tarzında yalnızca burjuvalar ve proleterler vardır” (2007: 144–147).

Marx ve Engels, Komünist Manifesto’da feodal toplumdan modern topluma geçişte burjuvazinin, köyleri kentlerin yönetimine bağımlı kıldığını, köy nüfusuna göre kent nüfusunu büyük ölçüde artırdığını, böylece “nüfusun oldukça önemli bir kısmını köy yaşamının aptallaştırıcı etkisinden kurtardığı”nı söyler (1997: 47). Kentleşme sürecinde köyler gerek idari gerekse ekonomik düzeyde kente bağımlıdır.

⁸ Artık üretimi ve kentsellik arasındaki ilişkiyi inceleyen Harvey’e göre Marksist artık kavramı, artık-değerin yabancılaştırılmış biçiminin analizinden çıkar. “Artık-değer, üretimin toplam değerinin, (üretim araçları, ham maddeler ve iş aletlerini kapsayan) sabit sermaye ve değişken sermaye (emek gücü) çıkarıldıktan sonra kalan kısımdır” (2006: 205). Kapitalist ekonomi, para açısından ölçülebilen bir nitelik olan artık-değerin dolaşımına dayanır, artık-değerin üretimi ise artık-emek gücüne eşitlenir. Harvey, emekçinin gününün bir bölümünü artık-değer üretimine adadığını, bir bölümünü de emek gücünü sürdürmek ve üretmek için gerekli olanla eşdeğerini üretmeye tahsis ettiğini söyler. “Bu nedenle artık-emek, emekçi tarafından, başka biri veya başka bir şeyin desteklenmesi için sarf edilen emek gücüdür” (2006: 205–206).

Bu süreç Türkiye’de de uzun bir döneme yayılmıştır. Bu bölümde sürecin 1920’lerden günümüze nasıl gerçekleştiğine bakılacaktır.

B- Türkiye’de Kent ve Kır Ayrımı

Kent ve kır ayrımı pek çok defa merkez-çevre kuramı ve merkezin çevreyle ilişkisi bağlamında tartışılmıştır. Türkiye’de merkez-çevre ilişkisini tartışan ilk sosyolog Şerif Mardin, ilişkiyi Türkiye’nin siyasi ve sosyolojik yapısının temelinde yatan bir sorun olarak kabul eder. Yüzyıldan fazla süren modernleşme sürecinde de varlığını sürdürdüğüne inanır. Mardin’e göre merkez ile çevrenin Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasi ve ekonomik yaşamının temel sorunu durumuna gelmesine yol açan birçok neden vardır. Yönetici seçkinleri kendi köklerinden kopararak ve tamamen merkezin malı yaparak temin eden devşirme kurumu, vergi ve toprak sistemi ve merkezin dinsel düzen üzerindeki egemenliği bu nedenlerin başında gelir. Dinsel kurumun merkez ve çevre arasında bir sınır çizgisinde yer aldığını ifade eden Mardin, “modernleştirme boyunca ve merkezin laikleştirme siyasetlerinden ötürü de bu kurum çevre ile gittikçe daha fazla özdeşleşti” demektedir (2004: 38–41). Çevre, kültür bakımından ikincil bir statüye sahiptir, eğitim kurumlarının ancak birinden, dinsel öğretim kurumlarından yararlanabilmektedir. Mardin’e göre bu, “özellikle hem kırsal hem de kentsel alt sınıflar için geçerlidir ve bu açıdan, kentteki kitleler de çevrenin bir bölümü olarak görülebilir” (2004: 44–45).

Suavi Aydın’a göre, Türkiye’nin siyasi tarihini, Osmanlı devrinde inşa edilen bir merkez-çevre kopukluğu ve uzlaşmazlığı üzerinden tahlil etmeye girişmek

kaba bir yaklaşımdır. Aydın'a göre merkez ve çevre arasında bir kopukluktan ziyade çeşitlilik arz eden bol sayıda temas noktası bulunmaktadır (2006: 89). Amerikalı sosyolog Edward Shils her toplumun bir merkezi olduğunu söylemiştir. Bu merkezin geometrik ve coğrafi bir merkezle ilgisi yoktur. Shils merkez kavramını toplumun bütünleşmesini sağlayan genetik bir kod olarak tanımlar (Shils'den aktaran Gönenç, 2006: 130). Levent Gönenç, bu tanım bağlamında kavramın kültürel ve kuramsal olmak üzere iki boyutu olduğuna işaret etmek gerektiğini belirtir. "Shils'in terminolojisinde, merkez bir yandan topluma yön veren değer ve inançları, diğer yandan da değer ve inançlar üzerine inşa edilen kurumları ifade eder" (2006: 130). Gönenç, Shils'in merkezi değer sisteminin merkeziliğinin iki boyutuna dikkat çekmiştir: "Birincisi, merkezi değer sistemi merkezidir; çünkü bu değer sistemiyle toplumun kutsal saydıkları arasında yakın bir ilişki mevcuttur. İkincisi, merkezi değer sistemi merkezidir; çünkü toplumu yönetenler bu değer sistemine sahip çıkar". Bu bağlamda, merkezden çevreye doğru ilerlediğimizde merkezi değer sistemine olan bağlılık azalmakta, çevre alternatif, karşı değer sistemlerinin ve kurumsal tasarımların mekânı haline gelmektedir (Gönenç, 2006: 130).

2000'li yıllarda merkez-çevre ilişkilerini incelediği yazısında Gönenç, bugün çevre olarak tanımlanan coğrafi bölgede yaşayan insanların tutumları ve yönelimlerinin merkezle olan ilişkileri açısından, kapsayıcı ve tek bir çevre kategorisi içinde açıklanamayacak kadar farklılaşmış olduğunu belirtir. Bu bağlamda Gönenç'e göre çevre içinde bir yakın çevre/uzak çevre ayrımı yapmak gerekmektedir (2006: 132). Bu farklılaşmayı daha iyi anlamak için ayrımın tarihsel boyutlarına bakmak gerekir. *Türkiye'de Kent-Köy Çelişkisi* adlı çalışmasında ayrımın tarihsel

boyutlarını inceleyen Hacı Kurt, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllarda ülke nüfusunun 13.6 milyon olduğunu, bunun da 10 milyonunun köylülerden oluştuğunu söyler. 1924 yılında köyü ayrı bir yönetsel birim olarak gören Köy Kanunu'nun çıkarılması Kurt'a göre Cumhuriyet'in köye verdiği önemi göstermektedir. Kanunu takiben aşar vergisi uygulamasının kaldırılması bu önemi doğrular niteliktedir. 1930–1950 arasında köylüye tarımla ilgili eğitimin verilmeye başlanması ve bazı kentlerde ziraat okullarının açılması, 1940 yılında kurulan Köy Enstitüleri, istikrarlı tarım politikaları ve fiyat uygulaması idarenin köye, kırsal alana olumlu yaklaşımının sonuçlarıdır Kurt'a göre (2003: 60–65). Oysa Şerif Mardin, Cumhuriyet'in Osmanlı İmparatorluğu ile aynı sorunu paylaştığını, “her şeyden önce, merkezin güçlendirilmesi, yani çevreye karşı partinin güçlendirilmesi gerektiği”nin düşünüldüğünü söyler. “Kemalistlerin enerjisi, köylülerin sistem içindeki yerini köklü bir değişikliğe uğratmaktan çok, ulusal kimlik simgelerinin yaratılmasına yönelmişti” diyen Mardin'e göre sorun daha derinlerdedir. Cumhuriyet döneminin bürokrat sınıfı köylülerle özdeşleşme konusunda düşüncesiz davranmıştır. Mardin bu sorunu şöyle değerlendirir:

Yasalar koyarak tepeden inme bütünleştirmeyi sağlamak, Osmanlı toplumsal yöneticiliğinin temelinde bulunan bir davranıştı. Kemalizmin karakter özellikleri de, toplum konusundaki bu görüşün hâlâ ağır bastığını gösterir. Kemalist programda köylülerin üzerinde önemle durulması, eski bir Osmanlı tema'sının tekrarıdır ve köylülerin ilerlemesinin tepeden inme bütünleştirmeye gerçekleştirileceği düşüncesinde de, 'daha önce görülmüş' bir yan vardır (2004: 63, 64).

1950'ler gerek toplumsal açıdan gerekse ekonomik açıdan pek çok değişimin yaşandığını gösterir. Demokrat Parti'nin tarım politikaları, tarımda makineleşme uygulaması, kırdan kente göçün artarak devam etmesi, dış göç dalgasının başlaması, demiryollarından ziyade karayollarına yapılan yatırımlar ve tarımsal kredilerin artması bu dönemin değişiminin başlıca özellikleri arasındadır. Mardin, köylünün kentli karşısında kendini küçük görmeye başladığı bir dönemde, Demokrat Parti'nin kasaba ile köy arasındaki bütünleşmenin kurucusu olarak ortaya çıktığını, seçim kampanyalarında kırsal bölgeye yaşam tarzlarında küçük görülecek bir şey olmadığı inancını aşlamak üzere tam zamanında işin içine girdiğini söyler. "Böylece Demokrat Parti, İslamiyet'i ve kırsal değerleri yasallaştırdı (resmileştirdi)" (2004: 72).

Kent ve kır arasındaki ayrımın boyutları 60'lar ve 70'lerde hızlanan göç hareketleriyle değişmeye başlar. Köylerin altyapı hizmetlerinden yararlanma düzeyi artsa da göç hızla devam eder. Tarımdan sanayiye kaynak aktarılması, kentler ve köyler arasındaki gelir uçurumu, iç ve dış göçü tetiklemiştir (Kurt, 2003: 71–73). 1980'li yıllar küreselleşme, yeni dünya düzeni olarak adlandırılan gelişmelerin yaşandığı yıllardır. Sanayileşme politikalarında, ihracatta, tarım politikalarında yaşanan hızlı değişim kent kır ayrımını derinleştirir. "1980'li yıllar boyunca, tarım ve köylülüğün gelir düzeyi bakımından gerilemesine ek olarak eğitim alanında da en olumsuz durumda olanların tarım kesiminde çalışanlar ve kırsal alanda yaşayanlar olması sürmüştür" (Kurt, 2003: 77). Eğitim ve okuryazarlık oranı⁹ kent ve kır

⁹ 1985'te kırsal alanda okuryazar olmayanların oranı yüzde 33, 1991 yılında yüzde 31'dir. 1985 yılında kent merkezlerinde okuryazar olmayan erkeklerin oranı yüzde 8, 1990'da yüzde 6.4, kasaba ve

arasındaki farklılığın en önemli göstergelerinden biri olmuştur. Kentlerde okuryazarlık oranı giderek artmakta iken köylerde, özellikle kadın nüfusunda azalmaktadır. 1980'lerde yaşanan bu ayrışma sadece kent ve kırsal alanda değil kentin içinde de yaşanmaktadır. Sınıfsal farklılıklar giderek daha belirgin olmaya başlamıştır. 2000'li yıllar ise kent nüfusunun daha da çok arttığı yıllar olmuştur. Kurt, 2000 yılında 67.803.927 olan toplam nüfusun 44.006.274'ünün kentlerde, 23.797.653'ünün ise köylerde yaşadığını belirtir. Buna göre kentli nüfus yüzde 65.9, köylü nüfus yüzde 35.1'dir. Bu yıllarda ülke nüfusunun büyük bir bölümünün İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük kentlerde toplandığını belirten Kurt, küçük şehirlerin nüfusunda son 15 yılda azalma görüldüğünü söyler (2003: 82, 83). Türkiye, nüfusunun yüzde 25'i kentlerde yaşayan tarım ağırlıklı bir ülkeden, yüzde 70'i kentlerde yaşayan, kentlerde alınan kararların tüm ülke adına belirleyici olduğu bir ülkeye dönüşmüştür. Türkiye'de kentleşme süreci kısa bir zaman diliminde hızlı ilerlemiştir. Kentleşmenin en büyük mağdurları ise yoksullar olmuştur. Bu çalışmada yoksulluk sorunu kent ve kır ayrımı bağlamında ele alınacaktır.

C- Türkiye'de Kent ve Kır Ayrımı Bağlamında Yoksulluk

Yoksulluk sorunu, "insanın topluma diğer insanlar gibi katılabilmesini engelleyen bir sosyal dışlanma sorunudur" (Buğra, 2008: 259). Yoksulluk, toplumsal, ekonomik ve sınıfsal bir sorundur. Bu çalışmada incelenecek olan filmlerin başkarakterleri de sosyal dışlanmaya maruz kalan insanlardır. Necmi Erdoğan'ın deyimiyle, "yoksulluk tümüyle sembolleştirilememesi bakımından

köylerde yüzde 19 ve yüzde 17'dir. Aynı yıllarda kadınlarda okuryazar olmama düzeyi kentlerde yüzde 21 ve yüzde 19, kasaba ve köylerde yüzde 40 ve yüzde 37'dir. (Kurt, 2003: 78).

‘anlama direnen’ bir indirgenemez artıktır” (2007: 33). Erdoğan, yoksulluğun egemen ideoloji tarafından dışarıdan, yukarıdan temsillerle doğallaştırılma, meşrulaştırılma çabası içinde olduğunu, yoksulluğun bu hegemonik dile rağmen sembolleştirilemediğini, “anlama” direndiğini söylemektedir. Yoksulluk, bu hegemonik yapı içinde tehlikeli bir sınıf olarak temsil edilmeye çalışılmıştır. Buna göre yoksulluk kültürü olarak adlandırılan kavram, hegemonik dilde “yoksulluğu yeniden üreten ve içinde yer aldığı toplumsal formasyonun bütününden ayrı bir şekilde düşünülebilecek anlamlara, değerlere, pratiklere atıfta bulunur ve yoksulluğu kadercilik, tembellik ve şiddet gibi ‘patolojilerle’ açıklamak için kullanılır” (2007: 32).

Erdoğan, Türkiye kültürel tarihi açısından yoksulluğun, bir yaşam standardı veya maddi-ekonomik gösterge olmanın ötesinde bir hissetme yapısına işaret ettiğini söyler. Yoksulluk; “gariplik”, “garibanlık” gibi deyimlerle, “kimsesizlik”, “çaresizlik” ve “yuvasızlık”la bir arada düşünülür. Yoksulun psikolojik bir zırha büründüğünü belirten Erdoğan’a göre bu zırh, “kendini koruma kaygısını, duyguları, sevgiyi ifade etmeyi bir zayıflık veya tehlike olarak görmeye neden olabilir” demektedir (2007: 36–43). Bu kendini gizleme pratiği yoksulu, konuşan, toplumsal pratiklere direnen bir özne olmaktan çıkararak süreçle anlaşılır hale gelir. Türkiye’de 1980–2000 yılları arasındaki bu sürece bakan bir araştırma Oğuz Işık ve Melih Pınarcıoğlu’nun yoksulluk incelemesidir. Işık ve Pınarcıoğlu, İstanbul’da yaptıkları yoksulluk incelemesinde, kentleşme sürecinin yalnızca “nüfusun mekânda yer değiştirmesini aşan bir değişim sürecine işaret etmekte” olduğunu ve bu sürecin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel düzeylerde bir dizi çarpıcı değişimle birlikte

yaşandığını ifade eder (2001: 95). Işık ve Pınarcıoğlu'nun yoksulluk araştırması, kırsaldan kente göçenlerin kentte yaşadıkları sosyal değişime vurgu yapar. Kentteki sosyal adaletsizliğin en görünür olduğu alan konut sorunudur. Gecekondu, başlangıçta bu sorunun en kolay çözümü olmuştur.

En başından beri gecekonduun işlevi, devlet ile piyasa arasında kalan o geniş boşluğu doldurmak idi. Başka bir deyişle, gecekonduun en başından itibaren çok net bir *sınıfsal içeriği* vardır. Kente yeni gelen, kentte tutunmaya çalışan ve devlet ile piyasanın unuttuğu, yok saydığı kesimlerin konutu olmuştur gecekondu (Işık ve Pınarcıoğlu, 2001: 112).

Gecekondu, kent ve kır ayrımının metaforu niteliğindedir. Yoksulluğun mekânıdır. Işık ve Pınarcıoğlu, gecekondu olgusunun 1980–2000 yılları arasında geçirdiği süreci “nöbetleşe yoksulluk” kavramıyla açıklar ve gelişmiş ülkelerde yaygınlaşan, kent içinde tecrit edilmeye çalışılan; ekonomik, sosyal ve siyasal olarak dışlanan, yoksulluğuyla baş etmek için hiçbir ümidi olmayanları “yeni yoksullar” olarak tanımlar (2001: 66–73). Günümüzde yoksulluk böyle tanımlanırken Türkiye’de bu dönüşüm nasıl gerçekleşmiştir, buna bakmakta yarar vardır. Ayşe Buğra, *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye’de Sosyal Politika* adlı çalışmasında yoksulluğun devlet ve toplum açısından algısını ve yoksulluğa karşı geliştirilmesi gereken sosyal politikaların yetersizliğini inceler. Buğra, tek parti döneminde köyden şehre göçün mümkün olduğunca engellendiğini, yoksulluğun kırsal mekâna tecrit edildiğini çünkü kentte devletin sosyal sorumluluklarını büyük ölçüde devlet memurlarının geçim koşullarıyla ilgilenmekle sınırlayan bir anlayışın hâkim

olduğunu belirtir. Buğra'ya göre tek parti döneminin gerçek yoksul tipi köylüdür ve yoksulun, köylünün gözden uzak tutulması gerekir (2008: 16–105). İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen çok partili dönemde devlet-toplum ilişkisinin ciddi bir dönüşüm geçirdiğini söyleyen Buğra, bu dönemde köyden kente göçlerin başladığını ve yoksulun seçmen olarak önem kazandığını ifade eder. İktidara gelen Demokrat Parti'nin köy kalkınmasına dayanan bir iktisat politikası izlediğini, bu arada şehre göçün önünü açarak köylünün topluma katılmasını sağlayacak bir fırsat alanı yaratmak peşinde olduğunu belirtir. Buğra, sanayinin üretimdeki payının arttığına dikkat çeker ve ticaret hadlerinin tarım aleyhine dönmeye başlamasının köy kalkınması modelini sekteye uğrattığını belirtir. 1960 sonrası sanayileşme döneminde, sanayide istihdam olanaklarının da süreci beslediğini, 80'lere kadar küçük köylülüğün önemini koruduğunu ifade eden Buğra, kente göçenler arasında geleneksel köylü toplumlarına özgü dayanışma biçimlerinin varlığını sürdürdüğünü, bunun da formel sosyal politika süreçlerinin dışında bir sosyal koruma alanı oluşturduğunu söyler (2008: 17–173). 12 Eylül 1980 darbesi, dünya ekonomisini yöneten neo-liberal politikalar Türkiye'de ekonomik dengeleri, toplumsal yapıyı ve kent/kır ilişkisini, göç ve kentleşmeyi ciddi bir biçimde dönüştürmüştür. Darbeyi izleyen yıllar; siyasi ve ideolojik baskıların arttığı, sol siyasetin sesinin kesildiği, işçi örgütlenmelerinin azaldığı ve çalışan yoksulların arttığı bir dönemdir. Buğra bu dönemde Türkiye'de yoksulluğu kontrol altında tutmaya hizmet eden mekanizmaların teker teker ortadan kalktığını, tarım ürünlerinde ticari liberalizasyon uygulamalarının arttığını belirtir. “1980'lerin ortasında tam anlamıyla bir dönüm noktasına ulaşıldı ve şehir nüfusuyla köy nüfusu eşitlendi” (2008: 200–201).

Peki, coğrafi olarak kasabayı, köyü yani kırsal alanı kapsayan taşra bu eşitliğin neresinde yer alır? Kent ve kır ayrımının bugün geldiği noktada, merkezle çevrenin birbirinden çok uzakta olmadığı günümüzde taşrayı nasıl tanımlayacağız? Taşra kültürel bir kavram olarak neyi ifade etmektedir? Bundan sonraki kısımda bu soruların cevabı verilmeye çalışılacaktır.

D- Taşra Nedir, Neresidir?

Şükrü Argın'a göre mekânsal bağlamda taşra, merkez karşısında kurulmuş, “varlığını, kendi *dışındaki* bir ‘merkez’in varlığına borçlu olan bir ‘dış’tır” (2005: 274). Taşraya atfedilen bu dışarıda olmak, dışta kalmak, kendi haline bırakılmış olmayı da getirmektedir. Argın, kavramı tanımlayan “dış”sallığı dar ve geniş anlamlarıyla çözümler. Ona göre dar anlamda taşra, idari bir birime, yani büyükşehirlerin dışına işaret etmektedir. Bir merkeze göre tanımlanan, varlığı bir merkezin varlığına bağımlı olan, “dışarı”da, “öte”de kalan, paradoksal bir biçimde “içerideki dışarı” olandır taşra. Argın, kavramın geniş anlamını tartışırken onun mekânsal bir ilişkiden giderek uzaklaştığını; doğrudan insanın yaşadığı bir darlık ve dışta kalma haleti ruhiyesine dönüştüğünü belirtir: “Bir yerin, bir mekânın değil, bir deneyim tarzının, bir ruh halinin adıdır ‘taşra’. Artık sınırları belli bir *mekândan* çok, hatları flulaşmış bir ruh iklimine işaret etmeye başlamış; zamanla, doğrudan doğruya ‘sıkıntı’yı çağrıştıran bir sözcük haline gelmiştir” (2005: 279, 280). Nurdan Gürbilek'e göre de taşra darlık ve sıkıntıyı çağrıştıran bir kavramdır. Gürbilek'in taşra sıkıntısı olarak adlandırdığı bu sıkıntı;

Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntıdır (2005a: 56).

Mekânsal bağlamından çıkarılıp bir kavram olarak tartışılmaya başlanan “taşra”nın önce dar ve geniş anlamlarını, merkezle olan ilişkisini, kültürel, sosyal değişimini, giderek bir kavrama dönüşme tarihini incelemek gerekmektedir.

Dar anlamıyla, bir idari birime, mekâna işaret eden taşra Türkiye’de İstanbul’un dışıdır. Tanıl Bora, merkez karşısında giderek daha da çok taşralaşan ve fakat merkeze öykünerek taşrasını kaybeden Türkiye’nin, İstanbul’un metropoliten çekirdeğinin globalleşme performansına nispetle, geri kalan tümünün taşralaşmış olduğunu söyleyebileceğimizi belirtmektedir (2005: 42–43). Bu çalışmada da taşra, coğrafi, mekânsal bağlamda İstanbul’un dışı olarak ele alınacaktır. Taşra, kendi kültürünü, gündelik ilişkilerini, zorunluluklarını, ekonomisini ve siyasetini de merkeze göre tanımlar ve gerçekleştirir. Dolayısıyla taşranın, yani çevrenin merkezle ilişkisi hayati önem taşımaktadır. Argın’a göre bu ilişki asıl ile suret arasında doğan bir aşk-nefret ilişkisidir. Merkezin bencillik, sahtelik ve yapaylıklarına karşı, taşra doğallık, sahicilik ve saflık gibi değerlerle kutsanırken; merkezin medeniliği, olgunluğu ve görmüş geçirmişliği karşısında barbar, kaba, çocuksu ve görmemiş kabul edilir. “Doğal olarak bu türden -birbirini götüren- karşılıklı kutsama ve aşağılamalar merkez ile taşra arasındaki diyalog imkânlarını sıfırlar” (2005: 281).

Merkez, dışında kalanı ötekileştirerek kendi iktidarını korur. Taşrayı “ötekileştirilmiş” olarak da okuyan Gürbilek’e göre, merkezin,

Kısa bir süre önce iştahına ortak olduğu taşrayı şimdi yalnızca mekânsal olarak değil, zamansal olarak da olduğundan geriye itip ondan tümüyle yabancı, uğursuz, tehlikeli bir derin taşra yaratacağı açıktır. Kapitalizm girdiği her krizden kendine derin bir taşra yaratarak çıkmaktadır (2004: 138).

