

**T.C  
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TAŞRADAKİ  
ERKEK ÇOCUKLARININ ERKEKLİK PERFORMANSLARI:  
BEŞ VAKİT (2005), BAL (2010), SİVAS (2014)**

**Ülkü SÖNMEZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI  
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI**

**DANIŞMAN  
Dr. Öğr. Üyesi Bahar KILIÇ ADILÇE**

**İSTANBUL, Ağustos 2019**

**T.C**  
**İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TAŞRADAKİ**  
**ERKEK ÇOCUKLARININ ERKEKLİK PERFORMANSLARI:**  
**BEŞ VAKİT (2005), BAL (2010), SİVAS (2014)**

**Ülkü SÖNMEZ**  
**(162056005)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI**  
**SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI**

**DANIŞMAN**  
**Dr. Öğr. Üyesi Bahar KILIÇ ADİLÇE**

**İSTANBUL, Ağustos 2019**

T.C  
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TAŞRADAKİ ERKEK  
ÇOCUKLARININ ERKEKLİK PERFORMANSLARI:  
BEŞ VAKİT (2005), BAL (2010), SİVAS (2014)

Ülkü SÖNMEZ  
(162056005)

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI  
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih :

Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Bahar Kılıç Adilçe  
(İstanbul Okan Üniversitesi)

Diğer Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan  
(İstanbul Okan Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Yüksel Balaban  
(İstanbul Üniversitesi)

İSTANBUL, Ağustos 2019

# TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tezimi bilgi ve katkılarıyla yönlendiren değerli hocam ve tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Bahar Kılıç Adilçe'ye, çalışmamı tamamlayabilmem için desteklerini esirgemeyen Deniz Erbaş ve Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Boztepe'ye, maddi manevi destekleriyle her zaman yanımda olan aileme en içten teşekkürlerimle...



# İÇİNDEKİLER

	SAYFA NO
TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. TAŞRAYA BAKIŞ.....	6
1.1. MERKEZ-TAŞRA İKİLEMİNDE TAŞRA NEREDEDİR ?.....	6
1.2. OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE TAŞRA.....	10
1.3. TAŞRANIN GÜNDELİK YAŞAMI.....	14
2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK.....	18
2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE GELİŞİMİ.....	18
2.2. ERKEKLİK KAVRAMI.....	21
2.3. TÜRKİYE TAŞRASINDA ERKEKLİK.....	24
3. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASINDA TAŞRADA ERKEKLİĞİN İZLERİ.....	27
3.1. ERKEN DÖNEMDE TAŞRANIN İZLERİ.....	27
3.2. YEŞİLÇAM TAŞRASI (SİNEMACILAR DÖNEMİ).....	29
3.3. KARŞITLIKLAR DÖNEMİNDE TAŞRA.....	34
3.4. 1980 VE SONRASINDA TAŞRA.....	37
3.5. 1990 VE SONRASINDA TAŞRA.....	40
4. 2000'LERDE YENİ TÜRK SİNEMASINDA TAŞRA.....	45
4.1. 2000'LERDE DEĞİŞİMLER.....	45

4.2.	2000'LERDE YENİ TÜRK SİNEMASINA	
	BAKIŞ.....	47
4.2.1.	Yeni Türk Sinemasının Finansal Kaynakları.....	49
4.2.2.	Avrupa Destekli Sinemasının Popüler Konusu: Taşra.....	51
4.2.2.1.	Merkez Olan Avrupa ve Taşra Gördüğü Türkiye.....	51
4.2.2.2.	Eurimages ile Avrupa'nın Türk Sinemasına Etkisi ve Sonuçları.....	52
4.2.3.	Avrupa'da Ödüllü, Türkiye'de Seyircisiz Taşra Filmleri.....	54
4.2.4.	Yeni Türk Sinemasında Taşra Filmlerinin Taşralı Yönetmenleri.....	59
4.3.	2000'LER DÖNEMİNDE TAŞRANIN ERKEK ÇOCUKLARI.....	66
4.3.1.	Beş Vakit (Reha Erdem) 2006.....	66
4.3.1.1.	Reha Erdem Sineması.....	66
4.3.1.2.	Beş Vakit Filminin Künyesi.....	67
4.3.1.3.	Beş Vakit Filminin Çözümlemesi.....	68
4.3.2.	Bal (Semih Kaplanoğlu) 2010.....	73
4.3.2.1.	Semih Kaplanoğlu Sineması.....	73
4.3.2.2.	Taşra Üçlemesi (Yumurta, Süt, Bal).....	74
4.3.2.3.	Bal Filminin Künyesi.....	76
4.3.2.4.	Bal Filminin Çözümlemesi.....	76
4.3.3.	Sivas (Kaan Müjdecı) 2014.....	81
4.3.3.1.	Kaan Müjdecı Sineması.....	82
4.3.3.2.	Sivas Filminin Künyesi.....	82
4.3.3.3.	Sivas Filminin Çözümlemesi.....	82
	SONUÇ.....	91