Gürbilek’in taşra tanımına atfen İstanbul’un içinde de taşralar vardır demekteyiz. İstanbul, içine akan hızlı bir taşralı nüfusu kaldıracak güçten ve kaliteden yoksun olduğu için taşra, şehri kaplamıştır. Burada birbirine zıt bir sürecin işlediğini görmekteyiz artık: “Hem şehirler taşralaşıyor, hem taşrada şehirleşmenin veçheleri zuhur ediyor” (Bora, 2005: 44). Tanıl Bora bu değişimi “kasabanın yitişi”, “taşralı mahremin bozulması”, “klasik taşranın çöküşü” olarak tanımlar, çünkü artık global bir sarmalın içindeyizdir. Merkez-çevre ilişkisinin işlevleri de bu iktisadi dönüşümden payını almıştır:

Elbette ‘genel’ bir merkez-çevre örüntüsü tamamen kaybolmamakla birlikte, merkez-çevre ilişkisinin işlevlerinin ‘taşınabilir’ hale gelmesiyle, merkez ve çevre de sökülüp takılabilir oluyor (...) Büyükşehir-taşra rabitasındaki bu değişim, bu global sürecin kültürel veçhelerinden birisi – ve en önemlisi. Merkez-çevre rabitasının iktisadi düzeydeki hızlanışına, esnekleşmesine, kayganlaşmasına; kültürel düzeyde de şehir-taşra rabitasında kendini gösteren buna koşut bir süreç refakat ediyor (Bora, 2005: 45).¹⁰

¹⁰ Martin Stokes, küresel ekonominin merkezle çevre ilişkisinde belirleyici unsurlardan biri olduğunu belirtir. Stokes’a göre İstanbul gerek nüfus gerek servet bakımından Türkiye’nin merkezidir. “Kentin

Bora'nın da belirttiği gibi merkez-çevre ayrımının iktisadi düzeydeki hızı, esnekliği ve kayganlığının sonuçlarından biri ve en önemlisi taşradaki kültürel değişim olmuştur. Taşra hem coğrafi olarak hem de kavram olarak içerik değiştirmiştir. Türkiye'de 1980'li yıllarda başlayan kültürel değişim büyükşehir-taşra ilişkisindeki zıtlığın, anlam kaymasının zeminini oluşturur. 80'lerde yaşanan ekonomik ve politik değişim kültürel hayatı derinden etkilemiştir. Köy ve kent nüfusunun eşitlendiği bu yıllar, hem yoksulluğa karşı vaatlerin arttığı hem de aslında yoksulluğun ümitsizliğe doğru evrildiği ve kentlinin taşralı göçmenle yüzleşmek zorunda kaldığı yıllardır. Gürbilek, "Türkler taşralarını -kendi içlerindeki 'üçüncü dünya'yı- 1980'lerde keşfettiler" der ve bunu şöyle açıklar:

Sanırım 80'lerin ayırt edici yanı da burada: 80'ler bu dışlanmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, bir eksiklik olarak var olan taşraya yönelik bir özgürlük vaadini temsil ediyordu (2001: 97, 104).

Gürbilek, 80'lerin taşraya, Kemalizmin dayattığı modern kültürel kimlik baskısından kurtulma umudu verdiğini, taşranın kendi kimliğini koruyarak kent hayatına eklemlenebileceğini vaat ettiğini ileri sürer (2001: 104). Bu noktada 80'leri toplumsal ve kültürel olarak dönüştürücü kılan iki döneme değinmek gerekmektedir:

1950'li yıllardan beri baş döndürücü bir hızla büyümesi, cumhuriyet döneminin tarihine damgasını vuran genel politik-ekonomik koşullar temelinde anlaşılabilir. Marshall Planı'ndan başlayarak Batı'dan gelen krediler, aşırı üretim yapan ve gittikçe daha bağımlı hale gelen bir ekonominin oluşumunda, nüfusun ve ağır sanayinin, Batı pazarlarına ulaşmanın kolay olduğu bölgelerde yoğunlaşmasında ve kırsal nüfusun kitlesel biçimde bu bölgelere akmasında önemli rol oynuyordu". Stokes, 12 Eylül askeri darbesi ve onu izleyen liberal politikalar sonucunda kent nüfusunun çarpıcı bir tempoda arttığını; hem kentin içinde hem de kent ile Türkiye'nin geri kalanı arasındaki ekonomik kutuplaşmanın baş döndürücü bir hızla büyüdüğünü belirtir (Stokes, 2006: 150-151).

80'lerin ilk yarısı ve ikinci yarısı. Gürbilek, 80'lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına ise görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğunu söyler. Bu iki çelişkili hal, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmayı sürdürmüşlerdir (2001: 13).¹¹

Merkezin taşrayı neden 80'lerde keşfettiğine bakarsak Gürbilek'in, o dönemin kültürel iklimini tanımlayan iki kavramıyla karşılaşırız; kavramlardan ilki "sözün bastırılması", ikincisi "söz patlaması"dır. Bu iki kavram 80'lerin çelişkili özellikleri ile örtüşmektedir. "Söz patlaması"na değinmeden önce "sözün bastırılması"nın koşulları, nedenleri ve sonuçları üzerinde durmak gerekmektedir. 12 Eylül 1980 darbesi ve 1982 Anayasası Türk toplumu üzerinde her türlü baskının, kısıtlamanın, sınırların artırıldığı, devlet/toplum ilişkisini yeniden belirleyen ve devlet iktidarını onayan rejimin hüküm sürdüğü bir dönemi başlatmıştır. Laçiner, bu dönemi "geriye dönüş" olarak adlandırmıştır.

Siyasal hak ve özgürlükler alabildiğine kısıtlandığı gibi, toplumun en temel sorunlarını –'devletin ülke ve milletiyle bölünmez bütünlüğü'nü ilgilendirdiği gerekçesiyle 'siyaset dışı' sayan, yani bunlar hakkında 'millet iradesi'ni temsil eden partiler ve parti hükümetlerinin değil, devletin karar vereceğini kurumlaştıran bir rejim kurulmuştur (2002: 12).

¹¹ Bora, 1980 sonrası yekpare bir zaman olarak düşünmenin problemlili olduğunu söyler. "1980 kuşkusuz bir büyük darbe, bir büyük kopuştur. Ancak 1990'larla birlikte yaşanan politik ve toplumsal gelişmelerin, 1980 sonrası değişimin ürünü olarak değerlendirilebilecek olsalar dahi, kendi başına bir kopuşa (yani bir kopuşa *daha*) yol açtıkları iddiasındayım" (2002: 56). Buna göre 1980 sonrası, içinde pek çok kopuşu, dönemsel geçişleri barındırmaktadır.

Laçiner, 12 Eylül restorasyonunun, toplumun bütünlüğünü ilgilendiren en temel sorunları, konuları siyaset dışı olarak tanımlayan, toplumun bunları tartışamayacağı ve bunlar hakkında parti hükümetlerinin karar veremeyeceğini hükme bağlayan bir düzenleme yaptığını belirtir. Laçiner'e göre bu düzenlemenin amacı toplumu politik duyarlılıktan, politikleşmeden uzaklaştırmaktır (2002: 14, 15). 80'li ve 90'lı yıllar amaca ulaşıldığının örnekleriyle doludur. Laçiner'e göre 12 Eylül siyasi rejimiyle aynı zamanda devreye giren postmodernizm, ayrı bir açıdan ama aynı apolitikleştirme sonucunu veren özellikleriyle o başarının öğelerinden biri olmuştur (2002: 15). Bu başarının en önemli sonucu olan ve 80 sonrasına damgasını vuran tüketim ve pop kültürü içinde patlayıveren sözler, imgeler ve görüntüler aynı zamanda "piyasa toplumu" tanımının merkezinde yer alır. Gürbilek'in "söz patlaması" olarak tanımladığı dönem Bora'ya göre "laf kalabalığı"na boğularak güçsüzleşmiştir. Bunun için artık "sözünü geçirmek" daha zordur. 80'lerde piyasa toplumu olmanın ilk hazırlıkları yapılırken, 90'larda artık piyasa toplumu olmuş bir Türkiye vardır. Bunun için Bora, "90'lar Türkiyesi, her şeyden evvel, daha *kötüdür*" der (2002: 59). 90'lar Türkiyesi'ni daha *kötü* kılan nedir? Piyasa toplumunu besleyen tüketim ve pop kültürü, onun içindeki söz ve imge patlaması; toplumsal hafızanın giderek kaybolması,¹² büyüyen sınıfsal eşitsizlikler, toplumsallığın azalması nedenlerin başında gelir. 80'lerde artarak dönüşen merkez-çevre ayrımı 90'larda

¹² Bora, 80 öncesinin hatta 90 öncesinin hatırlama menzilinden çıkmasının, "daha derin bir unutuşla, kendini bir tarihsel akış içinde görmekten, 'tarih bilinci'nden büsbütün uzaklaşmasıyla bağlantılı" olduğunu belirtir (2002: 60). 80'ler ve 90'lar toplumsal hafızanın yerine bizzat unutmanın geçtiği, derin unutuş yıllarıdır, çünkü hatırlamak beraberinde sorgulamayı getirir: "Unuttu, çünkü hatırlamak hesaplaşmak gerektirecekti; hesaplaşmak da hem hesap vermeyi hem de belki hesap sormayı... 'Uzlaş kültürü' öylesine yerleşti ki, artık birilerini üzmenin ya da sinirlendirmenin gereği yok" (Toker, 2002: 109).

daha da büyümüştür. 90'ları konumuz bağlamında önemli kılan bir başka özelliği de kentleri cazibe mekânları haline getirmesidir. Ayfer Tunç, bunu şöyle anlatır:

Gördük ve istedik, giderek şehirlerde toplandık. Aslında haklıydık, köylerde, kasabalarda oturanlarımız da yeni hayattan paylarına düşeni istiyorlardı. Galiba paylarının büyük olacağını sanıyorlar ve istemenin bir bedeli olduğunu kestiremiyorlardı. Oysa yeni hayat doğrusu epeyce pahalıydı ve elde edebilmek için şehirlerde çalışıp yaşamak gerekiyordu. Hem yeni hayat toprağıyla yaşayan insanlara, örgütlenme modelinin içinde pek ikincil bir yer ayırıyor, hatta çoğu zaman büsbütün görmezden geliyordu. Şehirler eski hayatın o ağır akan ritminin tersine hızla büyümeye başladılar. Yeni hayatın işleyiş modelinde unutulmuş olanlar tekil kurtuluşlarını arama arzusuyla şehirlere geldiler (2002: 52).

Taşra, 80'lerde kentlerde keşfedilir. Yeni hayattan payına düşeni almak için kente gelen taşra, piyasa kültürünün, söz ve imge patlamasının içinde bulur kendini. Türkiye bu dönemde kendi periferisini; merkezin dışına ittiği, dışladığı, taşralaştırdığı dünyasını keşfetmek zorunda kalır. Fakat keşfedilmek zorunda kalınan yalnızca dışarıdaki taşra değil, modern olabilmek adına bastırılan, içerdeki taşradır. Yüksek kültür, Kemalist modernizmin vaatlerinin tükendiğini gördüğü noktada, yüksek olabilmek adına bastırıldığı yanlarını keşfetmek zorunda kalmıştır. Kemalist modernizmin kendine yüklediği yükseklik ideali, toplumsal aklın temsili, toplum adına davranma, ortak bir modern kimlik oluşturma görevi 80'lerde kendini vazgeçişin kollarına bırakmıştır. Yükseklik idealinin yerini yalnızca kendi adına davranma, kendini temsil etme serbestliği alır. Gürbilek'e göre 80'ler, "yüksekmiş gibi davranan bir kültürün kendi taşralılığının, kendi yerliliğinin, kendi 'aşağı'lığının

da geri dönüşünü temsil ediyordu” (2001: 106). Çünkü 80’lerin ikinci yarısı, kendini baskı sonrası herkes için bir özgürlük vaadi; iştah, itiraf ve iç dökme dönemi olarak ortaya koymuştur. Gürbilek, 80’lerde bastırılmış olanın geri döndüğünü söyler, bastırılmış olandan bahsederken onu hep bir vaatle, imkânla birlikte düşünür. Vaatle geri dönen şeyler “geri dönerken taşıdığı vaadi de tüketmiştir”.

Geri dönen şeyler artık bastırılmış olandan başka bir şeye dönüşmüştür çünkü onlara, baskı ortadan kalkmadığı halde geri dönme imkânını veren tek bir şey var: Piyasa. Vaadin tükenmesiyle birlikte, baskı da öznesini yitirdiği için görünmez oldu. Piyasanın belki de tayin edici farkı bu: Onun görünmez baskısı, öznesiz şiddeti, mahrum bıraktığı arzuyu hiçbir şeyle teselli etmiyor (2001: 107, 108).

Gürbilek’in piyasa olarak adlandırdığı kapitalist ekonominin işleyiş biçimidir. Türkiye’de bu işleyiş 80’lerden itibaren daha çok genişleme ihtiyacı duyar. Kentlerin daha çok büyüdüğü, zenginliğin dengesiz bir biçimde dağıldığı, yoksulluğun arttığı bir sürece sokar. Bu süreçte merkez ve çevre de belirsizleşmeye başlar. Çalışmanın bu bölümünde taşra kavramının, kent/kır, merkez/çevre ayrımı bağlamında Türkiye’de geçirdiği tarihsel dönüşüm ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bölümde ortaya konmaya çalışılan olgular bağlamında bundan sonraki bölümlerde *Kasaba*, *Masumiyet* ve *Beş Vakit* filmleri taşra, taşralılık, taşra ve çocuk konuları çerçevesinde analiz edilecektir.

BÖLÜM II

KASABA: TAŞRAYA BAKMAK

“Taşraya bakmak, insanın kendi içine bakmasıdır biraz!”¹³

Nuri Bilge Ceylan, *Kasaba* filmini ablası Emine Ceylan’ın bir öyküsünden yola çıkarak çektiğini, filmde otobiyografik eklentiler ve Çehov’dan alıntılar kullandığını belirtir. Filmdeki kasaba, Ceylan’ın büyüdüğü Çanakkale’nin Yenice kasabasıdır. Ceylan filmi, bir çocukluk hatırasından yola çıkarak çekmiştir:

Bir fikirden yola çıktım, bir çocukluk hatırasından, gün ağarana kadar tarlalarda süren şu uzun sohbetlerden. Her şey zihnimde çok netti. Bir çocuk olarak hangi konuda konuştuklarını pek anlamıyordum, ama büyüklerin bu konuşmalarının bana bir tür güvenlik hissi verdiğini hatırlıyorum. Tartışıyorlardı, gülüyorlardı... (aktaran Akbulut, 2005: 18).

Yönetmenin ilk uzun filmi *Kasaba*, dört sekanstan oluşur. Bu dört sekansta, üç kuşağı içinde barındıran bir ailenin yaşantısı zamansal geçişlerle anlatılır. Film, kasabanın sessizlik içinde ve kar altındaki boş sokakları ile başlar. Sessizliği bozan tek şey, ilkokulun önünde bekleyen öğrencilerin söylediği “andımız”dır. Birinci bölüm, ailenin 11 yaşlarındaki küçük kızı Asiye’nin okuduğu ilkokul sınıfında geçer. Mevsim kıştır. Mekân ve zaman ilişkisine vurgu yapan; anlatının zamansızlık, yineleme, tekdüzelik ve sessizlik üzerine kurulduğu

¹³ Bora, 2005: arka sayfa

bir bölümdür. İkinci bölüm, okuldan çıkan Asiye'nin, küçük erkek kardeşi Ali ile birlikte doğanın ve hayvanlar dünyasının gizemleriyle karşılaşmalarıyla geçen bir yolculuğu anlatır. Mevsim bahardır. Asiye ve Ali kasabanın dışındaki ağaçlık alanda karşılaştıkları hayvanlarla, doğaya ait nesnelere oynarlar. Ali karşılaştığı her şeye hayranlıkla fakat korkuyla yaklaşmaktadır. Asiye ise daha soğukkanlıdır. Bundan sonraki bölümde, iki kardeşin ailenin yanında, tarlada, ateş başında geçen sohbetlerine tanıklıkları anlatılır. Ateşin etrafında çocukların dedesi, ninesi, anne ve babası ve kuzenleri Saffet vardır. Dede askerlik anılarını, Saffet kasabaya olan nefretini, bıkkınlığını, baba ise hayata dair felsefi görüşlerini anlatır. Nine ve anne genellikle dinleyicidirler. Dördüncü bölüm evde geçer, evdeki günlük rutin anlatılır. Ali'nin gördüğü rüyayla iç içe geçen sakin bir bölümdür. Ali, rüyasında annesini pencerenin önünde dizlerine sarınmış sallanırken görür, anne yavaş yavaş pencereden aşağı doğru kayar. Filmin sonunda Asiye ve Ali doğada oynamaktadırlar.

Nuri Bilge Ceylan, taşra, çocukluk, geçmiş ve aidiyeti sorguladığı filmlerde [ilk kısa filmi *Koza* (1995), uzun filmleri *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002)] kendi geçmişine dair eklentiler kullanır. Kendisi de bunu bir söyleşisinde, “otobiyografik çok şey var, ama ayırmak zor. Arkadaşlarımla hayatları, benim geçmişim, gözlemler, duygular, hepsi bir araya giriyor ve unutuluyor kaynakları” diyerek dile getirmiştir (Öğünç, 2003). Yine de bu filmler nostaljik değildir; çünkü bu filmlerin, ele aldığı temalara dair sorgulayıcı bir bakışı vardır. Suner'e göre,

Bu filmlerin temel ekseninde yer alan ‘taşra’, geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık var olmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir. Bu haliyle Ceylan’ın filmlerinde karşımıza çıkanın bir tür ‘karşı-nostalji’ olduğunu bile söyleyebiliriz (2005: 106).

Ceylan’ın filmlerinin temel meselesi olan aidiyet, geçmiş, ev ve çocukluk bir mekânla örtülür. Bu mekân, giderek kavramsal bir yapıya dönüşen taşradır. Taşra, onun filmlerinde durağan, sıkıntı verici bir yer olarak temsil edilir. Ceylan, taşraya baktığı filmlerinde yavaş işleyen zamanın, sıkıntının ve boşluğun içinde duran saklı derinliği ortaya çıkarır. Şükrü Argın’a göre Ceylan, taşra üzerine klişeler üreten egemen ideolojinin çarpık bakışını kırar, taşraya başka bir gözle bakmayı göze alır ve bunu başarır (2005: 293). Ceylan’ın merkezden taşraya yönelen ve gerçeği bulandıran çarpık bakışı kırdığı, izleyicinin taşrayı gözetleme lüksünü elinden alarak taşranın da izleyiciye baktığı, bakışının görünür kılındığı ilk filmi *Kasaba*’dır. Ceylan, filmde ne kadar kişisel bir hikâye anlatıyor olursa olsun, anlattığı durumla arasına, anlamayı ve çözümlemeyi mümkün kılacak bir mesafe koymayı başarmıştır.¹⁴ Bu mesafe sayesinde büyüdüğü kasabada, annesi, babası ve akrabalarıyla filmi çekiyor olsa da kendi bakışını anlamamızı ve çözümlememizi sağlamıştır.

¹⁴ Bloch’a göre, “mesafe olmaksızın, bir durumun tam içindeyken, o durumun deneyimini yaşamanız bile imkânsızdır; hele yaşadığınızı temsil etmeniz onu doğru bir biçimde sunmanız -bu temsil ya da sunumun genel bir görüşü ortaya koyması gerektiği de düşünülürse- hiç olanaklı değildir” (aktaran Argın, 2002: 28).

A- Zamanmekân Örgüsü

Kasabayı belirleyen bazı temel özellikleri; ahlaki yapısı, baskıcı ve küçük bir yer oluşu, sessizliği, yalnızlığı, sıkıcılığı, küçük esnafı, yakın ilişkileri ve doğasıdır. Kasabada toplumsal ilişkiler ve kimlik bu tanım ve özellikler doğrultusunda şekillenir. Mekân, toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde yaşandığı genel ortamdır. Kasaba dediğimizde onu meydana getirenin toplumsal ilişkiler olduğunu, toplumsal ilişkilerin içinde yaşanan genel ortam derken de; yeryüzü, sokaklar, günlük yaşamın oluşturduğu tabaka, mimari ve ekolojik ortamı kastetmekteyizdir. Z. Tül Akbal Süalp'e göre, "bütün veçheleri ile toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin üretimi mekânın üretimi olarak değerlendirilmektedir" (2004: 91). *Kasaba* filminde mekânı, toplumsal ilişkilerin içinde yaşandığı genel ortam; sokaklar, günlük yaşamın oluşturduğu tabaka, doğa yani ekolojik ortam belirler. İnsan ilişkilerinde de fiziksel mekân belirleyicidir, mekân algısı doğa ve insan ilişkileri bağlamında yaratılmıştır. Filmde mekânı tanımlayan, yönetmenin mekâna, kasabaya, taşraya bakışında belirleyici olan öğelerden biri de zamandır. Filmde anlatının mekânsal ve zamansal örgülerinin görünür olduğu düğümler bizi Bakhtin'in *kronotop* kavramına götürür. Edebi anlatıları çözümlerken yararlandığı kavram ile Bakhtin, uzam ve zamanın birbirinden ayrılamazlığını ifade ettiğini belirtir.¹⁵ "Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar" demektedir.

Zaman-uzamın *temsîl etme* bakımından taşıdığı önemden güçlü bir biçimde etkilenmekten kaçınmayız. Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hale gelir; zaman-

¹⁵ Zaman-uzamlar önemlidir çünkü en belirgin olan şey, "anlatı açısından taşıdıkları anlamdır. Romanın temel anlatsal olaylarını örgütleyen merkezdir bu zaman-uzamlar. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir" (Bakhtin, 2001: 324).

uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır (Bakhtin, 2001: 324).

Sibel Irzık, *kronotop*'un zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla, farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünü söylediğini söyler (2001: 28).

Kasaba'da zaman ve mekân arasında kurulan bağın Bakhtin'in sözünü ettiği türden bir bağ olduğu söylenebilir. Filmin anlatısında zamanın uzamla iç içe geçtiği pek çok plan ve sahne vardır. Bunlar izleyicinin zaman ve mekân algısını uyaran geçişler, düğümler ve bağlardır. *Kasaba*'nın ilk sekansını diğerinden ayırmak için zamansal geçiş kullanılmıştır. Sınıfta geçen birinci sekansı, Asiye ve Ali'nin okuldan çıkıp doğada gezinti yaptıkları ikinci sekanstan ayıran zamansal geçiştir, kıştan bahara geçilir. Zaman, filmin mekânı olarak doğa içinde açığa çıkar. Bakhtin'e göre kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Kasabada zaman, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devrim barındırmamaktadır; “bunun yerine dar devirlerle ilerler: günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır -bir yaşam bir yaşamdır” (2001: 321). Filmdeki ev sahnesinde bu çok yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Bir gün sadece bir gündür, değişen neredeyse hiçbir şey yoktur, her şey belirli bir rutin içinde yaşanmaktadır. Herkesin ne yapacağı, neyi nasıl yapacağı bellidir. Kasabada geçen mevsimlerin de tarihsel bir önemi yoktur, doğanın döngüsü devam etmektedir.

Suner, filmde zamanın akışının biteviye bir yinelenme döngüsü olarak kurulmasının sıkıntıyı tarif ettiğini belirtir (2006: 109). Gürbilek'in Yusuf Atılgan'ın dilinde bulunduğu "taşra sıkıntısı" tanımını ise filmin zamana ve mekâna yaklaşımını özetlemektedir:

Geçmiş zaman bir türlü geçmek bilmeyen zamana, geniş zaman her an daha da daralan bir zamana dönüşmüştür. Dış dünyada bir şeye öykünüyorsa bu dil, olsa olsa saatlerin tıkırtısıdır bu, mutfakta damlayan suyun sesidir. Tılsımını, onu içinde aydınlatan ruhu yitirmiş, derin bir hakikati ima etmekten vazgeçmiş bir sözdizimi, ancak bu sayede kendini yaşantıya açan bir dil. Kısa, kesik, başı sonu olmayan bir tempo, sıkıntının temposu (2005a: 50).

Sınıfta sobanın üzerine damlayan suyun sesi, yere düşen kar taneleri, havada uçan tüy, rüzgârın uçurduğu yapraklar, sinek vızıltısı, ateşin savurduğu küller *Kasaba*'da zamanın dış dünyada öykündüğü dilin karşılıklarıdır. Bu imgelerin kavramsal karşılıkları olduğunu, Ceylan'ın sinemasının sinema-fikir düşüncesi ürettiği için açılımlı olduğunu belirten Hasan Akbulut'a göre yönetmenin filmleri, Fransız felsefeci Gilles Deleuze'ün geliştirdiği zaman-imge sinemasına dâhil olmaktadır (2005: 39). Zaman-imge sineması ile Deleuze, sinemanın sadece şimdiki zaman imgelerinden oluşmadığını, bu imgelerin bir dünya ile çevrelendiğini düşünür. Bir imgenin iki yönü vardır, gerçek ve gerçeğe yakın, gerçekmiş gibi olan. Şimdiki zamanı gösteren, gerçek imge, geçmiş zamanı gösteren gerçeğe yakın bir imgedir. Bir imgenin her iki anlamı da taşınması gerektiğini söyleyen Deleuze, imgenin şimdiki ve geçmişi aynı yüzeyde taşıdığını, geçmişi taşıyan, gerçeğe yakın imgenin, şimdiki zamanı gösteren gerçek imge üzerinde bir ayna işlevi gördüğünü belirtir

(1997: 68 – 79). Deleuze, Henri Bergson'un süre felsefesini¹⁶ sinemasal imgeler üzerinden tartışmaktadır. Buna göre geçmiş zaman, şimdiki zaman içinde devam eder. Sinema, şimdiki zamanı gösteren gerçek imgeleri bir önceki imgelerin içinde taşır. Deleuze'e göre hayatımızın her anı da böyle işlemektedir, "gerçek ve gerçeğe yakın, bir tarafta algı diğer tarafta hatırlama" (1997: 79). Zaman-imge sinemasında algılama-tepki-devinim zinciri kopmuş, karakterler saf görsel ve sessel durumlar içinde bulmuşlardır kendilerini. Bu öyküleme biçimi klasik, organik öykülemeden farklı olarak "kristal öyküleme" olarak adlandırılır. Buna göre kendi nesnelere oluşturulan kristal betimlemeler, saf görsel ve sessel durumlara göndermede bulunur. Zaman-imge sinemasında görülen imgeler yalnızca görsel değil, işitilmesi ve kavranılması gereken kavramlardır. Akbulut bu kavramın, Deleuze'ün sinema felsefesinde, imgeler aracılığıyla ulaşılması hedeflenmiş sonuç olduğunu söyler (2005: 43). *Kasaba*'nın imgeleri sıkıntılı bir dile, sıkıntılı bir kavrama göndermede bulunur. Ceylan taşraya, tıpkı imgelerin kendisi gibi doğaya, 'şimdi'ye, 'an'daki darlığa ait bir kavram olarak bakmaktadır; onu zamansal ve mekânsal bağlarıyla görülür kılar, zamanın uzamsallaştırılması ile anlaşılabilir bir kavram olarak imgeselleştirir.

¹⁶ Bergson'a göre zamanın kendisi nitelikseldir, dinamik bir gelişimdir ve süredir. Bergson 'zaman'dan çok bir akışı betimleyen süre kavramını kullanır ve bu süre ancak sezgi yoluyla bilinebilir ve ancak sezgi sayesinde doğrudan tanınır. Bergson felsefesinin temel taşı süre'yi oluşturan nedir? Devinim halindeki benliğin bilincidir, bellektir. Geçmişin şimdide yaşamayı sürdürmesidir. "İçsel süre, belleğin geçmişi şimdide taşıyıp devam eden yaşamı; ya içinde geçmişin durmadan büyüyen imgesinin ayırık bir biçimini taşıyan, ya da daha büyük olasılıkla, geçmişin niteliğinin sürekli değişimiyle arkamızdan sürüklediğimiz, yaşlandıkça daha da ağırlaşan bir yük olduğunu gösteren şimdidir." (1998: 30)

Akbulut, Claire Colebrook'un "zamanı, bir eylemin muhtelif noktalarını birbirine bağlayan bir çizgi olarak görerek, uzamsallaştırma eğilimi" taşıdığımızı düşündüğünü belirtir (2005: 42). *Kasaba*'da zaman, doğaya ait hareket imgeleri ve karakterlerin şimdide buldukları eylem imgeleriyle uzama (taşraya) özgü yavaşlık ve sesler eşliğinde görülür kılınır. Bu imgelerin pek çoğunda zamansal bir yavaşlık, "an"a ilişkin bir yoğunluk vurgusu vardır. Yavaşlık ve anımsama, hız ile unutma arasında bir ilişki olduğunu söyleyen Milan Kundera'ya göre, "varoluşun matematiğinde bu deneyim iki temel denklem biçimine girer: Yavaşlığın derecesi, anın yoğunluğuyla doğru orantılıdır; hızın derecesi unutmanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır" (aktaran Argın, 2002: 29). Taşra yavaşlık, kent ise hız ile birlikte düşünülür. Ceylan, kendi çocukluğunu zaman-imgelerle anımsamakta, bu nedenle anlatımı yavaşlıkla örtüşmektedir.

B- Taşra Sıkıntısı ve Çocukluğun Benzerliği

Arzuladığımız bir şey gerçekleşmediğinde sıkıntı duyarız. Bir şeylerin olmasını bekleriz ama bu şeyler bir türlü gerçekleşmez. "Çağrı var, çağırın var, çağrıldığı yerde bekliyoruz, ama hiçbir şey olmuyor" (Gürbilek, 2005b: 70). Filmde sıkıntıyla¹⁷ en fazla özdeşleşen aile bireyi Saffet'tir. Saffet'in sıkıntısının kaynağı ise yaşadığı kasabadır. Kasabada zaman geçmemekte, orada yaşanan bir hayat hayata benzememektedir. Saffet bu düşüncesini şöyle dile getirir: "Hayat şu yaşadığımız hayattan ibaret bana göre, görüp göreceğimiz yalnızca bu. Ne bir amacım, ne hedefim, ne hayallerim var!.. Sadece müzmin bir iç sıkıntısı...". Bu iç

¹⁷ Nuri Bilge Ceylan, sıkıntıya önem verdiğini söyler. Walter Benjamin'e atıfta bulunur ve şöyle der: "Nasıl uyku insan bedeninin dinlenmesinin doruk noktasıysa, sıkıntı da ruhsal dinlenmenin doruk noktasıdır" (Erkal, 2007: 102).

sıkıntısının kaynağı olan kasaba ise bir hapishanedir. Saffet, amcası ve dedesi tarafından suçlanan, eleştirilen babasını savunur: “Başka ne yapabilirdi ki babam. Yeteneklisin. Kuvvetli hissediyorsun kendini. Dünyayı yerinden oynatabilirmişsin gibi geliyor. Ama dünyanın hiç umurunda olmayan, hapisten farksız bu kasabadasın. Sağa bak ağaç, sola bak ağaç. Gitmeyip de n’apacaksın?”. Saffet de Yusuf Atılgan’ın kahramanları gibi dar bir hayat yaşamakta, hep darlığın ötesindeki dünyanın hayalini kurmaktadır. Gürbilek’in ifadesiyle,

Kahraman, sıkıntılı yüzünü o dünyanın aynasında görür. Ama ister büyük şehir olsun bu, ister düş, ister aşk, o dünya yalnızca bir an için bir genişleme vaat eder, ardından darlığın sınırlarını daha da kalın bir çizgiyle yeniden çizer (2005a: 55).

Taşra da kahramanımız gibi kendini büyük şehrin aynasında görmektedir çünkü varlığını kendi dışındaki bir ‘merkez’in varlığına borçludur. Taşra, kendisini merkez karşısındaki konumuyla tanımlar. O nedenle taşra içinde yaşayanlara her zaman dar gelecektir çünkü kendini her zaman kentin karşısındaki konumuyla tanımlayacaktır.

Saffet de tıpkı babası gibi onu kasabada daraltan büyük şehre gitmek istemektedir. Gençliği kasabada geçmekte olduğu için onun böyle yok olacağını düşünür; kendi sözleriyle erkekliği, dinçliği ve kalbi gözünün önünde erimektedir. Bu nedenle ona ufuk açan büyük şehre gitmek istediğini söyler:

-Bu kasabada yaşayan insanları ve onların küçük hesaplarını anlamıyor, ruhuma yabancı ve boğucu buluyorum. Şimdi söyleyin bana, büyük, ciddi ve herkese gerekli bir işin yapıldığı bir yerlere gitmek istemekte kötü olan ne var?

Saffet'in kente gitmek istemesinin nedeninin, kentin kasabaya karşı vaat ettiği yaşam biçimi olduğu söylenebilir. Saffet'e göre kentte, "büyük, ciddi ve herkese gerekli işler" yapılmaktadır, kentlinin kasabalı gibi küçük hesapları yoktur. Saffet, Gürbilek'in deyimiyile "orada, dışarıda, bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez" (2005a: 56).

Gürbilek, yoksunlukla akraba olan taşra sıkıntısının çocukluğundan tanıdığı bir sıkıntı olduğunu çünkü çocukluğun kendisinin bir taşra olduğunu söyler:

Tıpkı taşra gibi, uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya! Orada, dışarıda, bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez. Yeni bir oyuncağın uyandırdığı umudun yerini birden nasıl koyu bir can sıkıntısına bıraktığını hatırlayanlar bilir: Çocuğu umutlandıran da, bir şeylerin kendisinden esirgendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır (2005a: 56).

Saffet'in kente dair hissettiği de buna benzer bir anlam vaadidir. Saffet'in kente dair umutları, kentin vaadi, dışarının çocuğa hissettirdiği anlam vaadini çağırıştırır. Bu bağlamda, Gürbilek'in taşra ve çocukluk arasında kurduğu benzerlik ilişkisi filmde sadece Asiye ve Ali üzerinden değil, Saffet karakteri üzerinden de okunabilmektedir.

Kasaba, yönetmenin çocukluk anısından yola çıkarak çekilmiştir. Filmde çocukluk¹⁸ hem imgelerin kavramsallaştırılmasında hem de taşranın temsilinde öne çıkan, güçlü bir düşüncedir. Kasabanın çocukları da dışarının vaat ettiği anlamın peşindedir. Asiye ve Ali, bu anlamı doğada, Saffet ise büyük şehirde aramaya koyulur. Mine Tan, çocukluğun doğaya, tabiat haline yakın bir yaşam evresi olduğunu söyler (1993: 11). İnal'a göre de çocuk doğanın bize bir armağanıdır (2007: 85). Filmde Asiye ve Ali'nin çocuklukları doğayla özdeş bir çocukluktur. Filmin kasabaya, aileye, doğaya yöneltmiş çocuksu bir bakışı vardır. Ceylan, bu bakışı tercih etme nedenini şöyle açıklar: “Çünkü çocuklar kirlenmemiş bir şekilde bakıyorlar hayata. Kirlenmemiş derken ahlaki olarak kirlenmişlik değil de önyargısız bir bakış anlamında kirlenmeden bahsediyorum”. Başka bir yerde de “hayat bize anlamını çocuklukta hissettirdiği gibi hissettiremiyor. Algılar hiçbir zaman o kadar zengin olmuyor ve zaman geçtikçe köreliyor” demektedir (Erkal, 2007: 101).

Kasaba'nın çocuksu bakışı, zaman-uzamla'la ilişkisi bağlamında anlaşılabilir. Zaman, mekânın duygusunu yoğunlaştırır, film 'an'a vurgu yapar ve zamansal geçişleri doğal bir yineleme olarak kurgular. Diane Sippl, filmde mekân kullanımının döngüsel bir dokuya sahip olduğunu, zamansal geçişlerin aslında sonu gelmeyecek bir tekrarın parçası olduğunu belirtir:

¹⁸ Kemal İnal, çocukluğu şöyle tanımlar: “Bebeklikten ergenliğin başlangıcına kadar süren devre içinde bulunanlar, çoğu kültür ve toplumda genellikle ‘çocuk’ olarak değerlendirilmiştir. Kişilik (yani yetişkin tutum ve düşünceleri) edinme sürecinde yetişkinliğe/olgunluğa (maturity) erişme açısından dikkate alınan ve yaşam döngüsünde ilk evre olarak görülen *çocukluk* (childhood), bir dizi fiziksel ve zihinsel eksikliği ifade eden bir yetersizlikler çağı olarak tanımlanmıştır” (2007: 19).

Göle atılan çakıl taşları misali bu çocuklar (Asiye, Ali ve buluğ çağındaki Saffet) ailelerine, öğretmenlerine ve kanunlara karşı su sıçratırken ‘dalgalar’ yayıyorlar. Ama bu dalgaların merkezinde -ve gökyüzünde bir yerlerde- hayalleri var. Bulutlar tepeleri aşıyor. Kar yağmaya başlıyor ve döngü başa sarıyor (2007: 82).

Filmde anlamın ortaya çıkmasında doğa ve doğa ile ilişki önemlidir. Kültüre ait bir alan olarak okulda geçen zaman ve eylemler sıradanlık, alışkanlık ve rutin üzerine kurulur. Öğretmenin verdiği okuma parçası çocuklar için pek bir anlam ifade etmez, çocuklar ve hatta öğretmen pencereden dışarıya dalgın dalgın bakmaktadırlar. Okuma parçasının adı “Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar”dır. Emir ve yasaklar, ahlak ve görgü kurallarından bahsedilmektedir. Akbulut, bu okuma parçasının filmdeki doğa kültür karşıtlığına vurgu yaptığını belirtir, “toplum, toplumsal yaşamı düzenleyen kurallar, toplum-içi/toplum-dışı ayrımıyla dile getirilenler ‘kültür’le ilgili olduğu için, bir tür ‘kültüre giriş’ niteliğindedir” (2005: 67). Kültürün alanı olarak okulda geçen zaman bir rutinin devam etmesidir, çocuğun yaşantısında kültürel anlamların yeri pek yoktur. Bunun yanı sıra ikinci bölümde doğada yapılan gezinti boyunca çocuğun doğaya bakışında merak, ilgi ve oyun vardır. Asiye ve Ali bu gezinti boyunca doğaya ait anlamların izini sürerler; bu anlam bir leyleğin yuvası, bir eşeğin gözü ve gözün etrafında uçuşan sinekler, bir kaplumbağa, böcek, yapraklar ve otlar arasında olabilir. Çocuklar için de doğada geçirilen zaman bakmak, oynamak, otlara uzanıp yatmak ve hiçbir şey yapmamakla geçer.

C- Ev ve Aidiyet İlişkisi

Terry Eagleton, doğanın hiçbir şey, kültürün her şey olduğunu öne sürmenin idealist bir safсата olduğunu söyler.

Doğa yalnızca kültürün Ötekisi değildir, onun içinde süreduran bir ağırlıktır da; insan öznesini baştan sona kesen içsel bir gedik açar. Yalnızca kendi doğal enerjilerimizi bu amaca yönlendirerek kültürü doğadan çekip alabiliriz; bu anlamda, kültürler sadece kültürel araçlarla kurulmazlar (2005: 130).

Kasaba'da kültürel izleklerin doğadan çekip alındığını söyleyebiliriz. Örneğin leylek yuvası ve Ali'nin merakla izlediği kaplumbağa, ev ve aidiyet izleklerine bağlanır. Kaplumbağanın bir taraftan evini sırtında taşıyor olması, diğer taraftan da bir yerinin olmayışı filmdeki aidiyet meselesinin imgesel karşılığıdır. Akbulut'a göre kaplumbağa, evin bir hapisane olarak adlandırılmasına yol açar ve "bu özelliğiyle de Saffet'in kasabasına, 'evine' dair hissettiklerini cisimleştirir" (2005: 71). Kaplumbağa Ali'nin doğada kendine bulduğu oyunlardan biri olur. Onu ters çevirir ve kaçır, hayvan ters dönmüş bir şekilde çırpınmaktadır. Ali onu ters çevirdiği için vicdan azabı duyacak ve gece kaplumbağa/ev/aidiyet izleklerinin ilişkisine dair kötü bir rüya görecektir. Rüyada Ali yatağında uyumakta, kâbus görmektedir, annesiye pencerenin önünde dizlerine dayanmış dışarı doğru yuvarlanmaktadır, tıpkı Ali'nin ters çevirdiği kaplumbağa gibi. Ali rüyasında kendini evinde görür, evinde ama huzursuz. Burada vicdani bir hesaplaşma vardır. Gaston Bachelard'ın dediği gibi, "Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar"

(1996: 34). Ali ise kaplumbağayı evinde rahatsız etmiştir, o nedenle kendi evi onu korumaz, ev ve aidiyetle özdeş olan annesini de yitirir.

Bachelard, evin insan varlığının ilk evreni olduğunu; insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğunu kanıtlamayı amaçladığını, bu birleştirmede bağlayıcı ilkenin düş kurma olduğunu söyler (1996: 34). Bachelard'ın anlatımına benzer biçimde ev *Kasaba*'da birleştirici bir güç olarak temsil edilir. Filmde ev ve aidiyet izleklerine dair bağlantılar, imgeler, diyaloglar sıkça karşımıza çıkar. Ateş başında yapılan konuşmada bu sorgulama hiç bitmez. Saffet kendisi için memleket, bir yere ait olmak, insanın toprağı gibi değerlerin bir önemi olmadığını, bunların “boş şeyler” olduğunu söyler. Dede, Saffet'e kızar, itiraz eder:

-Biz bu toprağın üstünde doğduk, burada büyüdük, bu toprağın her çeşit otunu, hayvanını, kuşunu biliriz, onlar da bizi tanır sanki... Mevsimlerin değişmelerini, kestane karasını, cemrelerin düşmesiyle değişen havasını biliriz. Toprağın altında ölmüşlerimiz, üstünde hısım akrabalarımız yaşar. İnsan gurbette kalakalıyor, nereye baksan, kime baksan yabancı.

Ev ve aidiyet tartışmasının bir ucu da Baba'ya dayanır. Dede, oğluna da kızmaktadır. Köylerinde okuyan tek kişidir, yabancı bir ülkede eğitimine devam etmiş olmasına rağmen dönüp dolaşp kasabaya yerleşmiştir. Dede sorar, “bu tarlalardan, bayırlardan kurtulmak için okumadın mı sen? Bütün bu bilgiler ne işe yarıyor anlamadım gitti, şimdi aramızda bir fark yok gibi”. Aslında bu konuşmaların belli aralıklarla

yapıldığını hissederiz, dedenin anlattığı hikâyeleri, onun şikâyetlerini çocuklar ezberlemiştir. Bakhtin'in taşra tanımında bahsettiği döngü bunu da kapsamaktadır: "Her gün durmadan aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur (...) Zaman burada olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir" (2001: 321, 322). Ali tüm bu ev ve aidiyet tartışmaları üzerine kaplumbağaya yaptığından ötürü vicdan azabı duyar ve o huzursuz edici rüyayı görür.

Gürbilek, her çocuğun er geç aynı şeyi yaşayacağını söyler:

Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı? (2005b: 63).

Ceylan, filmde evi hem bir sığınak hem de bir engel olarak temsil eder. Ali ve Asiye için ev bir sığınakken, Saffet için bir engeldir. Suner de Ceylan'ın filmlerinde evi çağrıştıran, eve bağlanan bir şeyler olduğunu söyler. "Bir yanıyla geride bırakmak, kaçıp kurtulmak istediğimiz her şey, bir yanıyla daima özlemini duyduğumuz, daima geri dönmek istediğimiz yer. 'Ev', aynı anda uzaklaşmak ve kavuşmak istediğimiz

‘taşramız’” (2006: 165). Ev/iç¹⁹/dış/doğa/aidiyet/çocukluk izleklerinin birleştiği yer, sıkıntının kaynağı “taşra”dır. Bu sorgunun yöneldiği kişi, kendini “müzmin bir iç sıkıntısından ibaret” olarak tanımlayan Saffet’tir; askere gitme vakti gelene kadar evinden, kasabasından, taşrasından kaçıp kurtulmak ister ama orası aynı zamanda daima özlemini duyacağı, geri dönmek isteyeceği bir yerdir, bunu fark eder. Ne de olsa bu evin bize dayattığı bir ikilemdir: Gitmek ya da kalmak (Gürbilek, 2005b: 75). Fakat Suner’in belirttiği gibi “tam da arzunun gerçekleştiği anda fark eder insan geride bırakılanla arasındaki bağı gücünü” (2005: 116). Saffet askere gitmek üzere kasabadan ayrıldığı sahnede iç monoloğunda bu bağı fark ettiğini söyler:

-Askere gitme vakti gelene kadar bu kasabadan kurtulmaktan başka bir şey düşünmedim. Ama o sabah gelip çıktığında beni o 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. Sabahın bu erken vaktinde sokaklarda bir mayın gibi dolaşan köpek çetelerinden başka bir şey olmaz. Galiba bu sessiz sabahları, köpekleri, toprak kokusunu seviyorum.

Nuri Bilge Ceylan’ın taşraya bakışında aidiyet/ev/iç/dış/doğa/çocukluk izleklerini bulmak mümkündür. Taşra doğayla iç içe bir hayatın sürüp gittiği bir ev olarak temsil edilir. Ceylan, kasabasıyla arasındaki aidiyet ve ev ilişkisini sorgular gibidir. Dolayısıyla filmde taşra “merkez”in ona baktığı gibi ötekileştirici bir biçimde temsil edilmemiştir. Filmde; büyük şehir/kasaba, kent/kır, merkez/çevre ayırımına ilişkin yanıtlar vermeyen fakat ayrımı

¹⁹ “İçsellik denen şey, iç dünya denen şey de bir taşradır, bir dıştır aslında” (Gürbilek, 2005a: 62).

sorgulayıcı, mesafeli, dışarıdan bir bakış vardır. Ceylan, “sanatın görevlerinden biri insanın bakışını genişletmesi ve zenginleştirmesidir. Görünenin ötesinde bir şey hissettirebilmesidir” demektedir (Erkal, 2007: 103). Ceylan, *Kasaba* filmiyle seyircinin taşraya, merkezin yarattığı ve giderek büyüttüğü ayırmadan farklı bir bakış yöneltmesini sağlar.

BÖLÜM III

MASUMİYET: İÇERDEKİ TAŞRA

Masumiyet, hapishane sahnesi ile başlar. Cezaevi müdürü filmin başkarakteri Yusuf'un yazdığı dilekçeyi yüksek sesle okumaktadır. Yusuf, dilekçesinde cezasını tamamlamış olmasına rağmen hapishaneden çıkmak istemediğini yazmıştır. Yusuf ve müdür arasında geçen diyalogdan Yusuf'un Erzincan depreminde kaybettiği ailesinden geriye bir tek ablası ve eniştesinin hayatta kaldığını, düşünebildiği tek iş olanağının ise Malatya Cezaevi'nde tanıdığı Orhan adlı bir mahkûm arkadaşının babasının İstanbul'da işlettiği kahvehane olduğu bilgisini ediniriz. Fakat Yusuf dışarı çıkmaktan korktuğu için yetkililerden hayatının geri kalanını hapishanede geçirmesine izin vermelerini istemektedir. Müdür, Yusuf'un bu isteğinin hukuki açıdan imkânsız olduğunu, onun her şeye rağmen dışarı çıkıp şansını denemesi gerektiğini söyler.

Yusuf'u bundan sonraki sahnede bir otobüste gece yolculuğu yaparken görürüz. Yan koltukta bir erkek ve bir kadın oturmaktadır. Polisler kimlik kontrolü yapmak üzere otobüsü durdurur ve bu iki yolcuyu karakola götürmek üzere indirirler. Yusuf, adını bilmediğimiz bir kentte otobüsten iner. Herhangi bir otele girer. Otel sahibini beklerken lobide televizyon karşısında uyuya kalmış küçük bir kız dikkatini çeker. Küçük kız yarı baygın bir vaziyettedir. Yusuf ve otel sahibi gece yarısı küçük kızı hastaneye götürürler. Ertesi gün Yusuf, otelden ayrılır. Otobüs terminalinde çalışan eniştesini bulur. Adam Yusuf'u kutlama yapmak üzere evine götürür. Ablası Yusuf'u görünce hiç tepki vermez, konuşmaz, yemeklerini koyar, içeride bir odaya

girer ve orada oturur. Yusuf'un eniştesiyle arasında geçen diyalogdan, onun on yıl boyunca ablasıyla ilgili bir nedenden dolayı hapisanede yattığı bilgisini ediniriz. Giderek daha sarhoş olan enişte karısına hakaretler yağdırır, odaya girer ve onu dövmeye başlar. Yusuf, bu duruma dayanamaz, sessizce evden ayrılır ve otele geri döner. Sabah uyandığında gece otobüste gördüğü adam, Bekir odasının kapısını çalar. Küçük kız Çilem'i hastaneye götürdüğü için Yusuf'a teşekkür eder ve onu çorba içmeye davet eder. Bekir, Yusuf'a göre daha konuşkan, heyecanlı ve saldırgan biridir. Pavyonlarda çalıştığını söyler. Yusuf'u akşam pavyona davet eder. Yusuf, gününü kentte dolaşarak geçirir. Yolda Bekir'in yanındaki kadına, Uğur'a rastlar ve onu takip eder. Uğur, bir süre sonra cezaevine girer. Gece pavyondan sonra otele döndüklerinde Bekir ve Uğur arasında büyük bir kavga çıkar. Bekir, Uğur'un erkeklerle otelden ayrılmasını istememektedir. Uğur'a silah çeker. Uğur, Bekir'e meydan okur. Yusuf ve otelci, Uğur gittikten sonra Bekir'i sakinleştirip yatırır. Filmin pek çok sahnesinde göreceğimiz gibi Çilem'le birlikte televizyonda bir Yeşilçam melodramı izlerler.