KAYNAKÇA.....	94
EKLER.....	109
ÖZGEÇMİŞ.....	139



# ÖZET

Tez konusu: Beş Vakit (Reha Erdem, 2006), Bal (Semih Kaplanoğlu, 2010) ve Sivas (Kaan Müjdeci, 2014) filmlerinde 2000 sonrası Türkiye Sinemasında taşradaki erkek çocuklarının sergiledikleri erkeklik rollerini incelemektedir. Bu erkeklik rolleri incelenirken, merkezin dışı kabul edilen taşranın perspektifinden gündelik yaşamın yansımalarına odaklanılmıştır. Taşra, kavram olarak farklılıklar gösterse de kendi dinamikleri olan bir yerdir. Yaşamın başladığı ve bittiği yerde kendi zamanını yaşayan taşra; erkekliğin ve iktidar savaşlarının kendini alenen gösterdiği bir mekân olarak nitelendirilebilir. Taşranın günlük yaşamında hâkimiyet kuran kültürel kodlar kent yaşamına göre oldukça barizdir. Hal böyleyken toplumsal cinsiyet rolleri ve baskın erkekliğin temelleri taşranın dinamikleri ile iç içe geçmiş ve neden sonuç bağlamını taşımaktadır.

Filmlerin mekânı olan taşradaki erkek çocukların betimlenmelerinde benzerliklerine ve farklılıklarına dair çözümler yapılmıştır. Çözümler öncesinde ise taşra ve toplumsal cinsiyetin getirdiği erkeklik kavramlarına dair sorgulamalar, Türk sinemasının ilk örneklerinden günümüze kadar geçen süreçte, öne çıkan kavramlar eşliğinde incelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Sinema, taşra, erkeklik çalışmaları, taşrada erkek çocukları, toplumsal cinsiyet rolleri



## ABSTRACT

This thesis aims at analysing the masculinity roles performed by rural boys in Turkey's cinema after 2000 in three distinct movies: *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2006), *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010) and *Sivas* (Kaan Müjdeci, 2014). This analysis will mainly focus on the reflection of this masculinity roles on the depiction of the daily life in peripheral rural world. The rural life, despite its manifold definitions has its particular dynamics. The rural life has its own timeframe that defines when life starts and ends; it can be described as a space where masculinity and power struggle manifest itself in its most open form. Compared to city life, the cultural codes that dominate the everyday life are much more apparent. In this context, the gender roles and the fundamentals of dominant masculinity are intertwined with rural life(s cultural dynamics and they are interconnected in a cause and effect relation.

In these films, the similarities and differences in the representation of boys in the context of rural life are put into analysis. In order to build a theoretical foundation for such analysis, different interpretations and arguments on the representation of rural life as well as the gender roles in Turkish cinema history, from the beginning up until today are brought together, including its outstanding concepts.

**Keywords:** Cinema, rural life, masculinity researches, boys in rural life, gender roles

# GİRİŞ

Sinema sanatı, toplumla birlikte iç içe geçmiş kültürel temsilleri yansıtır. Öyle ki topluma, kimlik rollerine, gündelik yaşama ait önemli izler taşır. (Ryan & Kellner, 2016) Aynı zamanda kültürel temsile sahip olduğu için toplumun şekillenmesinde de rol oynar. Toplumu şekillendirme amacıyla kullanılan sinema özellikle 1917 Ekim Devrimi ile Rusya’da çok büyük bir öneme sahip olmuştur. Lenin’in sinemayı propaganda aracı olarak kullanması da toplumsal şekillendirmenin etkisini göstermektedir.

Devrim ile birlikte sosyolojik temelli filmlere önem verildi. Toplumsal gerçekçilik olarak adlandırılan politika Sovyet hükümetinin sanat alanındaki politikası oldu. Sovyet sineması Avrupa ve Amerika’ya orana sanatsal kaygıların daha çok olduğu bir sinemadır. Avrupa ve Amerika sinemasının temeli ticarete dayalı ve seyirci odaklıdır. Sovyet hükümetinin sinemaya olan katkısı sinemacıları ticari kaygılardan uzak üretimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu sayede hem teknik hem de film dili olarak farklı çalışmalarını deneyimleyebilmişlerdir. (Çoşkun, 2009) Sergei Eisentein, Vsevolod Pudovkin ve Dziga Vertov gibi isimler sinemanın temelinin, kurgu olduğu görüşüne inanarak sinema dilini zirveye taşıdılar. Sovyet sinemasının kurucusu sayılan Kuleshov da yaptığı kurgu denemelerinde bir çekimin ardından geleni nasıl etkilediğini gösterdi. (Teksoy, 2005) Bu isimler sinemanın temelinin, kurgu olduğuna inanarak Rus biçimciliğinin sinemadaki öncüleri olmuşlardır. 1915-1930 senelerinde kendini gösteren Rus biçimciliğinin edebiyattaki öncüleri Victor Shklovsky, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson, Grigory Vinokur olmuştur. İlk önce edebiyatta var olan bir akımdır. Rus biçimciler ürettikleri tüm işlerde sanatı, duygu anlatımı olarak görmüş ve sanatçıyı merkeze koyan bir bakışa sahip olmuşlardır. Bu akım aynı zamanda Brecht’in ortaya çıkardığı yabancılaştırma kavramını hatırlatmaktadır. Brecht’in Rus biçimciler ve Marksizm’den etkilenerek ortaya çıkarttığı Epik Tiyatrosu; seyirciyi eğlendirmek amacı taşıyan dramatik tiyatrodan farklı olarak seyircide bilinç hali yaratmaktadır. (Jameson, 1998) Epik tiyatrodaki yabancılaştırma kavramı da Aristotelesçi