Bir başka sahnede Bekir ve Yusuf, hava almak ve Çilem'i gezdirmek üzere gittikleri şehirden uzak, açık alan bir yerde birbirlerine hayat hikâyelerini anlatırlar. Yusuf cinayet nedeniyle on yıl hapisanede yatmıştır. Askerden döndüğü gün birlikte askerlik yaptığı en yakın arkadaşı ile ablasının sevgili olduğunu ve kaçtıklarını öğrenir. Bunun üzerine peşlerinden gidip onları bulur, arkadaşını öldürür, ablasını ise ağzından yaralar. Kadın bu nedenle dilsizdir. Bekir ise uzun bir planda geçen monologunda, hayatının önemli bir kısmını Uğur'un peşinden sürüklenerek geçirdiğini anlatır. Uğur'la İstanbul'da aynı mahallede büyümüşlerdir. Uğur'un ailesi fakirdir. Bekir ise hali vakti yerinde bir esnaf ailenin çocuğudur. Uğur, mahallenin

bıçkın delikanlısı Zagor'a âşıktır, Bekir ise Uğur'a. Uğur ve Zagor birlikte kaçarlar fakat Zagor sürekli hapse girip çıkar, Uğur da onun peşinden gider. Zagor bir çarpışmada polisi öldürünce müebbet hapse mahkûm olur. Uğur, Zagor'a avukat tutmak için para istemek üzere Bekir'e gider. Bekir ise Uğur'a evlenme teklif eder, Zagor'un peşini bırakmasını ister fakat Uğur kararlıdır, Zagor'un peşinden gidecektir, Bekir ise Uğur'un. Çoğu kez Uğur'dan kaçmaya, işine ve ailesine dönmeye çalışsa da başarılı olamaz, her defasında kendini bambaşka bir şehirde, Uğur'un peşinde bulur ve yavaş yavaş her şeyini kaybeder. Yusuf'la yaptığı bu konuşmadan bir süre sonra Bekir, Uğur'la arasında çıkan bir kavga sonrasında intihar eder.

Yusuf, Bekir'in ölümünden sonra onun yerini alır. Uğur'u pavyona götürür, Çilem'e bakar. Hali ve tavırları da giderek Bekir gibi olmuştur. O da Uğur'a âşık olur, onunla bir hayat kurmak ister. Bu isteğini Uğur'a söylediğinde sert bir tepkiyle karşılaşır. Uğur, Bekir'e söylediğinin aynısını Yusuf'a da söyler. Yusuf ya bu hayatı çekecek ya da terk edecektir. Yusuf terk etmeyi dener fakat başarılı olamaz, Uğur'a geri döner. Aradan aylar geçer, Zagor hapisten kaçar, Uğur da Yusuf'a bir mektup bırakarak ortadan kaybolur. Yusuf, Uğur'dan gelen haberlerle ona ulaşmak için önce Aydın'a, oradan Ankara'ya gider. Ankara'da Zagor'un pavyon sahibini öldürdüğünü, mafyanın peşlerinde olduğunu öğrenir. Bunun üzerine Çilem'le birlikte İstanbul'a gider. Hapishane arkadaşı Orhan'ın babasının işlettiği kahvehaneyi bulur, adamın orayı devrettiğini öğrenir. Yusuf sonunda adamı bulmayı başarır, fakat kötü bir zamanda gitmiştir. Yaşlı adam oğlu Orhan'ın ölüsünün başında ağlamaktadır. Orhan, Uğur'un sevgilisi Zagor'la aynı kişidir fakat Yusuf bundan habersizdir.

Masumiyet, karakterlerin mutsuzluğunu, arzularını, aşklarını, çaresizliklerini ve kaybedişlerini anlatır. Tıpkı melodram filmleri gibi iyilik ve kötülük, acıma ve sevinç, masumiyet ve zalimlik gibi karşıtıllıklara vurgu yapar. Filmin hikâyesini başlatan, Yusuf'un karşılaşmasıdır. Yusuf'un hikâyesinde yol önemli bir metafordur. Bakhtin'in de belirttiği gibi bir anlatıda karşılaşmalar genellikle yolda cereyan eder. Anlatıda karakter, yaşamını değiştirecek insanlarla yolda karşılaşır (2001: 316).²⁰ Bu karşılaşma filmde Yusuf'u kendi karanlığından başka bir karanlığa sürükleyecektir. Suner de filmin karanlık, klostrufobik bir atmosferde geçtiğini, izleyicide sürekli bir kapalılık duygusu yarattığını belirtir (2006: 175). Filmde karakterlerin dışına çıkamadıkları karanlık bir içsellikleri vardır. Hayatları bir hapisane gibidir, bir mahkûmiyet olarak kaderleri ne ise onu yaşarlar. Bu da filmin atmosferini klostrufobikleştirir. Zeki Demirkubuz, filmdeki karanlık hayatların ortaya çıkmasını yaşadığı sıkıntılı günlere bağlar. Filmi çekmeden önce geçirdiği hastalıklar nedeniyle zorluklar yaşayan yönetmen, hastalığın etkisi ile kendini zalim ve kötü kişiliğinden uzak bir biçimde, saf ve masum hissetmeye başladığını ve bu duygunun üstüne gittiğini söyler. Filmin hikâyesi ve Yusuf karakteri yönetmenin yıllar önce kaleme aldığı uzun bir monologla birleşir (Öztürk, 2006: 95–96). Bu, filmde Bekir'in hayatını anlattığı monologdur.²¹ Bekir'in hikâyesinin merkezindeki aşk duygusu, Demirkubuz'un kendi hayatında tanıklık ettiği bir hikâyeden filme yansımıştır. 12 Eylül darbesi öncesi bir triko atölyesinde ütücülük yapan Demirkubuz, orada zengin

²⁰ “Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda (“anayol”) –tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada keşişir”. Bakhtin *yol kronotop*'u olarak adlandırdığı terimle, yolda insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal dizilerin, toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve somut bir hal aldıklarını ve birbirileriyle farklı şekilde birleştiklerini anlatmaktadır (2001: 316, 317).

²¹ Zeki Demirkubuz'un son filmi *Kader* (2006), bu uzun monologun filmidir. *Kader*'de Bekir ve Uğur'un gençlikleri, *Masumiyet*'teki hikâyenin başlangıcı anlatılır.

bir adamın metresi olan bir kadınla tanışır. Atölyenin sahibi adamın arkadaşıdır ve kadını gözaltında tutmak için orada çalıştırmaktadır. Demirkubuz kadın aracılığıyla ona âşık olan bir kamyonetçi adamla tanışır ve adamın kadına olan aşkının kendisini derinden etkilediğini söyler:

O zamanlar ben 15 yaşındaydım ama adamın kadına duyduğu aşk, üstelik başka birisiyle metres hayatı yaşamasına rağmen beni derinden etkilemişti. Adam evliydi, çocukları vardı. Adamın, hiç abartmıyorum bir köpek gibi kadına bağlılığı, varlığını kadının varlığına teslim etmiş olması 15 yaşında olmama rağmen bende derin bir duygu bıraktı (Özyurt, 2006: 146).

Aşk, *Masumiyet*'in temel izleklerinden biri, karakterlerin yaşamlarının eksenini olsa da Yıldırım Türker'in belirttiği gibi "filmdeki insanların ortak paydası" aslında masumiyettir (2006: 38).

A- *Masumiyet*'in Suç ve Ceza ile İlişkisi

Demirkubuz, filmde masumiyetin Yusuf karakteri üzerinden kurulduğunu belirtmiş olsa da bu noktada Türker'in ifadesine katılmamak mümkün değildir. Filmde masumiyet, çoklu anlamlarla ve yoksullara ait bir özellik olarak öne çıkar: "Bir arada sürüklenen, hayatı değiştirmek, dönüştürmek konusunda en ufak bir malzemesi olmayan, korunmayı bilmeyen, çırılçıplak yaşayan ve ölen, sonuna kadar mülksüz, barksız ve sakınmasız insanlar", "taşra otellerinin sakinleri, mülksüzler ordusu"dur (Türker, 2006: 39). En çok da suçlulardır. Demirkubuz filmlerinde masumiyeti suç işleyen insanlarla anlatmayı denediğini söyler. Ona göre hukuki

tanımlamalar ve çözümler hayatı anlamamıza yardımcı olmaz, bir mahkeme ya da cezaevi kurarak sorunlar çözülmez (Karaca, 2006: 155). Demirkubuz, masumiyet, saflık, sahicilik gibi daha çok yoksullukla ve taşrayla, taşralılıkla birlikte düşünülen değerleri, suç gibi tehlikeyi ve tekinsizliği çağrıştıran bir alan üzerinden anlatır. Böylelikle suç ve cezaya bakışımızı sorgulamamızı sağlar. *Masumiyet*'te de suçun, bir insanı öldürmek değil, sevmek, âşık olmak, ona teslim olmak olabileceği tartışılır. Uğur'un, Yusuf'un aşkına karşılık öfkeyle söylediği sözler bu tartışmanın önemli bir kısmını oluşturur. Yusuf, Uğur'a her şeyi bırakıp onunla gelmesi, bu tehlikeli hayattan vazgeçmesi için yalvarır. Uğur öfkeyle karşılık verdiğinde, Yusuf onu sevdiğini, bunun suç olmadığını söyler. Uğur ise:

- Suç tabii ulan, suç. Ne sanıyordun? Bekir niye kıydı ulan canına, ha? Yirmi senedir bok kokulu otel odalarında, adımı bile bilmediğim şehirlerin siktirici sokaklarında ne arıyorum lan ben. Karılarını bile düzemeyen ibnelerin altında ne işim var lan benim. Parmak kadar çocuk neyin çilesini çekiyo lan.

Şükrü Argın'a göre taşra, merkez karşısında doğallık, saflık ve sahicilik yurdu olarak çoğu zaman kutsanır, çünkü taşra "büyük şehir için olsa olsa 'masumiyet'in timsalidir"; fakat aynı zamanda barbar, kaba, çocuksu ve görmemiş olarak da aşağılanır (2005: 286). Aklıyla karar alan kentlinin karşısında köylünün, kasabalının aptallığı vardır. Kentteki taşra ise hem saf hem barbar; yani hem masum hem de suçlu olabilmektedir. Film, küçük ya da büyük şehirlerin kasvetli otel odaları, dar ve kirli sokaklarında geçer. Şehirleri birbirinden ayırmak olanaksızdır. Suner'in ifadesiyle hepsine aynı taşra kasveti hâkimdir (2006: 178). Sahnelerin çoğu, adı belirtilmeyen

bir şehirde geçer. Öykünün içindeki ipuçlarından buranın İzmir olduğu anlaşılır. Filmdeki diğer şehirler Aydın, Ankara ve İstanbul'dur.

Filmdeki taşra temsilinin, merkezden uzakta değil, onun içinde, içlerinde bir yerde olduğu anlaşılmaktadır. Büyük kentlerin, İstanbul'un taşra otelleri, sokakları, pavyonları genellikle yoksul yerlerdir. Ömer Türkeş'in de belirttiği gibi taşra anlatılarında karşımıza farklılık olarak çıkarılan her şey aslında büyük kentlerde, metropollerde de yanı başımızda durmaktadır: "İstanbul'da Alibeyköy'de, Ankara'da Çiçin Bağları'nda, İzmir'de Kadifekale'de, Antalya'da, Bodrum'da", "yani kentin göbeğinde bir taşra var" (2005: 170). Otelci Yusuf'a sorar: - "Geldiğin yer?" Yusuf cevap verir: - "Adana". - "Gideceğin yer?" - "İstanbul". Yusuf'un bir taşra kentinden, iş bulmak ümidiyle gidebileceği tek yer, merkez, yani İstanbul'dur. Yusuf da merkezin içinde, göbeğinde yer alan üçüncü dünyada becerebilirse kendine bir yer açacaktır.

i. Taşralının Direnme Pratiği Olarak Arabesk

Filmde taşralılık; dil, kapalılık, sıkıntı, kader duygusu, masumiyet ve çocukluk, hayatın çıkmazları, yoksulluk ve arabesk ile temsil edilir. Arabesk ve yoksulluk diğer temsil araçlarına göre daha belirgin olarak öne çıkar. Meral Özbek, arabeskin Müzik Ansiklopedisi'nde belirtildiği gibi çevreye uyumsuzluğun, yabancılaşmanın müziği olmadığını belirtir. Özbek'e göre arabesk,

Geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi

olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan *uyum* bir yandan *direnme* taşıyan bir pratiktir. Yanıt getirdiği yani problem çözme çabasında olduğu ölçüde de, günlük sorunlardan bir kaçış değil, gündelik pratikte ve var kalabilme gücünü sağlayan bir *enerji* kaynağı olarak, bir *kültürel buluştur* (1999: 15–111).

Özbek'in ifade ettiği gibi bir anlamlar haritası olan arabesk, gündelik pratikleri anlamlandırırken duygusal tecrübeyi baş tacı eder. Kader ve isyan aşka bağlanır, aşkla bütünleşir. “Aşk bu anlamda, arabesk perspektifin ardında yatan otoritedir”. Özbek bu ifadesinde, otorite kavramını dinsel bir otoriteyi kastederek kullandığını belirtir (1999: 103–104). Demirkubuz da aşk duygusunu teslimiyetle birlikte düşünür. İnsanın varlığını başka bir varlığa teslim etmesi, her şeyini, tüm iradesini o kişinin kollarına terk etme eğilimi olduğunu söyler. Ona göre bunun geliştirilmiş hali tanrıya, tanrısal inanca kadar gidebilir (Özyurt, 2006: 146). Filmde önce Bekir sonra Yusuf tüm varlıklarını Uğur'a teslim etmiştir. Bekir bu uğurda hayatını kaybeder. Uğur, filmde tanrısal bir otorite olarak temsil edilir. Demirkubuz, aşk, teslimiyet ve tanrısal inanç hakkında düşündüklerini Uğur, Bekir, Yusuf ilişkisinde ortaya koyar. Arabeske ait kodlar bu aşkın dışavurumunda ortaya çıkar; müzik, sözler, tavırlar, teslimiyet, kadere boyun eğiş gibi. Kader, ceza, suç ve aşk birbirine bağlanır, birbirini bütünler. Uğur, Yusuf'a suçun sevmek, âşık olmak olduğunu; aşk için insanın hayatını yok sayabildiğini söyledikten sonra, Yusuf bunu biraz da Uğur'un kendi kendine yaptığını söyler. Oysa Uğur için bu kaderdir, cezadır:

-Ceza derler oğlum buna, ceza. Hâkim kime kalem kırar düşündün mü hiç? Kimi falakaya yıkarlar, kimi orospu yapıp, kimi aç öldürürler, kim gözünü kırpmadan

beynine sıkar kurşunu? Koyun gibi kesilmeyi bekleyen şerefsizler mi, beş paralık düzenleri için hayatlarını peşkeş çeken pezevenkler mi, söyle lan kim? Yirmi yıl oldu, gidilecek yer kalmadı, söylenecek söz de.

Arabesk taşraya ait, taşra ile birlikte düşünülmesi gereken bir kültürdür. *Masumiyet* filminde taşra temsili büyük oranda arabesk kültür üzerinden okunabilir. Kaderci olduğu oranda marjinal, yoksul ve tehditkar bir kültürel temsil vardır filmde. Ayşe Öncü arabesk etiketinin, bir şeyin katışık, melez ve derme çatma olduğu anlamına geldiğini söyler. Ona göre arabesk kültüre sahip insanlar köyden göçmüş, İstanbul'un çeperinde yaşayan yoksullardır. “Geleneksel köylü hayatlarının masumiyetini, saflığını ve sahiciliğini yitirmiş, ama buna karşılık cahillikten kurtulamamış”, iki arada kalmışlardır. Öncü, arabesk kültür kavramının sahte bir kentliliği, kentsel değerlere aykırı, onlara meydan okuyan melez bir dünyayı hatırlattığını söyler. “Ne kentli ne köylü olduğu için yersiz kalmış bir kültürdür, hem bir kalıntıdır hem marjinaldir. Ama aynı zamanda sınırları belirsiz ve çizgileri karışık olduğu için tehlikelidir de” (2006: 128–129). Kente göçmüş taşralının direnme mekanizmalarından biridir.

Masumiyet'te insanların başından geçen olaylar tehlike ve şiddet içerir, çünkü tehlike ve şiddet tekinsiz hayatların önemli bir parçasıdır. Yusuf, iç mekândan dış mekâna çıktığında, kentin sokaklarında gezinirken, yolculuk yaparken gerek kamera açısı gerekse müzik ve ses dışarıdaki tehlikeyi, tekinsizliği öne çıkarır, izleyicide gerilim yaratır. Yusuf, korkmakta haklıdır, dışarıda dehşet vardır ve bu dehşet, Demirkubuz'un bütün filmlerinde normalliğin alt metnine dönüşmüştür (Suner, 2006:

174). Arabesk kültürün direnme pratikleriyle de beslenen dehşetin ve tehlikenin yoksullukla, yoksunlukla ilişkisi vardır. Masumiyet'te anlatılan hikâyeler toplumsal olarak dışlanmış insanların hikâyeleridir. Demirkubuz'un "baktığı toplumsal atığın kendisidir ve elle tutulur ne kalmışsa onların, yoksul ve yoksun yaşamlarını anlatır" (Süalp, 2004: 153). Süalp'in toplumsal atık ile kastettiği; toplumsal olarak gözden çıkarılmış, yoksul ve giderek daha da yoksullaştırılan, hayatında herhangi bir çıkış bulamayan, çaresiz insan topluluğudur.

ii. Masum Yoksulluk

Sosyoloji ve kültür araştırmalarında, yoksulluk olgusu mekânsal kategorilerle birlikte incelenir. Ersan Ocak, *Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* adlı çalışma için yazdığı "Yoksulun Evi" makalesinde kentsel yoksulluğun mekânsal karşılığı olarak ilk akla gelen olgunun gecekondur olduğunu, fakat gecekondunun yoksulluğu anlama, kavrama yolunda kendi başına yeterli bir mekânsal kategori olmadığını belirtir (2007: 133). *Masumiyet* filminde yoksulluğun temsili mekânsal bağlamda incelendiğinde anlaşılır olmaktadır. Bu bağlamda mekânı, Ocak'ın ifade ettiği gibi, "ekonomik, politik, sosyal, kültürel ve psikolojik süreçlerin içinde olduğu ve aynı zamanda bu süreçlerin oluşumuyla yeniden biçimlenen bir şey olarak ele almak en doğrusu"dur (2007: 133). Filmde yoksulluk mekânları Yusuf'un ablasının bodrum katındaki evi, şehirlerarası otobüsler, terk edilmiş bir han, ama en çok da taşra otelleridir. Yusuf'un hapisaneden çıktıktan sonra kaldığı otel, bir yerden çıkıp başka bir yere giden yoksulların uğrak yeridir. Süalp, filmdeki mekânların bakımsızlıkları ve terk edilmişlikleri üzerinden yoksullaşmanın tarihinin okunmaya başlandığını söyler (2004: 153). Mekân, filmdeki kapalılık duygusunu,

görsel atmosferdeki klostrofobiyi artıran öğedir. Yoksulluğun suçla, şiddetle, ölümle ilişkisini kurmamızı sağlar; bakımsızlığı, terk edilmişliği, izbeliği ya da darlığı, bu ilişkiyi güçlendirir.

Suner, *Masumiyet*'te mekânları tanımlayan özelliklerin tümünü “boğucu bir taşra köhneliği” olarak adlandırırken filmde sıkça kullanılan, çerçeve içinde çerçeve stilinin ise “bir yandan seçilen mekânların çirkin ve köhne görüntüsünü garip bir biçimde estetize ederken, diğer yandan görüntüyü iyice küçültüp daraltarak, köhne iç mekânların yarattığı kapalılık ve sıkıntı duygusunu daha da vurgulayan bir işlev üstlendiğini” söyler (2006: 175). Vurguladığı bir başka düşünce ise mekân, toplum ve hiyerarşi arasındaki ilişkidir. Mekânsal yapılar ve toplum arasında doğrudan bir ilişki vardır. Toplumsal ilişkiler mekânsal yapılara kazanmıştır. Erdoğan, toplumsal mesafenin, mekânsal mesafede maddileştiği ölçüde, mekânın iktidarın kendini dayattığı ve sembolik şiddet uyguladığı alanlardan biri olduğunun söylenebileceğini belirtir (2007: 54). Bu mesafe *Masumiyet*'teki kamera açılarıyla; otelde yoksulların hep beraber oturup televizyon izledikleri sahnelerde sabit üst açı çekimleriyle, Yusuf dışarıda, şehrin sokaklarında hızla yürürken sabit olmayan, tekinsiz kamera açılarıyla ve otel odasında bir köşeye sabitlenip dehşet olaylarını izleyen alt açıyla defalarca hissettirilir.

Filmde yoksulluk ve mekân ilişkisi gibi güçlü olan bir diğer ilişki yoksulluk ve masumiyettir. Erdoğan, Türkiye'de yoksulluğun sadece ekonomik bir gösterge olmadığını, bir hissediş yapısına işaret ettiğini belirtir. Bu bağlamda garip ve garibanlık gibi sözcüklerin kullanıldığını, yoksulluğun bir yandan acı çekme ve yara

ile diğer yandan da kimsesizlik, çaresizlik, yuvasızlık ve dışlanmışlıkla bitiştirildiğini söyler.

Oldukça ‘yüklü’ bir gösteren olarak ‘garip’ sözcüğünün ‘yabancı’ ve ‘yoksul, kimsesiz’ anlamları arasındaki ilişki bir bakıma toplumsal olarak ‘dışarıya’, ‘kenara’ (eski mekânsal deyişle ‘kenar mahalle’) yerleştirilmek ile yoksunluk, ezilmişlik ve kudretsizlik arasındaki bağı ortaya koyar (2007: 36).

Filmdeki kişilerin hepsi bu anlamda garibandır; kimsesiz, yoksul, yabancı, ezilmiş, dışarıya itilmiştir. Filmde yoksulluk gariplik, garibanlıkla ilişkili bir biçimde, en önemlisi bir hissedilmiş biçimi, acı çekme ve yara üzerinden temsil edilir. Yusuf, filmde yoksul ve mağduru olduğu kadar masum olanı da temsil etmektedir.²²

Demirkubuz, filmlerindeki yoksulluk temsillerinin politik bir anlam ve amaç içermediğini, yoksul ve zengin arasındaki savaşın güç savaşı olduğunu, kendisinin politik bir inancı olmadığını belirtir (Açıkgöz, 2006: 151). Oysa yoksulluk sorunu sınıfsal bir sorundur ve sınıfsal olduğu kadar politiktir. Kapitalizmin artı-değerini arttırmak için ücretli emekle çalışanların sayısının artmasına neden olduğunu, buna bağlı olarak da emek gücünün değerini azaltmak için ücretle emek arasında yapısal bir takım tabakalaşmalar yarattığı bu çalışmanın birinci bölümünde belirtilmiştir. (Balibar ve Wallerstein, 2007: 46–48). Yoksulluk, sınıfsal tabakalaşmanın en altında

²² Zeki Demirkubuz, Dostoyevski’den nasıl etkilendiğini, Dostoyevski’nin filmlerini nasıl etkilediğini anlattığı bir söyleyişinde, insanlığın şekillendiği dört duygu olduğuna inandığını, bunların aşk, itiraf, utanç ve merhamet olduğunu söyler. Merhametin anlamını Dostoyevski’de bulduğunu, iyiliğe ihtiyaç hissettiği zamanlar *Budala*’yı okuduğunu belirtir. “Yusuf ile İsa (*Üçüncü Sayfa*’nın başkarakteri) iki yenik peygamberin adıdır ve Mişkin’den çok şey taşırlar. Dostoyevski ve kahramanlarıyla bir ruh kardeşliği hissediyorum” (Cerrahoğlu, 2006: 174).

yer alır ve bunun nedeni de kapitalist ekonomidir. Kapitalist ekonomi devlet iktidarı tarafından meşrulaştırılır. Dolayısıyla yoksulluk sorunu bir güç savaşı olmaktan öte ekonomik, politik ve toplumsal bir sorundur. Filmde yoksulluk bu nedenle daha çok bir hissediş biçimi olarak temsil edilmiştir.

Demirkubuz *Masumiyet*'i, feragati anlatmak için, insanın sistemin verdiği ve karşılığı olan her şeyden bilerek, isteyerek vazgeçip kendi iç sesini duyması gerektiğini göstermek için çektiğini söyler (Günçikan, 2006: 181). Fakat her şeyden bilerek isteyerek vazgeçme gücünü en çok yoksullar, dışarıda bırakılmışlar, kenara itilmişler bulacaktır. Bu nedenle arabesk kültüründe hem bir direnme hem bir uyum, yani hem her şeyden vazgeçme hem de sadakat anlatısı, vurgusu vardır. Bu vazgeçme kendini öldürmeye kadar varır. Bu nedenle *Masumiyet*'te sadakatten ölüme uzanan bir yol vardır. Teslim edilen de vazgeçilen de beden üzerinde cisimleşir. Hiçbir beden toplumsal belirlenim süreçlerinin dışında değildir. Harvey'e göre beden, toplumsal ilişkileri, iktidar ilişkilerini, kurumları ve maddi pratikleri tanımlayan, temsil eden ve yöneten; toplumsal, siyasal, bilimsel ve ekonomik soyutlamalar ağını sorgulamaya yarayan bir araca dönüşmektedir (2008: 129). Beden bize toplumsal iktidar ilişkilerini okuma olanağı sağlar. Erdoğan da yoksulluğun bedene kazındığını söyler, "yoksul bedeni tahakküm ve sömürünün şiddetinin asıl nesnesidir" (2007: 61). Ezik, kısıtlanmış, kendi kendini inkâr etmek isteyen bir bedendir. Uğur, Bekir ve Yusuf'un bedenleri bu ezikliğin, kendini inkârın ama en çok da şiddetin nesnesidir, bedenlerinin hiçbir değeri yoktur. "Yoksul madunun tepkisi kendi bedenine yöneliyor" diyen Erdoğan'a göre beden, yoksulların "oynayan kendilikleri"nin alanı haline gelir ve "gerçek kendilik, bu yaralı, yorgun, solgun, yıpranmış bedenin altında

kendini var eder”. Erdoğan, yoksulların bedenleriyle kurdukları ilişkinin “itaat et” şeklinde değil, fakat Yeşilçam filmlerinde telaffuz edildiği gibi “bedenimi teslim alabilirsin, ama ruhumu asla” şeklinde gerçekleştiğini belirtir (2007: 63). Uğur, sevgilisi Zagor’a para bulabilmek için bedenini harcar, fahişelik yapar. Ona göre hayattaki tek seçeneği budur: Bedenini değersizleştirmek, şiddetin, tahakkümün nesnesi haline getirmek. Hamileyken kocasından dayak yediği için kızı dilsiz ve sağır olmuştur. Bekir’in ise hayata, “kader”ine kızdığına yok ettiği bedeni olur, zaten bir değeri olmayan yoksul bedeni. Yusuf’un bedeni üzerindeki şiddete ise, Zagor hapisshaneden kaçınca karakolda gördüğü işkencede şahit oluruz. Polisler tarafından falakaya yatırılır ve ayaklarının üzerine basamayacak kadar işkenceye maruz kalır. Yusuf’un dilsiz²³ ablasının bedeni de şiddetin nesnesi konumundadır. Onun bedeni de önce ağabeyi daha sonra da kocası tarafından şiddete maruz kalır. Cezalandırıldığı alan bedenidir, Yusuf’un attığı kurşun dilini parçalar, her akşam kocasından dayak yer. Bekir’in, Uğur’un, Yusuf ve ablasının bedenlerinde cisimleşen şiddetin nedeni yoksul bedeninin kimlik ve mülkiyet nosyonları ile eşitlenemeyen “organsız beden”ler olmasıdır. Erdoğan’a göre “organsız beden”, kimsenin sahip olmadığı, her şeyden geriye kalan, daima ve sadece bir bedendir (2007: 63).

Masumiyet’te ölümler, sıradan dehşetin simgesidirler. Bekir’in, Uğur’un, Zagor’un yoksul bedenlerinin ölümü, yaşadıkları hayatın ama aynı zamanda taşranın

²³ Suner, filmde kadınlarının dilsizliğini yalnızca kadın üzerindeki tahakkümün, susturulmuşluğun ögesi olarak değil ama aynı zamanda bir tercih, direnme biçimi, erkek egemen dili reddetme biçimi olarak değerlendirir. “Dilsizlik bir ifade şekline dönüşür” der (2006: 201). Filmde Yusuf’un ablasının sessizliği de bir ifade, direnme biçimidir. Abla, kocasından ve erkek kardeşinden gördüğü şiddetin öcünü sessizliğiyle almaktadır çünkü gerçekte başka bir silahı yoktur. Filmde ablanın dilsizliğinin filmin karanlık atmosferini yoğunlaştıran ama aynı zamanda kadının direnme biçimi olarak temsil edildiği söylenebilir.

da kuralıdır. Gürbilek, televizyonda görmeye alıştığımız cinayetlerin, katliamların, intiharların, yani ölümün taşranın kuralı olduğunu söyler.

Kovulduğu yere, modern uygarlığa geri döndüğünde bile hep o karanlık taşranın işareti, oradan sızmış akıldışı bir içerik olarak; bizim için sıra dışı, şok edici, travmatik, onlar içinse sıradan olan bir dehşetin simgesi olarak görülecektir (2004: 32).

Taşralı yoksullar için şiddet sıradandır, çünkü bedenleri değersizdir, organsız bedendir, mülkiyetsizdir.

B. Masum Seyirci: Çocuk

Ulus Baker, Deleuze'ün geliştirdiği zaman-imge kuramına göre sinemanın çocuğa her zaman ihtiyaç duyduğunu ve duyacağını belirtir: “çünkü ‘şahitlik imajları’ en kolay çocuklardan koparılıp alınır... Eylemde pek bulunmayan, ama ‘seyreden’ varlıklar olarak” (2001). *Masumiyet*'te Çilem'in böyle bir şahitlik, seyirci rolü vardır. Her ne olursa olsun hiçbir şekilde tepki vermez, televizyonda annesinin ölü bedenini gördüğünde bile. Suner'e göre Çilem, filmin “kara deliği” gibidir, onun dünyasına dair her şey tam bir bilinmezliktir. “Çocuk etrafta olan her şeyi içine çeken, emen, dipsiz bir boşluk, bir kara delik gibidir” (2006: 202). Annesinin gördüğü şiddet nedeniyle dilsiz ve sağır doğar, etrafındaki şiddete tanık olur, yakınları ölür, annesi onu terk eder, yabancı biriyle yaşamak zorunda kalır, otellerde, başka başka şehirlerde dolaşmak zorundadır ama hiçbir duruma tepki göstermez. Kendi iradesiyle yaptığı tek eylem, zaten açık olan televizyonu izlemektir.

Türker, Fransız yazar Michel del Castillo'nun bir konuşmasında, Fransızca çocuk *-enfant-* kelimesinin etimolojisine değindiğini söyler. Kelime Latince “konuşmayı bilmeyen” kökünden gelmektedir. “Çocuk, yani konuşmayı bilmeyen” (2006: 38). Suner, filmin adının, *Masumiyet*'in bu dilsiz kız çocuğuna atıfta bulunduğunu, filmde masumiyetin bir tür “kara delik” olarak okunabileceğini belirtir (2006: 203). Philippe Ariès'in *Çocukluk Yüzyılları* adlı eserinde belirttiği gibi çocukluğun modern keşfine eşlik eden düşüncelerden en önemlisi çocuğun günaha ve kötülüğe yatkın olmadığı, esas olarak “iyi ve masum” olduğudur (aktaran Gürbilek, 2004: 47). Zeki Demirkubuz, masumiyeti “bilinen ya da öğretilen değerlerde ve olaylarda değil de; vicdanımızın, kalbimizin ve aklımızın gösterdiği yerlerde aramamız gerektiğini vurgulamak amacıyla” filme bu adı verdiğini söyler. “Film yapmanın, şiir ve roman yazmanın ötesinde bir eylem olduğunu vurgulamak amacıyla bu ismi koydum ve kahramanları buna göre anlattım. Amacım buydu” (Tunalı, 1998). Yusuf'a göre tüm o dehşetin ortasındaki masumiyet Çilem'dir. Bu nedenle onun vicdanı olur. Çilem'i hiçbir durumda yalnız bırakamaz.

i. Çocuk Toplumun Temsili

Nurdan Gürbilek'in, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlatan çocuk resmi incelemesinde ortaya koyduğu anlam, Çilem'in filmde temsil ettiği anlamla örtüşmektedir. Gürbilek, ağlayan sarışın çocuk suretinde Türk toplumunun kendi acılarını seyrettiğini, onun şahsında toplumun kendi haline acıdığını belirtir:

Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk. Görüntüye bir de ikinci anlam eşlik eder. Onu seyredenler için aynı zamanda bir direnci temsil eder acılı çocuk. Erken yaşta yaşanmış onarılmaz bir dehşet duygusu, koyu bir çaresizlik ya da kendini er geç ifade edecek ürkütücü bir hınçtan çok, her şeye rağmen korunmuş bir onura işaret eder. Derinden yaralıdır, çocuk yaşta örselenmiştir, ama buna rağmen (sanki tam da bu yüzden) ona kötü davranan dünyaya inat yıkılmamış, ayakta kalmıştır. Her şey sanki bir anda tersine dönmüştür. Zalim bir dünyada erken yaşta yaşanan acı şimdi karşımızda onurun, erdemin, iyi yürekliliğin kaynağı olarak çıkıyordur (2004: 39).

Masumiyet'te iyiliğin, vicdanın ve mağduriyetin temsili *Çilem*'de, masum olduğu halde mağdur olmuş, suçsuz yere cezalandırılmış bir taşralı yoksullar topluluğu kendini görecektir. Nitekim Demirkubuz, filmde masumiyet kavramını toplumsal olarak dışarı itilmiş, "bir fahişenin, bir pezevengin, yani hem toplumsal hem de iktidar anlamında yasadışı insanların dünyasında" aramak istediğini belirtir (Tunalı, 1998). *Çilem* ve Yusuf'un masumiyetlerinde bir benzerlik vardır. Nitekim bu benzerlik filmin başında gösterilir. Yusuf otele girdiğinde karşılaştığı ilk kişi *Çilem* olur. Yusuf belki de hapishaneden çıktıktan sonraki ilk gerçek ilişkisini onunla kurar, çocuğu hastaneye götürür, tedavi ettirir. Yusuf ve *Çilem* arasındaki benzerlik, *Çilem*'in çocuk masumiyeti ile Yusuf'un taşralı, yoksul masumiyetidir. *Gürbilek*'in çocukluk ve taşra benzetmesini burada yinelemek gerekir. *Gürbilek*, çocukluğun kendisinin bir taşra olduğunu, çocuğun dışarı çıkamadığı bir dünyada, tıpkı taşra gibi uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten işığın vaadiyle yaşadığını söyler. Dışarıda bir anlam vaadi vardır ve onu umutlandıran, bir şeylerin ondan esirgendiğini hissettiren

de bu anlamdır. Çocuk, anlamı kendi bedeninde üretemez, dışarıdakini de yakalayamayacak kadar bodur ve çelimsizdir. Dolayısıyla hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olur. Gürbilek, bu yaşantının Yusuf Atılgan'ın yapıtlarında dile geldiğini söyler. Atılgan'ın kahramanları da yetişkinlerin dünyasının taşrasında kalakalmış çocuklardır.

Cinselliğin toprağına bir türlü sağlam adım atmadan; öfkelerini, karşısında kendilerini yetersiz hissettikleri dış dünyaya yönelmeden, iç sıkıntısına mahkûm, ama bu sıkıntıyı başka bir şeye dönüştürecek imkânlardan yoksun, evde kalmaya, hep çocuk kalmaya mahkûm değiller mi? (2005a: 56–57).

Bu tanım Yusuf'un da bir çocuk kahraman olduğunu söyler. Yusuf da, Atılgan'ın çocuk kahramanları gibi cinselliğin toprağına sağlam adım atamamış, kendi yetersizliklerini dış dünyaya yöneltememiş, sıkıntısını başka bir şeye dönüştürememiştir.

ii. Çilem: Acıların Çocuğı

Çilem, Yeşilçam filmlerinin Ayşecik, Ömercik ve Sezercik'i gibi kötülüklerle, dehşetle dolu bir şehrin ortasında hayatta tek başına, öksüz ve yetim kalmıştır. Gürbilek, erken yaşta hak etmediğı bir acıyla savaşmak zorunda kalan, her an öksüz ve yetim kalma tehdidi altında yaşayan bu melodram çocuklarının yoksul mahallelinin desteğıyle haksızlıklara göğüs gerdiğini, sonunda kendisine sıcak bir yuva bularak nihayet kurtulduğunu belirtir. Bu filmler sadece çocuklar tarafından

değil, büyükler tarafından da çok sevilmiştir çünkü yetişkin izleyici, çocuğun acısında kendi acısını, mücadelesinde kendi mücadelesini izler, buna ağlar.

Çocukların bilgeliği, fedakârlığı ve direnci temsil ettiği bütün bu filmler aslında büyüklerin kendi kötü yazgılarını, ailevi olduğu kadar toplumsal da olan kendi iktidarsızlıklarını, kısacası kendi çocuk bırakılmışlıklarını sevme çabasının ifadesidir (Gürbilek, 2004: 41).

Masumiyet'in otelde geçen pek çok sahnesinde insanların televizyonda Yeşilçam melodramlarını izleyip ağladıkları görülür. Bu bazen bir aşk hikâyesi, bazen de acılı ama kahraman bir çocuğun hikâyesidir. Suner'in de belirttiği gibi Yeşilçam melodramları *Masumiyet* için bir "ayna-metin" işlevi görmektedir (2006: 191). Çilem, Yusuf, otelci ve diğer otel sakinlerinin izlediği bir acılı çocuk filminde, çocuk kahraman ölmeden önce kavuştuğu annesine son sözlerini söylemektedir. Herkes ağlamaklı bir ifadeyle filmi izler.²⁴ Çocuk toplum imgesinden türeyen Türk roman ve filmlerinin kahramanı acılı çocuk, Gürbilek'e göre, yetersizlik duygusunun masumiyetle, "masumiyetin kurtarıcılıkla özdeşleştirildiği yerde, her türden yozlaşmışlığın, insanların ahlakını bozan paranın, şımarık zenginlerin, pavyonların ve

²⁴ *Vesikalı Yarım* filmi üzerine yapılan melodram incelemesinde melodramı karakterize eden birleşme fantezisinin köklerinin anneyle birleşmeyle özetlenebilecek nostaljik bir çocukluk fantezisine dayandığı belirtilir. Anneyle yaşanan birliğin mutlak bir aşk ya da mutlak bir tatmin durumu olduğunu dile getiren incelemeye göre, "melodramı dokunaklı yapan, insan olmaya dair iki özelliği bünyesinde taşımasıdır; hem tamlık arzusunu tatmin etme ihtiyacı hem de telafi edilemeyen kayıp duygusu. Neale'in de belirttiği gibi, melodramda birlik fantezisinin tatmini, seyrek, kararsız ve anlaktır ve gözyaşları kimi zaman tatminden de akabilir. Ancak diğer yandan gözyaşları çocuklukta yaşanan anneyle birleşme duygusunun kaybının sonucu olarak da akabilir. Bir diğer deyişle ağlamak sadece kaybın hatırlanmasının değil bu kaybın bedelini talep etmenin, bazen de tatminin sonucudur". Buna göre gözyaşlarının kaynağı hem acının ve tatminsizliğin dışavurumu, hem de tatmini mümkün, kaybın geri getirilebilir olması dileğine aracı olmasıdır (Abisel vd, 2005: 40).

batakhanelerin karşısına küçük düşürülmüş bir yerel erdem, bir arınma imkânının simgesi olarak” ortaya çıkar (2004: 42).

Ne Çilem için ne de Yusuf için bir kurtuluş imkânı vardır. Filmi melodramdan ayıran en önemli özelliği kahramanlarına kötülüklerle dolu dünyadan kurtuluş imkânı vermemesidir. Filmin karanlık, kapalı atmosferi bu hissi artırır. Suner, filmi; kapalılığı, ışık-gölge oyunları, kamera açıları, dengesiz kompozisyonları ile kara film stiline benzeter. Kimi film araştırmacılarının, kara filmin bir tür erkek melodramı olarak okunabileceği iddiasından yola çıkarak *Masumiyet*'i “kara melodram” olarak adlandırır (2006: 191). Filmin melodramı ters bir biçimde yansıttığı söylenebilir, bu yansıma filmin karanlık atmosferi ile birleşince ortaya kara bir melodram çıkar.

C- Melodrama Karşı Kara Melodram

Zeki Demirkubuz, filmlerinin Yeşilçam filmlerindeki kader, tesadüf ve aşırılık öğelerinin kullanımı ile benzerlik taşıdığı görüşünü reddeder. Kader duygusunun, rastlantı ve tesadüfleri tanrısal bir kurguyla ya da matematiksel bir gerçeklikle anlatmadığını, bunların hayattaki basitliğine, sıradanlığına ve nedensizliğine sadık kalmaya çalıştığını belirtir. Bu nedenle Yeşilçam filmlerindekinden bile daha sert tesadüfler ve kader duygusu olmasına karşın bunların seyirci tarafından daha kabul edilebilir olduğunu, bunun için çaba gösterdiğini belirtir (Öztürk, 2006: 98). Demirkubuz'un filmlerinde anlatmaya çalıştığı ve daha ilginç gördüğü, erkeğin acısıdır (Öztürk, 2006: 127). *Vesikalı Yarım* incelemesinde de değinildiği gibi melodramın anlatı yapısının zeminini oluşturan en temel zıtlık kadın ile erkek arasındadır ve bu zıtlık melodramdaki heteroseksüel fanteziyi harekete geçirir (Abisel

vd, 2005: 60). Erkeğin acısı ise bu fantezinin kayıp kısmını oluşturur. “Kayıp, hem müşfik, fedakâr, sadık hem de çekici, büyüleyici, esanslı bir kadına sahip olmanın imkânsızlığının kabulüdür” (Abisel vd, 2005: 55). Bir kara melodram olarak *Masumiyet*’in kadın kahramanı Uğur ise; gizemli, tehlikeli bir kadın, bir *femme fatale* ve *vagina dentata*’dır²⁵. Bekir’in ölümüne sebep olan, Yusuf’un hayatını yıkıma sürükleyen, onların acınası hallerine karşı kayıtsız, şevkatsiz, kötü bir anne, Bekir’in anlattığı gibi cilveleriyle onu kendine bağlamış tehlikeli bir kadındır. Ayşegül Koç’un deyimiyle “fettan, sivri dilli, bildiğini okuyan, içinde olduğu ortamı hem yaratan hem de onunla baş etmenin kendine has bir yolunu bulmuş” Uğur, Bekir ve Yusuf’un gözünde “arzulandığı haliyle *femme fatale*’dir ancak filmik gerçeklikte *vagina dentata* olarak iki adamı da kastre eder” (2004: 187). Uğur, filmde arzulanan kadın olarak temsil edilir. Bekir’in ölümüne sebep olur, kızı Çilem’i yapayalnız bırakır gider. Gizemli ve tehlikeli bir hayatı vardır. Tüm *femme fatale*’ler gibi sonunda cezalandırılır. Filmin sonunda kendini attığı tehlikenin içinde sevgilisiyle birlikte öldürülür. Uğur’u tam bir *femme fatale* olmaktan alıkoyan şey sevdiği erkek, Zagor’dur. Zagor, *Masumiyet*’te bir mit, filmin “arzusunun karanlık nesnesi”, kadının ve onun peşinden sürüklenen erkeklerin kaderini belirleyen kişidir. Senem Aytaç, Uğur’u peşinden sürükleyen bu görünmez iktidar olduğunu söyler.

²⁵ Kara filmin vazgeçilmez sembolü *femme fatale*, yani ölümcül kadın, “güzelliğini bir silah gibi kullanan, baştan çıkarıcı ve eninde sonunda zarar veren yıkıcı kadın, erkek bakışının (erkek fantezisinin) kadını şekillendirme ve ona anlamlar yükleme arzusunun doruklarından biridir”. Ayşegül Koç, *femme fatale*’lerin tehlike arz ettiği anda cezalarını bulduğunu söyler. *Vagina dentata* ise “ilkel mitolojilerin yanı sıra modern sürrealist resim ve nörotik rüyalarda tekrar eden, halk arasında dişli vajina-hadım eden vajina olarak bilinen bir motif’tir. En bariz örneği uzun parmakları ve burnundaki “fallik ana” sembolüyle cadıdır (2004: 188).

Bütün bu adamları meydana getiren, bu adamların böyle adamlar ve bu kadınların böyle kadınlar olmasına sebep olan 'erkeklik' fikridir Uğur'un saplantısı. Bütün bu karakterlerin hayatlarını uğruna harcadıkları şey aslında -hiçbir zaman- zaten yoktur.

Belki de aslında Uğur, Bekir ve Yusuf'un aksine bunu bilir (2006: 24).

Aytaç, Uğur'un kendisini böyle yaşayarak yok etmeye karar verdiğini, diğerlerinin de onun peşinden gittiğini söyler. "Herkes Zagor fikrinin peşinden gider" (2006: 24).

Dolayısıyla filmde erkekliğin, erkek iktidarının sorgulandığı söylenebilir. Erkeklik sorgulanması gereken bir kavram ve pratik olarak temsil edilir.

Uğur, Bekir, Yusuf ve Çilem'le temsil edilen toplumsal yapının üzerine kurulduğu şey, tüm bu dehşeti, karanlık, çıkışsız, yoksul hayatları dayatan iktidar değil midir? Demirkubuz yine de, "her şeye rağmen, bütün karanlığa rağmen belki bir kapı açılır" demektedir (Tunalı, 1997). Kapı, filmde ilk defa Yusuf'un hapisane müdürüne oradan dışarı çıkmak istemediğini, dışarıdan korktuğu için ömür boyu hapisanede kalmak istediğini söylediğinde açılmıştır. Hayattan umudunu kestiği, imkânsızlıkla baş başa kaldığı anlarda yine o kapı kendiliğinden açılır. Karanlık, yoksul bir taşra otel odasına kapatılmış, filmdeki yegâne Boğaz manzarasının önünde, yaşadığı dehşetin izlerini düşünürken o kapı tekrar açılır.

*Masumiyet, Kasaba'*dan sonra şehre, şehirdeki taşraya bakar, şehirdeki taşrayı anlatır; filmde kaba, çocuksu, doğaya ve arzularımıza yakın bir taşra değil, vahşi ve tehlikeli bir derin taşranın temsili vardır. Masumiyeti çocuksudur. Vahşeti ve tehlikesi yoksulluktan, çıkışsız, zorunlu bir "kader"den kaynaklanır. Filmdeki bu derin taşra

şiddetle olduğu kadar arabeskle ve mağduriyetle temsil edilir. Bekir, Uğur, Yusuf ve ilem'den yansıyan toplumsal bir gerçekliktir. Demirkubuz, gerçekliği anlatmaya çalıştığı kadar hiç söylenmemiş, anlatılmamış olanı anlatma çabasındadır. Ona göre sanat ileyi esas alır, maneviyatın ta kendisidir, anlatılmayanın peşindedir (Karaca, 2006: 158). Bu nedenle *Masumiyet*'te izlediğimiz; her an karşılaştığımız, yanından geçtiğimiz yoksul hayatların karanlık hikâyesidir.

BÖLÜM IV

BEŞ VAKİT: EN UZAK TAŞRA

Beş Vakit (2005) Ayvacık Kasabası'nın Kozlu Köyü'nde çekilmiştir. Film günün ezan sesleriyle bölünen beş vaktinde yaşanan gündelik hayat hikâyelerini anlatır. Filmin başkarakterleri çocuklardır: Yıldız, Ömer ve Yakup. Kozlu Köyü yüksek kayalıklı, yüzü denize dönük, zeytinliklerle dolu bir Ege köyüdür. Köyün sakinleri gecenin, gündüzün ve mevsimlerin ritmine göre yaşarlar. Zaman her gün ezan sesiyle beş ayrı vakte bölünür. İnsana özgü bütün olaylar her gün bu beş vakit dilimi içinde yaşanır. Yetişkinler, büyüklerinden gördüklerini çocukları üzerinde devam ettirirler. Babalar daima oğullarından birini ötekine üstün tutar. Anneler kızlarına acımasızca buyurur. Çocukluktan gençliğe geçen, 12, 13 yaşlarında üç çocuk Ömer, Yakup ve Yıldız filmin başkarakterleridir. İmamın oğlu Ömer umutsuzca babasının ölmesini diler. Sadece dilemekle onun ölmeyeceğini anlayınca babasını öldürmek için çocukça yollar aramaya koyulur. Suçluluk dolu düşüncelerini arkadaşı Yakup'la paylaşır. Yakup, öğretmenine âşıktır fakat düşüncelerini Ömer'den bile gizlemeye çalışır. Bir gün babasını öğretmeni gözetlerken görünce o da Ömer gibi babasını öldürmeyi aklından geçirir. Yıldız hem okula devam eder, hem de annesinin üstüne yıktığı işlerin üstesinden gelmeye çabalar. Küçük bir bebek olan kardeşine annelik etmeye çalışır. Çocuklar öfkeyle suçluluk arasında gidip gelerek, ağır ağır büyürler. Ömer sonunda babasını öldürmekten vazgeçer. Sevgiyle nefret arasında sıkışmış, çaresiz ağlar. Filmde köy yaşantısı ve gündelik hayat; çocukluk ve doğa, zaman, aile, din ve yükümlülükler, büyümek, büyümemek ve sıkıntı gibi temalar etrafında anlatılır.

Beş Vakit'te kasaba ve şehirdeki taşradan sonra en uzak taşra birimi olarak köy ya da bir başka deyişle kır vardır karşımızda. Köyün kasabadan en büyük farkı merkezle olan ilişkisidir. Köy, merkeze en uzak yerleşim birimidir. Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun da belirttiği gibi Anadolu kentleri ve kasabaları kıyıda olmaktan köyler vasıtasıyla kurtulurlar. Köylü karşısında kasabalı, kendini daha modern ve medeni bir kimlik ve mekân içinde algılar (2005: 247). Kent ve kır çoğunlukla ikili karşıtlıklar olarak tanımlanmıştır. Ersan Ocak, kırın kent karşısında, “kentin sahip olduğu özelliklerden farklı özelliklere sahip bir mekânsallık olmak yerine, edilgen bir pozisyonda, kentin taşıdığı özelliklere ya hiç sahip olmayan ya da daha az sahip olan yer olarak görülmüş” olduğunu; fakat kentten söz ettiğimizde kaçınılmaz bir biçimde kırdan da söz ettiğimizi belirtir (2007: 134). Köy, kent gibi kültüre değil doğaya yakın bir taşra birimidir, kentin “medeniyetinden” uzak bir algıyla var olur. Filmde de köyün doğa, çocukluk, saflık ve ilkelikle birlikte temsil edildiği görülmektedir. Zaman, gün içinde okunan beş ezan sesiyle, namaz vaktiyle bölünür.

A- Taşra ve Zaman İlişkisi

Mübeccel Kıray, sanayileşmiş toplumlarda, insan yaşamının tekrarlanan öğeleri ve doğa dünyasının, temel zaman sayım ölçülerini oluşturduğunu belirtir. Tüm toplumlarda, özellikle de tarımsal toplumlarda gün, güneşin gökyüzündeki konumuna göre bölünmüştür.

Zamanın sayılması, gecenin ve gündüzün saniye, dakika ve saatlere düzenli olarak bölündüğü bir sisteme doğru evrildi; bu sistematizasyon, toprakta çalışan köylünün

düşünüş biçimine, yani güneş ışığının geçirdiği dönüşümlerle mevsimlik değişmelerin vurgulandığı bir sistematizasyona karşı geliştirdi (Kıray, 1999: 216).

Kıray'a göre tarımsal köy toplumlarında din, günlük zaman düzenini geliştirmiştir. “Örneğin Müslümanlar gün içinde belli vakitlerde, beş kez ezan sesi duydular” ve bu beş vakit, zamanın düzenlenmesinde en önemli kural oldu (1999: 218). Elias Canetti, düzenin temel uygulamalarından birinin zamanla ilgili olduğunu düşünür. Ona göre zaman olmadan hiçbir ortak insan faaliyeti gerçekleşemez ve buna göre her tür yönetimin birincil niteliği zamanın düzenlenmesidir (1998: 394).

Beş Vakit, köyde zamanın doğaya ve dine göre bölündüğünü, sadece zamanı değil, hayatı belirleyen bu bölünmeler, bölümler olduğunu söyler. Senem Aytaç'ın da belirttiği gibi film kendisini gündelik hayatı düzenlemek üzere bölümlendirilmiş döngüsel bir zaman anlayışı üzerine kurar (Aytaç, 2006: 30). Bu döngüsel zaman anlayışı kendini filmin başlangıcı ve sonunda da belli eder; film yatsı ile başlar, sabah sona erer. Reha Erdem, filmlerinde zaman hissine takıldığını, filmin kendi ritmini, kendi zamanını oluşturma çabası içinde olduğunu belirtir. Filmlerinde kentteki hızı eleştirmek istediğini, bunu da hem zamana uyumlu hem de uyumsuz karakterler yaratarak anlattığını ifade eder. *Beş Vakit*'in zamana uyumsuz karakterleri çocuklardır. “*Beş Vakit*'te çocuklar zamanın kenarında durmaya çalışıyorlar ama duramıyorlar” (Erdem, 2005).

Sınıfta çocukların okuduğu okuma parçası da doğa ve zamanla ilgilidir. Dünyanın uzaydaki hareketiyle ilgili olan bu parça, zamanın ortaya çıkışını bilimsel

bir dille anlatır. Zaman algımızı belirleyen doğal olaylardır. Kentte zaman en küçük birimlere bölünmüş olsa da kırsal toplumlarda güneşin doğuşu, batışı, ayın evreleri gibi doğal olayların düzeni insanların zaman kavramıyla olan ilişkilerini düzenler. Kıray, köylü için zamanın doğanın zamanı olduğunu ve işlerin organizasyonunun büyük oranda doğaya bağlı olduğunu belirtmiştir (1999: 227). Filmde köylünün hayatını belirleyen de büyük ölçüde doğanın zamanıdır. Ezan vakitleri köylünün toplumsal ilişkilerini, günlük yaşamını düzenleyen zaman birimleri olarak temsil edilir.

Doğanın zamanıyla ilgili bir film olan *Beş Vakit, Kasaba* gibi Deleuze'ün geliştirdiği zaman-imge sinemasına dâhil olmaktadır. *Beş Vakit*'te doğada akıp giden zaman-imgeleri, doğaya ait sesler ve müzikle kristal imgelere dönüşür. Deleuze, kristalde gördüğümüzün zaman olduğunu söyler. "Kristal imge zaman değildi, fakat bizler zamanı kristalin içinde görüyoruz" (1997: 81). Bir imgenin parçaları, sessel ve görsel imgeler arasındaki farkı oluşturur, bu da kristalleşmeyi yaratır, yani algılar, hatırlamalar, hayaller ve fanteziler. Deleuze kristal imgenin görsel olduğu kadar sessel de olduğunu belirtir (1997: 91, 92). Deleuze, Bergson'un zaman yaklaşımına dayanarak sinemada zaman-imge kuramını geliştirmiştir. Bergson'un kronolojik olmayan zaman anlayışına göre, *an* şimdi ve geçmişi birlikte içerir ve *süre* olarak adlandırılır. Süre, kişiseldir ve içsel yaşamlarımız tarafından yapılır, Bergson'a göre zaten yaşamda kişisel olan tek şey zamandır. Sinemada da bir imge, zaman-imeye dönüştüğü anda bir şeyler gerçekleşmeye başlar. Dünya bir bellek olmuştur artık. İmgenin uzamı ve hareketi yoktur, öncelikli karakteristikleri topoloji ve zamandır (Deleuze, 1997: 125). *Beş Vakit*'in de öncelikli karakteristiği zamandır.

Filmin zamanı kronolojik değildir, kristalleşmiştir. Film gün içinde birbirini tersten izleyen ezan vakitleriyle²⁶ bölümlenmiş olsa da aslında tek bir günde geçmemektedir. Uzayan, genişleyen bir şimdiki zamanda, geçmişi içinde taşıyan şu anda, kronolojik olmayan, *süreyle* tanımlanan ve kavranan bir zamanda geçmektedir. Yönetmen bir söyleşisinde filme ait bir zaman kurmaya çalıştığını belirtir:

Sadece filme ait bir zamandan bahsediyorum. 1962 de olabilir, 2067 de olabilir. Filmin figürleri, filmin mekânları, filmin tarihi anlattığım. O tarih yalnızca filmde var. Bunun nedeni de, ben filmde *artificial* olanı, yani yaratılmış olanı seviyorum (Erdem, 2005).

Filmin zaman kurgusu mekânla birlikte var olmaktadır. Doğanın içinde şekillenen bir zaman temsili vardır. Çocukluk, filmin zamana ve doğaya bakışının odağında yer alır. Anlatıyı çocukların hayata, aşka, büyüklere, suça ve kendilerine bakışı biçimlendirir. Ritmi de çocukluğun ritmidir.

B- Köy Hayatında Çocuklar ve Büyükler

Beş Vakit'in en önemli sorusu büyümekle ilgilidir, hikâyenin büyük bir kısmı büyükler ve çocukların ilişkisi; anne-baba, baba-oğul, anne-kız gibi aile ilişkileri etrafında gelişir. Kemal İnal'ın *Türkiye'de Çocukluk* adlı incelemesinde belirttiği gibi Türkiye'nin birçok bölge ve ilinde, hatta aynı kentin farklı mahallelerinde hem sınıfsal hem de kültürel anlamda üç farklı çocukluk tipinin, “geleneksel, modern ve postmodern”, yan yana ama birbirine karışmaksızın üretildiğini ifade eder (2007:

²⁶ Film yatsı ezanıyla başlar, sabah ezanıyla biter. Ezan vakitleri birbirini tersten izler.

121). İnal'a göre geleneksel çocukluk köy, gecekondu ve varoşların egemen çocukluk tiplemesidir ve beslenme, konut, altyapı hizmetleri ve eğitim gibi temel ihtiyaçları karşılanamayan bir toplumsal kategoriye temsil etmektedir (2007: 121). *Beş Vakit* en küçük taşra birimi olan köyde geçtiği için filmi geleneksel çocukluk ve taşraya ait aile değerleri ile ilişkilendirmek, bu değerlerin temsillerine bakmak gerekmektedir.

Çiğdem Kâğıtçıbaşı'nın, Türkiye'de aileye ilişkin geleneksel değerleri incelediği araştırması günümüze ait verilere sahip olmasa da filmdeki aile ilişkilerini anlamada yol gösterici olmaktadır. Bu araştırmaya göre geleneksel kır toplumu “çoğunlukla, çevreden kopuk, atayerel (patrilocal) ve ataerkil bir aile sistemiyle, sıkı kan ve akrabalık bağları olan küçük bir tarım toplumu” olarak tanımlanır. Ataerkil aile yapısına yaygın bir biçimde değer verildiğini belirten aynı araştırmada, kadının evlilik kurumu içindeki konumu ile çocuğa verilen değer arasında doğrudan ilişki olduğu ortaya konur. Özellikle erkek çocuğun kadına gençken saygınlık, yaşlanınca güvence sağlaması gibi beklentiler ve bu beklentilerle gelen erkek çocuk tercihiyle bağımlılık ilişkilerinin ön plana çıktığı vurgulanır (1981: 26, 30).

Beş Vakit'te geleneksel aile yapısına ilişkin bu verilerin temsilleri görülmektedir. Filmde erkek çocuklar dışarıda gezip oynarken kız çocukları ev işleri ve çocuk bakımı ile uğraşmakta, oynamaları, gezmeleri yasaklanmaktadır. Yıldız, dışarıda çok vakit geçirdiği için annesi tarafından azarlanır. Kâğıtçıbaşı gerek kırsal toplum gerekse kentsel toplum açısından araştırmanın ilginç bir bulgusunun anneler

ve kızlarının cinsel rollerle ilgili değişkenlerde farklılık göstermeyişleri olduğunu belirtir:

Bu hem kızların anneleriyle özdeşleşmelerini, hem de daha önemli olarak cinsel rollerin kuşaktan kuşağa sürüp gitmekte olduğunu göstermektedir. Aynı bulgu, kızları erkeklerden daha gelenekçi bir bakış açısına sahip olmaya iten aile ve toplum baskısını da yansıtmaktadır (1981: 38).

Kız çocuklar için baskının merkezi evdir çünkü geleneksel cinsel rolleri öğrendikleri ve günlerini geçirdikleri neredeyse tek yer evleridir.²⁷ Anne, iktidarı hem cinsel rolünü kızına öğretmek için hem de Canetti'nin açıkladığı gibi iktidarını uygulamaktan haz duyduğu için kullanır. "Annenin çocuk üzerindeki iktidarı, yalnızca çocuğun yaşamı ona bağlı olduğu için değil, aynı zamanda anne bu iktidarını her zaman uygulamak için çok kuvvetli bir istek duyduğu için, mutlaktır" (1998: 220). Fakat bu iktidar kırsal toplumda başka bir biçimde daha tezahür eder, kadının değeri erkek çocuk doğurmaları ile artar. *Çocuğun Değeri* araştırmasının bulguları bunu doğrulamaktadır. Kırsal toplumda yüzde 84 oranında erkek çocuk tercih edilmektedir (Kâğıtçıbaşı, 1981: 38, 39). Filmde Ömer ve Yakup dışındaki erkek çocuklarının daha bir özenle yetişmekte, hem anneleri hem de babaları tarafından korunmakta ve hatta şımartılmakta olduğu görülür. Filmde akrabalık

²⁷ Aksu Bora, kadınlığın, içinde yaşadığımız kültürde, yaş, eğitim, sınıf gibi değişkenlerden bağımsız olarak, esasen "ev" üzerinden tanımlandığını ve yeniden üretildiğini söylemektedir (2005: 21). Örtü aynı zamanda hem şeffaf hem de kalınlaşmış ve ağırlaşmış bir örtüdür. Onu kaldırdığımızda gördüğümüz, "evin dünyanın pisliklerinden uzak, masum ve temiz bir yer olarak tasarlanması, erkeklerin 'dış' dünyaya açılırken kadın ve çocukları bu temiz yerde bırakmaları, içinde yaşadığımız kültürün en belirleyici ve güçlü örüntülerinden biri, belki de birincisi" olduğudur (Bora, 2005: 59). *Beş Vakit*'in kadınları da ya evde ya da avludadır. Arzu Çur, ev kadınlığının bir yaşama biçimi olduğunu, kadının yerinin evi oluşunun taşrada bizzat gerçeklik olduğunu belirtir. "Çünkü taşranın kadınlara sunduğu tek yer, hâlâ evdir" (2005: 124).

ilişkileri de önemli bir ilişki biçimi olarak ortaya çıkar. Yıldız ve Yakup, amca çocuklarıdır. Babaları kardeşler ve ortak görevler, karşılıklı gereksinmelerle birbirlerine bağlıdırlar. Fakat aralarındaki gerilim ve baskının kaynağı büyükbabadır. Büyükbaba Yakup'un babasını sürekli azarlar ve küçük düşürürken küçük oğlunu yani Yıldız'ın babasını kollar, över. Tıpkı Ömer'in babası gibi, imam olan baba küçük oğlunu yanından ayırmazken Ömer'in üzerinde sürekli baskı uygulamaktadır. Ömer de bu baskı yüzünden giderek mutsuz olmakta, öfkelenmekte ve babasını öldürmek için planlar kurmaktadır.

Köyde insanlararası dayanışma da dikkat çekmektedir. İnsanlar akraba olsalar da olmasalar da karşılıklı sorumluluk ve görevlerle birbirlerine bağlıdırlar. Köydeki çocuklar tüm köyün yetişkinleri ile yakın ilişki kurarlar, onlar tarafından denetlenirler. Filmde öksüz ve yetim olan çocuğun köyün yetişkin erkekleri tarafından denetlenmesi bunun bir örneği olmaktadır. Filmde bu denetlemenin baskıcı bir özellik olduğu gösterilir. Çocuğa fındık çaldığı için uygulanan şiddetin tanımını babalık yapmak olarak ifade edilir. Baba oğul ilişkisi filmde en çok sorgulanan ilişki biçimidir. Uğur Vardan'ın deyişiyle, filmde erkek çocuklar “büyüme yolundaki en büyük engelin babaları olduğunu keşfetmiş bir ruh haliyle dolaşıyorlar” (2006). Filmde üç farklı baba oğul ilişkisi vardır: öfke ve nefret, acıma ve şefkat, umarsızlık ve görmezden gelme.²⁸ Filmde Yıldız'ın en çok babasını, sonra kardeşini en son annesini sevdiğini söylemesi bunun iyi bir örneğidir.

²⁸ Sigmund Freud, erkek çocuğun babaya öfkesini Ödipus kompleksi ile açıklar. Erkek çocuğun annesinin tek sahibi olmak istediğini, babasının varlığını can sıkıcı bir şey olarak gördüğünü söyleyen Freud, kız çocuklarında da aynı şeyin olduğunu belirtir: “Babasına sevecence bir bağlanma, bir fazlalık olarak gördüğü annesinden kurtulma ve onun yerini alma ihtiyacı” (1999: 370–371).

Ömer'in babasıyla olan öfke ve nefret ilişkisi ise filmin merkezindeki ilişkidir. Çerçevesi dinle çizilen baba oğul ilişkisini, Ömer'in imam olan babası Kuran'dan²⁹ aldığı bir ayetle anlatır:

-Ey oğullar! Baba talimini dinleyin ve bilgiyi anlamak için dikkat edin. Çünkü size iyi ders veriyorum. Benim öğrettiğimi bırakmayın çünkü ben de babamın oğluyum. Anamın gözünde nazik ve bir taneciğim. Ve bana öğretti. Ve bana dedi. Oğlum sözlerime dikkat et. Dediklerime kulak eđ. Onlar gözlerinin önünden ayrılmasın. Onları yüreğinin içinde saklı tut.

Buna göre oğul, babanıdır, ona emanettir, baba ona kötü davranabilir, şiddet uygulayabilir fakat yüreğinin içinde saklı tutar. Köyde Müslüman olmak, Kemal Karpat'ın da dediği gibi her şeyden önce yaşanan çevrenin bir parçası olmak anlamını taşır. "Din bireysel olmaktan ziyade yaşanan çevreye ait bir toplumsal değer ve normlar sistemi özelliğini taşımaktadır" (aktaran Kağıtçıbaşı, 1981: 34). Filmde din köylünün sadece aile, kadın, çocuk ve toplum ilişkilerini düzenleyen bir kurum değil, zamanla, doğayla uyumunu, gündelik yaşamını belirleyen bir kurallar ve düzenlemeler bütünüdür. Minarenin köyün tam ortasından yükselen en yüksek nokta olması, dinin köydeki merkezi yerini göstermektedir.

²⁹ Mine Tan, Kuran'daki pek çok ayette çocukluğun yetişkinlikten farklı ve özel bir biyolojik evre olduğunu, yetişkinliğe ancak belli bir hazırlık ve yetişme sonucunda ulaşıldığını, çocuğun yetiştirilmesindeki esas sorumluluğun yetişkinlere verildiğini gösteren ifadelerin yer aldığını belirtir. "Bunlardan çocuğun -Rousseau'da izlediğimiz gibi- yaratılışta bazı özelliklerle donatıldığı sonucuna varılabiliyor. Bu özelliklerin en önemlileri de Müslüman ve günahsız olmaktır" (1993: 13).

Filmde din, baba gibi otoriteyi temsil eder. Jacques Lacan baba otoritesini *Babanın-Adı* terimiyle adlandırır. Buna göre Babanın-Adı, gerçek babaya ya da imgesel babaya bağımlı olmayan simgesel düzene ait bir kavramdır.

O düzenin (dilin ve Yasanın) kurucu kavramıdır. Lacan '*nom-du-père/non-du-père*' (Babanın-Adı/Babanın-Hayır'ı) kelime oyunuyla, babanın 'Hayır!' demesiyle, yani koyduğu yasaklar ve sınırlarla, simgesel düzenin, Yasa düzeninin kurucu kavramı olduğuna işaret eder. Gerçek babanın kimliğinden, hatta varlığından ve yokluğundan bağımsız olarak, Babanın-Adı çocuk için tanrının ve devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi anlamına gelir (Žižek, 2004: 246).

Žižek, yasanın düzeninin, iktidarın özne olma işlevini baştan bir imkânsızlıkla hadım eden Babanın-Adı'nın, tam da bu yolla yürürlüğe girdiğini, Freud'un *Totem ve Tabu*'da anlattığı, oğulların birleşerek öldürdükleri Tanrı-Kral-Baba öyküsü ile "mitik, simgesel Baba'nın ölümsüzlüğe ancak gerçek babanın öldürülmesiyle ulaştığını" vurguladığını belirtir (2004: 246). *Beş Vakit*'te anlatılan hikâye ile bu anlamda benzetmektedir; gerek Ömer'in babasını öldürme arzusu gerekse din-baba-devlet/düzen ilişkisi anlamında.

İmam, Ömer için ne ise din de köylü için odur, emirlerin kaynağı, iktidarın merkezidir. Fakat insanlar dini de, babayı da doğal bir sürece yerleştirir; ona yabancılaşmaktan, onu sorgulamaktan kaçınırlar, hatta korkarlar. Canetti'nin de belirttiği gibi, emirler, gerekli oldukları için bize doğal görünürler ve biz onları her zaman var olmuş bir şey olarak kabul ederiz. Çünkü "çocukluktan itibaren emirlere alışığızdır; emirler bizim eğitim dediğimiz şeyin önemli bir kısmını oluşturur ve ister

iş ya da savaş, isterse din alanında olsun erişkin hayatımızın bütününe nüfuz etmiştir” (1998: 301). Bunun için emrin gerçekte ne olduğu sorusu neredeyse hiç sorulmaz. Görüldüğü kadar basit mi işlemektedir bu süreç, yoksa “normal olarak hedefini, yani boyun eğdirmeyi gerçekleştirmesindeki kolaylık ve çabukluğa rağmen itaat eden kimsede aslında, düşmanca hisler mi uyandırır?” (Canetti, 1998: 301). Emirler doğal görünse de, boyun eğdirmeyi kolaylıkla gerçekleştirse de aslında Ömer’de ve Yakup’un babasında görüldüğü gibi itaat eden kişide düşmanca hisler uyandırır. Ömer’in ve Yakup’un dedesi ve Yıldız’ın annesi çocuklarına sürekli emirler yağdırır; “ödevini yap”, “tarlayı sür”, “duvarı sağlam yap”, “eve erken gel”, “çocuğa bak”, “ev işlerini yap” gibi. Hiçbir itiraz kabul etmezler. Canetti, emrin tartışmaya, açıklamaya ve sorgulanmaya yer bırakmadığını, kısa ve net olduğunu, anında anlaşılması gerektiğini çünkü anlaşılmasındaki her gecikmenin emrin gücünü azalttığını söyler (1998: 303). Kurandaki ayetler de emir cümleleri ile kurulmuştur. Köyde ezan vakti hiçbir zaman kaçırılmaz. İmam ölmek üzereyken bile ezan vaktini kaçırmaz, köyde en korkunç olayda dahi ezan vakti unutulmaz çünkü emir “arkasından uygulamanın gelmediği her tekrarıyla canlılığını yitirir ve sonunda tükenir, iktidarsızlaşır; bu emri yeniden canlandırmamaya kalkışmak daha iyi olur”. Emirler, savaşıp kazanma ümidi görmediğimiz için tabi olduğumuz iktidar unsurlarıdır (Canetti, 1998: 303). Dolayısıyla Ömer için de iktidarla savaş bir hayal, arzu olarak başlar.³⁰

³⁰ Michel Foucault, iktidar ilişkisinin özünde yatan ve onu devamlı kıskırtan etkenin “istencin boyun eğmeyişi ve özgürlüğün inadı” olduğunu söyler. Ona göre özgürlük iktidarın uygulanmasının önkoşuludur. Özgürlük iktidarın uygulanmasına yalnızca karşı çıkabilir, çünkü son tahlilde iktidar, özgürlüğü tümüyle belirlemek eğilimindedir (2005: 75, 76).

Emirlerin hedefi aslında hiç büyümemiş büyüklerle birlikte çocuklardır. Bir önceki bölümde Gürbilek'in "çocuk toplum" tanımına sıkça başvurulduğu gibi, bu köy de halen çocuk kalmış bir toplumdur. Dolayısıyla sürekli emirlere maruz kalırlar. Canetti de emirlere en çok maruz kalanın çocuklar olduğunu söyler. "Bu baskıya dayanabilmeleri, ebeveynlerinin ve öğretmenlerinin verdiği emirlerin yükü altında çökmemeleri bir mucizedir. Buna karşılık onların da kendi çocuklarına, aynı derecede zalim bir biçimde aynı türden emirler vermeleri, çığneme ya da konuşma kadar doğaldır" (1998: 304). Filmde bu düşüncenin karşılığını yaşlı kadın dile getirir: "Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar. Baba olunca babalarına çekiverirler". Emirlerin doğaları gereği, yeni nesil kurbanları elde edilir edilmez onlar üzerinde uygulanmak üzere elde tutulurlar. Fakat emirlerin nesilden nesle aktarımı yaşlı kadında tezahür ettiği şekliyle doğal bir süreç olarak kabul edilmiştir, yalnızca bir ufak şikâyete hak tanınır. Çocuklukta ise durum biraz daha derin yaşanır. Canetti'nin de belirttiği gibi hiçbir çocuk, en sıradanı bile kendisine verilen emirlerin bir tekini bile ne unuttur ne de affeder (1998: 304). Çünkü çocuğun bir arzusu vardır, emirlerin uzağında büyüme, bir şeylerin olmasını beklemek, hayal etmek.

C- İktidar Karşısında Çocuğun Arzusu

Gürbilek, psikanalitiğin çocukluk sıkıntısını, "bir şeylerin başlatıldığı ancak hiçbir şeyin gerçekleşmediği o donuk beklenti durumu" olarak açıkladığını belirtir (2005b: 69). Filmde bu donuk beklenti durumu pek çok planda görülmektedir. Çoğunlukla bölümler arası geçişlerde çocukların doğada bir şeylerin olmasını bekler gibi durdukları, baktıkları "o donuk beklenti durumu" hissedilmektedir. Aytaç'ın, filmin hissiyatını artırdığını söylediği diğer imgeler ise Ömer'in, Yakup'un ve

Yıldız'ın saman yığınları, çiçekler, sıva, toz, toprak, yapraklar, dallar, çalılar arasında, “işlenmiş ufak tefek suçlar yüzünden duyulan suçluluk duygusunun ya da utancın beraberinde getirdiği bir ölme isteği anına şahitlik eder gibi” hareketsiz yattıkları imgelerdir (Aytaç, 2006: 32). Bu imgelerde çocuk ve doğa arasında kurulan dolaysız bir ilişkinin izleri vardır.

Ortaçağ'dan beri doğayla, masumiyetle özdeşleştirilen çocuğun, 19. yüzyıldan itibaren hem masumiyeti, bozulmamışlığı ve saflığıyla bir özlem nesnesi olduğu; hem de doğumundan başlayarak terbiye edilmesi, bir bilgi ağıyla kuşatılması gerektiğine göre aslında yırtıcı, vahşi ve tehlikeli bir doğaya sahip olduğu düşünülmüştür (Gürbilek, 2004: 48). Canetti ise çocuğu köleye benzetir, emirler ve yiyecek köleninki gibi aynı kaynaktan gelir. Ebeveyn çocuğa, daha sonra kullanabileceği dönüşümlerin pratiğini oyunlarla yaptırır ve sürekli yeni dönüşümler edinmesini sağlar. Pek çok değişik biçimde büyüyen çocuk, dönüşümlerin ustası haline gelince erişkin statüsüne terfi ettirilerek ödüllendirilir (1998: 378). Filmde çocukluk düşüncesinin doğayla yani mekânla ve zamanla birlikte düşünüldüğü, doğadaki çocuk imgelerinin ardında çocuğu doğayla özdeş kılma düşüncesinin yattığını söyleyebiliriz. Diğer bir taraftan filmin doğa, durağanlık ve suçluluk imgeleri çocukların sıkıntısını anlatmada kullanılır. Sıkıntının nedeni arzuların gerçekleşmemesidir. Gürbilek'in de belirttiği gibi çocuğun sıkıntısında iki imkânsız seçenek vardır: “Arzuladığım bir şey var ve arzuladığım hiçbir şey yok”. Bu iki varsayımdan hangisinin inkâr edildiği her zaman muğlâk olduğu için sıkıntılı bir felç haline dönüşür. Gürbilek'e göre bu iki imkânsız seçeneğin kaynağı evdir. (2005b: 70). Ömer'in arzusunu yaratan da onu arzusuz bırakan da evidir; baskıcı, sevgisiz bir

baba, ev işleriyle meşgul bir anne, kıskanılan bir erkek kardeş. Yıldız'ın evinde ise ondan sürekli iş yapmasını bekleyen bir anne ve bakım bekleyen bir bebek vardır. Yakup ise arzusunun önünde bir engelle karşılaşır, öğretmenine âşıktır ama babasını onu gözetlerken yakalar.

Filmde cinselliğin, çocukları evden uzaklaştıran diğer bir neden olarak ortaya çıktığı görülür. Ömer Türkeş, taşranın en sorunlu alanının cinsellik olduğunu belirtir. Meşru cinselliğin dışındaki her tür cinsel etkinliğin yasak olduğu taşrada, “cinsellik nesnesi ya dışarıdan gelmiş yabancılar ya da zaten fuhuşa sürüklenmiş yabancılardır” (2005: 180–181). Öğretmen köyden biri değildir ve bu haliyle yabancıdır dolayısıyla Yakup'un babası için cinsellik nesnesine dönüşmüştür. Yıldız da babasıyla annesinin cinselliklerini keşfedince acı çeker. Çünkü cinsellik taşrada acı, sert ve öfkesi açık bir alandır. Gürbilek, cinselliğin taşrada, bir taşra olarak yaşanmaya mahkûm olduğunu, “terbiye edilemeyecek dürtülerin, ehlileştirilemeyecek fantezilerin, şiddet ve cinselliğin alanında, güzel yüzü bir türlü içselleştirilememiş, kendine ait kılınmamış bir gövdenin alanında” olduğunu söyler (2005b: 67). Filmde cinsellik çoğunlukla doğanın alanına ait bir yaşantı olduğu görülür. Filmin pek çok sahnesinde çiftleşen hayvanlar vardır. Doğum ve ölüm de doğayla birlikte düşünülür. Yaşlı kadının artık vaktinin geldiğini söyledikten bir süre sonra ölmesi, bir ineğin doğum yapması, Yakup'un erkek kardeşinin doğumu bu düşüncenin filme yansımalarıdır.

Reha Erdem'in bir taşra olarak köyü, köyün doğasını, doğada akıp giden zamanı, çocuklar ve çocukluk üzerinden anlatmayı tercih etmesinin nedeni yine dönüp dolaşıp Gürbilek'in taşra ve çocukluk betimlemesine varır. *Beş Vakit*'in

çocukları Gürbilek'in benzetmesinde olduğu gibi dışarıdaki anlam vaadini arzular, fakat ona ulaşamayacak kadar bodur ve çelimsizdir de. Bu nedenle "anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında, annenin eteğine yapışmış öylece kalakalırlar". Ama anneyle birlikleri çoktan bozulmuştur, ne artık onunla birliktedir ne de ondan ayrılabilirler. Çocuk artık "büyüklerin dünyasının taşrasında" pek çok imkânsızlığı bir arada yaşamaya mahkûmdur (Gürbilek, 2001: 56–57). Reha Erdem, kendisini ilgilendiren ve filmlerinde anlatmaya çalıştığı büyük büyüyememiş, büyüyemedi büyümüş insanlar olduğunu söylerken taşradaki çocukları, çocukluğu taşra olarak yaşamak zorunda bırakılan, aslında büyüyemedi büyümekle cezalandırılan insanları kastetmektedir. Filmde büyüklerin, ama en çok da babaların aslında çocuk oldukları, onların da gerçekten büyümemiş oldukları bir toplum temsili vardır. Bunu da çocuklar üzerinden yapar. Babasını öldürecek kadar ondan nefret eden, yani artık masum olmak istemeyen bir çocukluk düşünmemize olanak tanır. Gürbilek'in Oğuz Atay'ın romanlarında çocukluk üstüne yaptığı yorum *Beş Vakit*'te çocukluk temsilleri için de yapılabilir. Oğuz Atay'ın romanlarında çocukluğun yalnızca masumiyeti, mağduriyeti ya da kimsesizliği değil, aynı zamanda "büyüklerin dünyasına yadırgatıcı bir gözle bakabilme gücünü, o dünyanın değerlerini tersyüz etme yeteneğini", yani bir bakıma kötü çocuk olma imkânını da içinde taşıdığını söyler Gürbilek (2004: 60). Gürbilek başka bir metninde ise kötü çocuğun doğadan fıskıran, eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal ettiğini, "ama sonunda en doğal eyleminin bile ne kadar kültürel, en kendiliğinden davranışının bile ne kadar devralınmış, en özgün duygularının bile ne kadar gecikmiş olduğunu fark edecektir" der (2004: 83). *Beş Vakit*'in kötü çocuğu Ömer de eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal eder; babasını öldürmek için planlar yapar ve bunları uygular.

Sonunda babası ölmek üzereyken yaptığıyla yüzleşir, kötülüğünün farkına varır ve acı çeker. Ömer de diğer tüm köylüler gibi aslında “cinselliğin toprağına bir türlü sağlam adım atmadan; öfkelerini, karşısında kendilerini yetersiz hissettikleri dış dünyaya yönelmeden, iç sıkıntısına mahkûm, ama bu sıkıntıyı başka bir şeye dönüştürecek imkânlardan yoksun, evde kalmaya, hep çocuk kalmaya mahkûm” olduğunu anlar (Gürbilek, 2005b: 57).

Beş Vakit, iktidar merkezlerinden ikisine, aileye ve dine taşradaki gerçekliklerinden bakar. Baba, anne, akrabalık, din, yasaklar, emirler ve kaçış gibi iktidar unsurlarını çocuklukla ilişkisi üzerinden temsil eder. Büyümek gibi kültürel bir süreci zaman-imgelerle anlatır. Çünkü Reha Erdem’in bir sanatçı olarak biçimsel kaygıları vardır, “sinema biçim ve özdür” ona göre (Erdem, 2005). Taşrada geleneksel çocukluğa, gündelik hayata, aile ilişkilerine, cinselliğe ve doğayla ilişkiye sanatsal kaygılarını katarak bakmaktadır. Filmde, incelenen diğer iki filmden farklı olarak en uzak ve en küçük taşra biriminin, köyün kültürel değerlerinin temsillerini bulmak mümkündür. Film, hem taşra kavramına yeni bir açılım getirmekte hem de bir taşra olarak köyün iktidar ilişkilerini sorgulamaktadır. Kimi yerde biçimsel kaygıların fazlasıyla öne çıkması eleştiriyi güçsüz bırakmakta, müziğin doğal sestem daha çok kullanılması, tekrarlanan diğer görsel ve yapay unsurlarla beraber filmin eleştirel gücünü, anlatının ağırlığını kırmakta ve izlekten uzaklaşmaktadır. İçerikten çok biçimin öne çıkması filmin bakışındaki gücü azaltan etkilerdir; çünkü filmin içeriği ele aldığı kavramlar açısından kendi içinde tutarlı bir zeminde yer almaktadır.

SONUÇ

Paris'te yaşasan da taşradasın

Eğer çok uzun yaşamışsan³¹

Jacques Brel, bu sözlerle aslında taşranın insanın içiyle, içsel yaşantısıyla ilgili bir kavram olduğunu, taşranın insan ruhuna ait olduğunu söylemek ister. Taşra, Paris gibi büyük, kalabalık ve modern bir metropolde dahi yaşanabilecek bir deneyimdir. Doğrudan doğruya darlık ve sıkıntıyı çağrıştıran bir kavram haline gelmiştir.

Taşra tartışmaları kavramın iki anlamı üzerinden yapılmaktadır: Dar anlamıyla mekânsal, coğrafi bir birim olarak; geniş anlamıyla içsel bir deneyim olarak. Taşranın mekânsal çözümlemesi kent ve kır, merkez ve çevre tartışmaları bağlamında anlaşılır olmaktadır. Taşra, sözlük anlamıyla kırsal alana işaret ederken Türkiye'de özellikle 1980 sonrasında kentin içinde de taşra olduğu, taşralılığın gözlenebildiği, tartışmaların bir diğer boyutunu oluşturmaktadır. Bu değişim ve dönüşüm tüm dünyada aynı hızla yaşanmıştır. Merkez ve çevre kavramları kırsal alandan kente yönelen göç hareketleri nedeniyle değişmiştir. Dünyanın kırsalından, Asya'dan, Afrika'dan Avrupa'nın, Kuzey Amerika'nın metropollerine daha iyi bir yaşam umuduyla göç edenler orada kendilerine taşranın kurallarına uygun yaşamlar kurdular. Paris'te, Londra'da, New York'ta ve daha başka pek çok kentte iki anlamıyla taşradan bahsetmek mümkün olmaya başlamıştır. Kentin, metropolün, köyle ve kasabayla ilişkisi, ekonomik ve politik tartışmalar bağlamında

³¹ Jacques Brel'in *İhtiyarlar* adlı şarkısından.

anlaşılabilir. Kent ve kırsal alan sınıfsal kategorilerle ayrılmış mekânsal birimlerdir. Özellikle kentler sınıfsal ayrımın çok yoğun yaşandığı yerlerdir. Kent fiziksel ve coğrafi olarak toplumsal tabakaları birbirinden ayırır, oldukça güçlü bir yalıtım mekanizması yaratır. Bu yalıtım mekanizmasına mağdur kalanlar alt sınıflardır. Onların kendi aralarında geliştirdiği toplumsal ve kamusal mekânlar bu mekanizma doğrultusunda giderek daralmaktadır. Kentteki bu kültürel değişim insanlararası ilişkilerin boyutunu da değiştirir. Kentte ve kırsalda yaşanan toplumsal değişim, dönüşümler kentlinin ve köylünün yaşamını, birbirleriyle olan ilişkilerini de değiştirmektedir. Toplumsal, kültürel değişimin farklı alanlarda temsili mekânın yeniden üretimini etkileyen bir dinamiktir.

Toplumsal değişimin temsil edilme pratiklerini dönüştürecek bir üretim faaliyeti içinde yer almak bir tercihtir. Edebiyat, resim, mimarlık gibi sinema da mekân üretiminin temsil edilme pratikleri arasında yer alan önemli bir alandır. Sinema pek çok farklı bakışın, görüntünün farklı anlar içinden üretildiği yaratıcı bir üretim alanıdır. Sinemanın eleştirel bakışını, üretimlerimizi ve deneyimlerimizi parçalayan popüler büyük anlatılar karşısındaki rolünü fark etmek, popüler anlatıların temsil biçimlerinin toplumsal hayata karşı tavrımızın her gün yeniden üretiminde nasıl bir rol oynadığını, bunun dışında başka temsil biçimleri ve tasarım ilişkilerinin olabileceğini de düşünmek gerekir.

Bu çalışmada incelenen filmler, farklı temsil biçimlerinin olabileceğini, konuşulmayan ya da az konuşulan üzerine konuşmanın gerekliliğini gösteren filmler arasında yer almaktadır. Seyirciye farklı bir görme biçimi, farklı bir bakış geliştirme

imkânı sunar. Medyanın, popüler söylemin, baskın ideolojilerin seyirciye sunduğu bilgi, algı biçimleri dışında, seyircinin görme biçimlerini sorgulamaya çağırdığı; alt sınıfların, taşralıların, görünmeyenlerin, hakkında az konuşulanların öykülerini seyirciye açtığı için bu filmler önemlidir.

Bu çalışmada Türkiye’de taşranın, taşralılığın geçirdiği kültürel, toplumsal ve politik dönüşümler bağlamında *Kasaba*, *Masumiyet* ve *Beş Vakit* filmleri analiz edilmiştir. Bu üç film taşra, taşralılık, taşra ve çocuk ilişkisi konularını sorunsallaştırmış ve eleştirel bir bakış açısı sergilemiştir. Sorgulayıcı bakış açısı, özgün zaman ve mekân kullanımı ile seyirciye yeni ve farklı düşünme biçimleri önermektedir. *Kasaba*, *Masumiyet* ve *Beş Vakit*’te, mizansen, kamera açısı, kurgu, ses ve müzik, mekân ve oyunculuk gibi öğeler yönetmenlerine ait bir dil ve biçimle kullanılmıştır. Aile, din, yoksulluk, arabesk, kent, taşra ve çocukluk gibi kültürel yaşantıya ait kavramlara sanatsal bir dil ve biçim kaygısıyla yaklaşmıştır. Yönetmenler kendilerine özgü dil ve biçimleri, estetik kaygıları ile toplumsal bir gerçekliği sanatsal bir açıdan temsil eder. Filmlerin ortak özelliği taşrayı çocukluk ile birlikte anlatıyor olmasıdır. *Kasaba*’da Asiye ve Ali, *Masumiyet*’te Çilem, *Beş Vakit*’te Ömer, Yakup ve Yıldız’ın hikâyelerini içinde taşıyan taşra anlatılarıyla, taşra ve çocukluk kavramları arasındaki ilişki, benzerlik ve ayırım ortaya çıkmaktadır. *Kasaba*’da Asiye ve Ali’nin doğayla kurdukları ilişki bağlamında yaratılan zaman-mekân kurgusu özgündür. Zaman ve mekân ilişkisinde ortaya çıkan durağanlık, sıradanlık ve tekdüzelik üzerinden bize farklı bir taşra temsili sunar. Filmde çocuk, doğa ve zaman ilişkisi Asiye ve Ali merkezinde ve kültürel boyutuyla taşra, kasaba ve kent ilişkisi büyüyememiş bir çocuk olarak Saffet merkezinde anlatılır. *Kasaba*’da

taşra nostaljik bir yaşantı, özlemle anılan bir yer değil; şimdiye ait bir mesele, geçmişin sürekliliği olarak öne çıkar. Bu nedenle filmde geçmiş zaman ve şimdiki zaman duygusunu çoğaltan zaman imgeler vardır. Aidiyet, ev, çocukluk, geçmiş bir mekânla örtülür, bu mekân filmde sürekli sorgulanan ve giderek kavramsal bir yapıya dönüşen, sıkıntının ve darlığın kaynağı olan taşradır. Nuri Bilge Ceylan taşraya merkezin baktığı gibi bakmaz. Film, popüler taşra filmlerinin nostaljik bakışını da taşımaz, fakat taşradan büyük şehre bakar. Geçmiş, ev ve aidiyet izlekleri etrafında kasabanın kasabalılar için ne ifade ettiğine bakmamızı sağlar. Buna göre kasaba sıkıcı bir yerdir ama aynı zamanda bir sığınaktır. Saffet'in bir eksiklik ve yoksunluk olarak algıladığı, sıkıntısının, darlığının kaynağı taşrada geçen ve hiç bitmeyecek bir çocukluktur. Çocukluk da taşra gibi bir vaatle şekillenmekte, o vaatse hep bir eksiği çağrıştırmakta, hatırlatmaktadır. *Kasaba*'da, çocukluk ve taşra derin bağları olan iki deneyim olarak temsil edilir. *Kasaba*, 1990 sonrası Türk sinemasında taşrayı konu edinen, taşra ve çocuk ilişkisini kuran ilk filmidir.

Masumiyet filmi de 1990 sonrası popüler taşra filmlerinde anlatılandan farklı bir taşra anlatır. Kentteki taşra, ne nostaljik ne de romantiktir; filmde dehşetin, yoksulluğun, tekinsizliğin mekânı olarak temsil edilir. Masumiyet, saflık, sahicilik gibi yoksulluğa ve taşraya atfedilen değerler, suç ve şiddet gibi tehlikeli ve tekinsiz alanlar üzerinden anlatılır. Kentteki taşra aynı zamanda hem masum hem de barbardır. Üstelik merkezin uzağında değil onun içindedir. Kentin göbeğindeki taşra, arabesk kültüre ait duygusal birtakım öğeler, anlamlar etrafında; kader, gariplik, çaresizlik, masumiyet, yoksulluk ile birlikte anlatılır. Filmdeki mekânlar anlatıyı güçlendirir. Kasvetli otel odaları, dar sokaklar, bodrum katındaki ev, şehirlerarası

otobüsler, yoksulluğa, kentteki taşraya ait mekânlardır. *Masumiyet*'te taşra sıkıntısının kaynağı *Kasaba*'dan farklıdır, filmde sıkıntı yoksulluğun, çaresizliğin, çıkmazın getirdiği bir sıkıntıdır. Ev ve aidiyetle birlikte değil aksine yersiz yurtsuzlukla özdeşleşen bir sıkıntıdır. Filmdeki taşra ve çocukluk ilişkisi ise toplumsal bir genellemeye işaret eder. İyiliğin, vicdanın ve mağduriyetin temsili filmin çocuk karakteri Çilem'dir. Masum olduğu kadar mağdur, suçsuz yere cezalandırılmış taşralı yoksulların kendini gördüğü bir aynadır. Filmde dilsiz ve seyirci bir çocuk toplum imgesi vardır. *Masumiyet* popüler filmlerde olduğu gibi taşrayı, yoksulluğu, arabeski sevimlileştirmez, komikleştirmez. Taşra şiddetle, tehlikeyle birlikte temsil edilmiştir.

Beş Vakit'in hikâyesi ise en küçük idari taşra birimi olan köyde geçer. Köyün kültürel değerlerini sorgulayan filmin temel izlekleri aile, baba-oğul ilişkisi, din, iktidar ve çocukluktur. Diğer iki filmden farklı olarak *Beş Vakit*, taşraya ait muhafazakârlığın daha görünür olduğu bir filmidir. Ataerkil aile yapısı, kadın-erkek ilişkileri, anne-baba, çocuk ilişkisi ve taşrada dinin toplum üzerindeki baskısı eleştirel bir biçimde temsil edilir. *Beş Vakit*'te de *Masumiyet* ve *Kasaba*'da olduğu gibi 1990 sonrası Türk sinemasında taşrayı konu edinen diğer filmlerden farklı bir taşra temsili vardır. Filmin geleneksel aile yapısı ve geleneksel çocukluğa ilişkin eleştirel bir bakışı vardır. Çocuklar aracılığıyla film, büyüklerin dünyasına sorgulayıcı, yadırgatıcı bir gözle bakar. *Beş Vakit*'te çocukluk ve taşra ilişkisi *Kasaba*'ya benzer biçimde doğa ve zamansallıkla birlikte düşünülmüştür. Bu iki film Deleuze'ün kristal öyküleme ve zaman imge sinemasının pek çok özelliğini taşımaktadır. Geçmiş ve şimdi birbirinin içindedir, film yeni ve farklı bir zaman ve

ritim oluşturmuştur. Taşranın durağanlığı, gündelik hayatın değişmeyen temposu şiirsel bir biçimde anlatılır. Oysa *Masumiyet*, taşrayı durağanlığı, tekdüzeliği ile değil kentin içindeki sıkışmışlığı ile anlatır. Bu nedenle filmin pek çok sahnesinde gerilim ve tempo yüksektir.

Bu üç filmde, Türk sinemasında taşraya ilişkin popüler söylemi üreten filmlerin dışında; eleştirel bir kent, kasaba, köy, taşra, taşralılık, taşra ve ocuk temsilleri söz konusudur. Ynetmenlerinin imzasını görebileceğimiz anlatı tekniği, mizansen yaratımı, zaman ve mekân kullanımı vardır.  film de bieme ilişkin estetik kaygılar taşıyan sinemasal anlatım dilleri sayesinde Türk sinemasının özgün filmleri arasında yer almaktadır. Bu filmler Türkiye’de yaşanan kent, köy, taşra ve taşralılık gibi toplumsal meseleleri gözlemleyebileceğimiz bir alan sunar. Bu meselelere işaret etmekle kalmaz bunları eleştirerek seyirciye farklı düşünme biçimleri önerir. Türk sinemasında taşrayı konu edinen, taşrayı farklı biçimlerde temsil eden filmlerdeki artışla birlikte, taşra ve sinema ilişkisini kuran çalışmalar da sürecek gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.
- Abisel, Nilgün (1997) *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan.
- Abisel, Nilgün, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay (2005) *Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine*, İstanbul: Metis.
- Açıkgöz, Esra (2006) “Keşfettiğim en güzel şey yalnızlık”, *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde, s. 148-152. Der: S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.
- Ahıska, Meltem (2006) “Türkiye’de ‘çevresiz-merkez’ ve Garbiyatçılık”. *Toplum ve Bilim*, sayı: 105, s. 11–30.
- Akbulut, Hasan (2005) *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*, İstanbul: Bağlam.
- Argın, Şükrü (2002) “80’lerden 90’lara: Şimdiki Zaman Diktatörlüğü”. *Birikim*, sayı: 152–153, s. 28–42.
- Argın, Şükrü (2005) “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?”, *Taşraya Bakmak* içinde, s. 271–296. Der: T. Bora, İstanbul: İletişim.
- Aydın, Suavi (2006) “Paradigmada Tarihsel Yorumun Sınırları”. *Toplum ve Bilim*, sayı: 105, s. 70–96.
- Aytaç, Senem (2006) “Taşrada Zaman: Beş Vakit”, *Altyazı*, sayı: 55, s. 28–32.
- Bachelard, Gaston (1996) *Mekânın Poetikası*, Çev: A, Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Baker, Ulus, “Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili”
<http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,245,0,0,1,0>
- Bakhtin, Mikhail (2001) *Karnavaldan Romana. Edebiyat Teorisinden Dil*

- Felsefesine Seçme Yazılar*, Der: Sibel Irzık, Çev: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.
- Balibar, Wallerstein (2007) *İrk Ulus Sınıf*, Çev: Nazlı Ökten, İstanbul: Metis.
- Barbarosoğlu, Fatma Karabıyık (2005) “Taşranın ve Büyük Kentin Endam Aynası: Köy” *Taşraya Bakmak* içinde, s: 245–257. Der: T. Bora, İstanbul: İletişim.
- Bergson, Henri (1998) *Metafiziğe Giriş*, Çev: Barış Karacasu, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Bora, Tanıl (2002) ““Son Yirmi Yıl’ı Ayrıştırmak İçin Notlar”. *Birikim*, sayı: 152 – 153, s. 55–61.
- Bora, Tanıl (2005) “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, *Taşraya Bakmak* içinde, s. 37–66. Der: T. Bora, İstanbul: İletişim.
- Buğra, Ayşe (2008) *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye’de Sosyal Politika*, İstanbul: İletişim.
- Büyükdüvenci, Sabri ve S. Ruken Öztürk (2007) “Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayışı”. *Felsefe Dünyası*, sayı: 46, s. 45–49.
- Canetti, Elias (1998) *Kitle ve İktidar*, Çev: Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı.
- Castells, Manuel (1997) *Kent, Sınıf, İktidar*, Çev: Asuman Erendil, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Cerrahoğlu, Nilgün (2006) “Temel Sorunumuz Ahlak”, *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde, s. 172–176. Der: S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.
- Çur, Arzu (2005) “Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları” *Taşraya Bakmak* içinde, s. 115-135. Der: T. Bora, İstanbul: İletişim.
- Deleuze, Gilles (1997) *Cinema 2. The Time-Image*, Fransızca’dan Çev: Hugh

Tomlinson, Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Demirkan, Tarık (1996) “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler”.

Cogito, sayı: 8, s. 17–22.

Eagleton, Terry (2005) *Kültür Yorumları*, Çev: Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı.

Erdem, Reha, “Reha Erdem İle Söyleşi”, 28 Eylül 2006.

http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil/2006/5/Reha_Erdem_Soylesisi.pdf

Erdoğan, Necmi (2007) “Yok-sanma: Yoksulluk-Maduniyet ve ‘Fark Yaraları’”

Yoksulluk Halleri içinde, s. 47–95. Der: Necmi Erdoğan, İstanbul: İletişim.

Erkal, Seyyid N. (2007) “Koza’dan Kasaba’ya Bir Bilge”, *Zaman Gazetesi*, Mayıs

1999, *Kasaba* içinde, s. 101–106. Der: Alpagut Gültekin, İstanbul:

Norgunk.

Foucault, Michel (2005) *Özne ve İktidar*, Çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay,

İstanbul: Ayrıntı.

Freud, Sigmund (1999) *Psikanalize Giriş Dersleri*, Çev: Selçuk Budak, Ankara:

Öteki.

Gönenç, Levent (2006) “Merkez-çevre İlişkilerini Yeniden Düşünmek”. *Toplum ve*

Bilim, sayı: 105, s. 129–153.

Günçikan, Berat (2006) “Kendime ihanet etmeyeceğim”, *Kader: Zeki Demirkubuz*

İçinde, s. 177–186. Der: S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.

Gürbilek, Nurdan (2001) *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul:

Metis.

Gürbilek (2004) *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.

Gürbilek, Nurdan (2005a) *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis.

- Gürbilek, Nurdan (2005b) *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis.
- Harvey, David (2008) *Umut Mekânları*, Çev: Zeynep Gambetti, İstanbul: Metis
- Holton, R.J. (1999) *Kentler Kapitalizm ve Uygarlık*, Çev: R. Keleş, Ankara: İmge Kitabevi.
- İrzık ,Sibel (2001) “Önsöz”, *Karnavaldan Romana. Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Işık, Oğuz ve Pınarcıoğlu, M. Melih (2001) *Nöbetleşe Yoksulluk. Sultanbeyli Örneği*, İstanbul: İletişim.
- İnal, Kemal (2007) *Modernizm ve Çocuk. Geleneksel, Modern ve Postmodern Çocukluk İmgeleri*, Ankara: Sobil Yayıncılık.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (1981) “Türkiye’de Aileye İlişkin Sosyal Yapı ve Kültürel Değerler”, *Çocuğun Değeri* içinde. İstanbul: Gözlem Matbaacılık.
- Karaca, Nihal Bengisu (2006) “İdeal iyiliğin yolu kötülüğü anlamaktan geçiyor”, *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde, s. 153–158. Der: S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.
- Keyder, Çağlar (2006) “Sonuç”. *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* içinde, s. 223–235. Der: Çağlar Keyder, İstanbul: Metis.
- Kıray, Mübeccel (1999) *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme*, İstanbul: Bağlam.
- Kızıldemir, Güldal (1997) “‘Kasaba’lı Anlam Avcısı”, *Kasaba* içinde, s. 87–95. Der: Alpagut Gültekin, İstanbul: Norgunk.
- Kurt, Hacı (2003) *Türkiye’de Kent-Köy Çelişkisi*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Laçiner, Ömer (2002) “Kapan(may)an Bir Parantez mi?”. *Birikim*, sayı: 152–153, s. 12–20.
- Mardin, Şerif (2004) *Türkiye’de Toplum ve Siyaset. Makaleler 1*, Der: Mümtaz’er

- Türküne, Tuncay Önder, İstanbul: İletişim.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1997) “Art Cinema”, *The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide* içinde, s. 567–575.
Der: Geoffrey Nowell-Smith, Oxford University Press.
- Ocak, Ersan (2007) “Yoksulun Evi”, *Yoksulluk Halleri* içinde, s. 133–173. Der:
Necmi Erdoğan, İstanbul: İletişim.
- Orr, John (1997) *Sinema ve Modernlik*, Çev: A. Bahçıvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Öğünç, Pınar (2003) “‘Kasaba’ dan ‘Uzak’lara...” *Turkish Time* sayı: 16,
http://www.nbcfilm.com/uzak/press_turkishtimeintrvwturk.php
- Öncü, Ayşe (2006) “İstanbulular ve Ötekiler. Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi”, *İstanbul Küresel İle Yerel Arasında* içinde, s. 117–144. Der: Çağlar Keyder, İstanbul: Metis.
- Özbek, Meral (1999) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim.
- Özer, Adnan (1995) “Taşrada Dergi Çıkarmak”. *Düşler*, sayı: 9, s. 4–8.
- Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya. Türk Sineması ve Sorunları I. Cilt*, Ankara: Kitle.
- Öztürk, S. Ruken (2006) “Beni korkutan, bana acı veren belirsizliktir”, *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde, s. 79–122. Der: S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.
- Öztürk, S. Ruken (2006) “Zeki Demirkubuz Sineması”, *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde, s. 53–74. Der: S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.
- Özyurt, Oklan (2006) “Kader’in Asıl Öyküsü”, *Radikal Gazetesi*, 1 Ekim.
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200215>

- Palen, Johan J. (1987) *The Urban World*, USA: R.R Donnelley & Sons Company.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (1997) *Politik Kamera. Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev: Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- Scognamillo, Giovanni (2003) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.
- Simmel, Georg (1996) “Metropol ve Zihinsel Yaşam”. Çev: Bahar Öcal Düzgören, *Cogito*, sayı: 8, s. 81–89.
- Sippl, Diane (2007) “Ceylan ve Kumpanyası: Sinemanın Otobiyografik Yörüngüleri”, *Cine Action*, 22 Haziran 2005, *Kasaba* içinde, s. 82–83. Der: Alpagut Gültekin, İstanbul: Norgunk.
- Stokes, Martin (2006) “Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi”, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* içinde, s. 145–168. Der: Çağlar Keyder, Çev: Sungur Savran, İstanbul: Metis.
- Suner, Asuman (2006) *Hayalet Ev. Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis.
- Süalp, Z. Tül Akbal (2004) *Zamanmekân. Kuram ve Sinema*, İstanbul: Bağlam.
- Tan, Mine (1993) “Çocukluk: Dün ve Bugün”, *Toplumsal Tarihte Çocuk* içinde. Der: Bekir Onur, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Toker, Nilgün (2000) “Bir 12 Eylül Dersi ‘Uzlaşma Kültürü’”. *Birikim*, sayı: 138, s. 109–110.
- Tunalı, Dilek (1998) “Sinema ve ‘Masumiyet’ Üzerine Zeki Demirkubuz İle Söyleşi”. <http://www.sinemasal.gen.tr/masumiyet.htm>
- Tunç, Ayfer (2002) “Yoksunluktan Yoksulluğa”. *Birikim*, sayı: 152–153, s. 50–55.
- Türkdoğan, Orhan (2006) *Türkiye’de Köy Sosyolojisi*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Türkeş, Ömer A. (2005) “Orda Bir Taşra Var Uzakta...”, *Taşraya Bakmak* içinde, s. 157–212. Der: T. Bora, İstanbul: İletişim.

Türker, Yıldırım (2006) “Sinemanın Masumiyeti”, *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde, s. 37–40. Der: S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.

Türkiye’de Kentleşme Komisyonu (1971) *Türkiye’de Kentleşme*, Ankara: Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayını.

Vardan, Uğur (2006) “Beş Vakit’leri Ayarlama Enstitüsü”, *Radikal Gazetesi*, 29 Eylül.

2006. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200001>

Žižek, Slavoj (2004) *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev: T. Birkan, İstanbul: Metis.

EK 1

FİLMLERİN KÜNYESİ

KASABA

Filmin Öyküsü

Film, bir Anadolu kasabasında yaşayan ve üç kuşağı bünyesinde barındıran bir ailenin hayatını çocukların gözünden anlatır. Birinci bölüm, ailenin 11 yaşlarındaki küçük kızının okuduğu ilkokul sınıfında geçer. Mevsim kıştır. İkinci bölüm, okuldan çıkan kızın, küçük erkek kardeşi ile birlikte doğanın ve hayvanlar dünyasının gizemleriyle karşılaşmalarıyla geçen bir yolculuğu anlatır. Mevsim bahardır. Üçüncü bölümde, iki kardeşin ailenin yanında, tarlada, ateş başında geçen sohbetlerine tanıklıkları anlatılır. Ateşin etrafında çocukların dedesi, ninesi, anne ve babası ve kuzenleri Saffet vardır. Dördüncü bölüm evde geçer, rüyayla iç içe geçen sakin bir bölümdür.

Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Öykü: Emine Ceylan

Görüntü Yön: Nuri Bilge Ceylan

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan

Müzik: Ali Kayacı

Oyuncular: Mehmet Emin Toprak, Havva Sağlam, Cihat Bütün, Fatma Ceylan,
Mehmet Emin Ceylan, Sercihan Alioğlu, Semra Yılmaz

Yapımcı: NBC Film

Yapım Yılı: 1997

35mm / Siyah-beyaz / 82 dakika, format: 1.66

Ses: Dolby Digital

Ödüller

Altın Portakal Film Festivali, 1997

- Jüri Özel Ödülü

Altın Koza Film Festivali, 1997

- Yılmaz Güney Özel Ödülü

Berlin Film Festivali, 1998

- Caligari Ödülü

Tokyo Film Festivali, 1998

- Tokyo Gümüş Ödülü

Nantes Film Festivali, 1998

- Jüri Özel Ödülü

İstanbul Film Festivali, 1998

- Ulusal Yarışmada Fipresci Ödülü, Jüri Özel Ödülü

Premier Plans Film Festivali, 1999

- Jüri Özel Ödülü

Köln Film Festivali, 1999

- En İyi Film, En İyi Görüntü

MASUMİYET

Filmin Öyküsü

On yıllık mahkûmiyeti biten Yusuf, tahliye zamanı gelince, kalan ömrünü cezaevinde geçirmek istese de dışarı çıkmak zorunda kalır. Elinde yıllardır görmediği, müebbet mahkûmu bir arkadaşının verdiği bir adres vardır. Yusuf, namus davası yüzünden sevgilisini öldürüp, sakat bıraktığı ablasını görmek için İzmir'e gelir. Ablası ve eniştesinin evinde gördüklerinden kaçıp, ucuz bir otele yerleşir. Burada bir iyilik nedeniyle tanıştığı üç kişi ile ne yapacağını ve nereye gideceğini bilmeden beklemeye başlar.

Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yön: Ali Utku

Kurgu: Mevlüt Koçak

Müzik: Cengiz Onural

Oyuncular: Derya Alabora, Güven Kıraç, Haluk Bilginer, Melis Tuna, Doğan Turan, Ajlan Aktuğ, Nihal G. Koldaş

Yapımcı: Zeki Demirkubuz, Mavi Filmcilik

Yapım Yılı: 1997

35mm / Renkli / 110 dakika, format: 1.66

Ses: Ultra Stereo

Ödüller

Antalya Film Festivali, 1997

- En İyi İkinci Film, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Kurgu

Adana Film Festivali, 1997

- En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu

Magazin Gazetecileri Altın Objektif Ödülleri, 1997

- En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu

Köln Türk Filmleri Festivali, 1997

- Üçüncülük Ödülü

Uluslararası İstanbul Film Festivali, 1998

- En İyi Türk Filmi (Ulusal Yarışmada)

Ankara Film Festivali, 1998

- Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu

SİYAD Ödülleri, 1997–1998

- En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu

ÇASOD (Çağdaş Sinema Oyuncuları) Ödülleri, 1998

- En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu

Orhan Murat Arıburnu Ödülleri, 1998

- En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu

Fransa, Anger Avrupa İlk Filmler Festivali, 1998

- Büyük Ödül, En İyi Erkek Oyuncu

Fransa, Le Prix Georges & Ruta Sadoul, 1998

- Büyük Ödül

Norveç Güney Filmleri Festivali

- Büyük Ödül

Brüksel Akdeniz Filmleri Festivali

- Jüri Özel Ödülü

Avusturya, Innsbruck Uluslararası Film Festivali, 1998

- Halk Ödülü

Cezayir-Tebesa Film Festivali, 1998

- Büyük Ödül, En İyi Erkek Oyuncu

BEŞ VAKİT

Filmin Öyküsü

Film, yüksek kayalıklı, yüzü denize dönük, zeytinliklerle dolu bir Ege köyünde geçer. Köyün sakinleri gecenin, gündüzün ve mevsimlerin ritmine göre yaşarlar. Zaman her gün ezan sesiyle beş ayrı vakte bölünür. İnsana özgü bütün olaylar her gün bu beş vakit dilimi içinde yaşanır. Yetişkinler, büyüklerinden gördüklerini çocukları üzerinde devam ettirirler. Babalar daima oğullarından birini ötekine üstün tutar. Anneler kızlarına acımasızca buyurur. Çocukluktan gençliğe geçen, 12, 13 yaşlarında üç çocuk Ömer, Yakup ve Yıldız filmin başkarakterleridir. İmamın oğlu Ömer umutsuzca babasının ölmesini diler. Sadece dilemekle onun ölmeyeceğini anlayınca babasını öldürmek için çocukça yollar aramaya koyulur. Suçluluk dolu düşüncelerini arkadaşı Yakup'la paylaşır. Yakup, öğretmenine

âşıktır. Suçluluk dolu düşüncelerini arkadaşı Ömer'den bile gizlemeye çalışır. Bir gün babasını öğretmeni gözetlerken görünce o da Ömer gibi babasını öldürmeyi aklından geçirir. Yıldız hem okula devam eder, hem de annesinin üstüne yığılı işlerin üstesinden gelmeye çabalar. Küçük bir bebek olan kardeşine annelik etmeye çalışır. Çocuklar öfkeyle suçluluk arasında gidip gelerek, ağır ağır büyürler. Ömer sonunda babasını öldürmekten vazgeçer. Sevgiyle nefret arasında sıkışmış, çaresiz ağlar.

Filmin Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Görüntü Yön: Florent Herry

Kurgu: Reha Erdem

Oyuncular: Özkan Özen, Ali Bey Kayalı, Elit İşcan, Bülent Emin Yarar, Taner Birsal, Yiğit Özşener, Selma Ergeç, Tarık Sönmez, Köksal Engür, Tilbe Saran, Sevinç Erbulak, Nihan Aslı Elmas, Cüneyt Türel

Yapımcı: Ömer Atay

Yapım Yılı: 2005

Ses: Herve Guyader, Murat Şenürkmez

Ödüller

İstanbul Uluslararası Film Festivali Ulusal Yarışma, 2006

- En İyi Film - FIPRESCI ödülü

Adana Altın Koza Film Festivali Ulusal Yarışma, 2006

- En İyi Film, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, Umut Veren Genç Erkek Oyuncu, Umut Veren Genç Kadın Oyuncu

Uluslararası Akdeniz Film Festivali Montpellier, 2006

- Jüri Özel Ödülü, Nova Ödülü (Radyo Nova Tanıtım Desteği), Gençlik Ödülü

Mannheim-Heidelberg Uluslararası Film Festivali, 2006

- Jüri Özel Ödülü

SİYAD 39. Türk Sinema Ödülleri

- En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni

Uluslararası Asya Film Festivali, Vesoul, 2007

- Emile Guimet ödülü (Asya Sanatları Ulusal Müzesi tarafından)

Nürnberg Türkiye/ Almanya Film Festivali, 2007

- Seçici Kurul Yönetmenlik Özel Ödülü, Genç Secici Kurul Ödülü

Bükreş Film Festivali, 2007

- CineBlackSea En İyi Yönetmen

EK 2

YÖNETMENLERİN BİYOGRAFİSİ VE FİLMOGRAFİSİ

NURİ BİLGE CEYLAN

Nuri Bilge Ceylan 1959 yılında İstanbul'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği bölümünden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nde iki yıl sinema eğitimi gördü. 1995 yılında ilk filmi *Koza*'yı çekti. *Koza* Cannes Film Festivali'nde gösterildi. 1997'de ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*'yı, 1999 yılında *Mayıs Sıkıntısı*'ni çekti. İki film de Berlin Film Festivali'nde gösterildi. 2002 yılında çektiği *Uzak* ile Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'nü aldı. Filmin oyuncuları Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak En İyi Erkek Oyuncu Ödülü aldı. 2006 yılında dördüncü uzun metrajlı filmi *İklimler* Cannes Film Festivali'nin yarışmalı bölümünde gösterildi. 2008'de çektiği *Üç Maymun* ile Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü aldı.

Filmografisi

Koza (1995), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008)

ZEKİ DEMİRKUBUZ

1964 yılında Isparta'da doğan Zeki Demirkubuz, İstanbul Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan mezun oldu. Sinemaya 1986 yılında Zeki Ökten'in asistanı olarak başladı ve 1993 yılına kadar birçok yönetmene asistanlık yaptı. 1994 yılında

ilk uzun metrajlı filmi *C Blok*'u gerçekleştirdi. Ardından 1997'de *Masumiyet*'i, 1999'da *Üçüncü Sayfa*'yı çekti. *Masumiyet* Venedik Film Festivali'nde, *Üçüncü Sayfa* ise Locarno ve Rotterdam Film Festivallerinde gösterildi. Ardından *Karanlık Üstüne Öyküler* üçlemesinin ilk filmi olan ve her ikisi de Cannes'da *Belirli Bir Bakış* bölümünde gösterilen *Yazgı* ve *İtirafı* 2001 yılında çekti. 2003 yılında ise *Bekleme Odası*'nı yönetti. *Yazgı* ile 38. Antalya Film Festivali'nde En İyi Yönetmen seçildi. Film ayrıca 'En İyi 3. Film', Bahar Evgin ise En İyi Sanat Yönetmeni seçildi. Filmin oyuncularından Serdar Orçin'e Jüri Özel Ödülü verildi. 2006 yılında çektiği *Kader* filmiyle Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film ödülü aldı.

Filmografisi

C Blok (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı (Karanlık Üstüne Öyküler I)* (2001), *İtiraf (Karanlık Üstüne Öyküler II)* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006)

REHA ERDEM

Sinema okumak için Boğaziçi Üniversitesi'ndeki tarih eğitimini yarıda bırakıp 1983'te Paris'e gitti. Paris 8 Üniversitesi Sinema Bölümü'nü bitirdi. Plastik Sanatlar Bölümü'nde Yüksek Lisans yaptı. İlk uzun metraj filmi, Fransız – Türk ortak yapımı *A Ay' ı* 1989'da çekti. Türkiye Yazarlar Birliği tarafından Yılın En İyi Film seçildi. 1999'da çektiği ikinci filmi *Kaç Para Kaç*, Oscar Ödülleri En İyi Yabancı Film dalında Türkiye'yi temsil etti. Üçüncü filmi *Korkuyorum Anne*'yi 2004 yılında çekti. İlk kez 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde gösterilen film, Uluslararası Sinema Eleştirmenleri (FIPRESCI) ödülünü aldı. 25. Uluslararası İstanbul Film

Festivali'nde dünya prömiyerini gerçekleştiren 2005 yapımı *Beş Vakit*, FIPRESCI (Uluslararası Sinema Eleştirmenleri) ve En İyi Türk Filmi ödülleri aldı. 2006 yılında *Ekimde Hiçbir Kere* adlı filmi çekti. Reha Erdem'in kısa filmleri ve bir de tiyatro çalışması bulunmaktadır. 1991'de Jean Genet'nin *Hizmetçiler* oyununu İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda, özgün bir yorumla sahneye koymuştur.

Filmografisi:

A Ay (1989), *Deniz Türküsü* (1995), *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2005), *Ekimde Hiç Bir Kere* (2006)

ÖZET

Tezde *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) ve *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2005) filmlerinde Türkiye'nin kültürel iklimine ait önemli bir kavram olan taşra, çocuklukla ilişkisi bağlamında analiz edilmiştir. Taşra, bu filmlerde üç farklı coğrafi birimde ele alınır; kasaba, kent ve köy. Taşra hem geniş hem dar anlamlarıyla ve aile, ev, aidiyet, yoksulluk, arabesk ve din gibi birbirinden farklı kültürel izlekler bağlamındaki temsil biçimleriyle incelenir. Türk sinemasının 1990'lar ve 2000'lerde yapılmış bu üç filmde taşra ve çocukluk ilişkisinin okunabileceği diğer kavramlar ise doğa ve zamandır. Bu filmler Türkiye'de yaşanan kent, köy, taşra ve taşralılık gibi toplumsal meseleleri gözlemleyebileceğimiz bir alan sunmakta ve bu meseleleri eleştirerek seyirciye farklı düşünme biçimleri önermektedir.

ABSTRACT

In this thesis, province as a cultural concept analyzed through its relation between childhood in these films: *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) and *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2005). Province is examined as three different geographical spaces; town, city and village. The concept analyzed through its wide and narrow meanings and with some cultural themes like; family, home, belonging, poverty, arabesque and religion. In these three Turkish films, produced in 90's and 2000's, other fields which the relation between province and childhood presented are nature and time. These films, give us a field which we can observe the social issues in Turkey like city, village, province, provincial and with their critical approaches, they propose the audience to consider these issues in a different point of view.