olmayan, yani özdeşleşme temeline dayanmayan sahne yapıtlarında seyircilerin oyun kişileriyle salt bir yaşantı birliği içerisinde kalmasını önlemeyi amaçlayan sergileme yönteminin adıdır. (Çelik, 2010) Bu bağlamda Rus biçimcilerinin sanatçıyı merkeze koyan bakışı ve sonrasında Brecht'in de buradan yola çıkarak geliştirdiği yabancılaşma kavramı ve Epik tiyatro Auteur sinemanın temelini oluşturmaktadır.

Nilgün Abisel'e göre ana akım filmler ve türleri ticari üretimlerdir. 1950'li senelerde Fransa'da ortaya çıkan auteur sinema kavramı, yönetmenlerin estetik kaygılarıyla filmler çekirmiş ve böylece yüksek sanat kıstaslarına bağlı olarak üretimler ortaya çıkmaya başlamıştır. (Abisel, 1995) Auteur sinemada yönetmen, merkezdedir ve üretimin tümüne hâkimdir. Bağımsız ve sanatsal kaygılarla film üretimleri yapan yönetmenler, senaryodan kurguya, kadar tüm yaratım süreçlerinin içinde bulunmakta ya da bizzat kendileri yapmaktadırlar.

Popüler sinema üretimleri dışında olan bu auteur sinema üretimleri ise toplumu şekillendirmeden ziyade toplumun yapısını ve bahsi geçen kimlik rollerini temsil etmede oldukça başarılıdır. Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni gibi yönetmenler auteur sinemada başı çekmiştir. Nowell Smith'e göre de bu yönetmenler sinemadan farklı bir seyirci isteyerek ana akıma entelektüel bir başkaldırıda bulunmuşlardır. (Smith, 2008) Bu başkaldırı sonrasında dünyanın çoğu yerinde sinema üretimlerini etkilemiş bir akım olarak yayılmıştır.

Auteur yönetmenler kendi anlatı dillerini oluşturmuş ve o ana dek sinemanın kolektif bir sanat olduğu izlenimini yıkmışlardır. Sinemanın bireysel bir sanat olduğuna inanan pek çok yönetmen vardır. Bunlardan bir tanesi de tüm dünyanın kabul ettiği Stanley Kubrick'tir. *"Bir romanı bir kişi yazar. Bir senfoniye bir kişi besteler. Bir filmi de bir kişinin yapması önemlidir."* (Kubrick, 2019)

Erken Dönem Türk Sineması'yla başlayan ve günümüze kadar gelen süreçte konumuz olan taşra temalı filmler sıklıkla beyazperdeye yansımıştır. Ancak Yeni Türk Sineması dönemine kadar (1990'lar) klasik anlatı biçimleriyle ana akım olarak adlandırılacak melodram üretimlerdir. İlerleyen bölümlerde daha detaylı ve örnekli olarak anlatacağımız dönemler ve taşra filmleri 1990'larda kendini iyice göstermeye başlamış 2000'lerden itibaren gelişen teknolojiyle, film yapım imkanlarıyla, kolay

ulaşılabilirlikle tam anlamıyla bir patlama yaşamıştır. Bu filmler ana akımdan farklı olarak tamamen yönetmen merkezli ve yönetmenin bakış açasından yansıtılan üretimlerdir. Auteur sinemanın muhalif ve eleştirel bakışı çekildikleri zamanların toplumsal ve kültürel süreçlerinin tasviri niteliğindedir. Zaman ve mekân ilişkisi öznel bir anlatı biçimine sahiptir. Bu bağlamda 2000 sonrası dönemde inleyeceğimiz taşra filmleri bu akıma ait üretimlerdir. 2000 sonrası ana akım sinema üretimleri üzerinde durulmamıştır.

Bu tezde taşra ve erkek çocuklarının ilişkisi; toplumsal cinsiyetin getirdiği erkeklik rollerinin, nasıl öğrenilmiş erkeklik sayesinde devamlılığını sağladığına odaklanacaktır.

Temelde sadece biyolojik erkek olan çocuklar, çocukluk dönemlerinde kültürel kodlar, aile ve çevre etmenleriyle gözlemledikleri erkekliği gündelik yaşamlarında nasıl performe ettikleri incelenecektir. Erkekliğin gerektirdiği iktidar ve gücü elde tutma çabası ile bağlantı kurulacaktır. Bunu yaparken de kentin zaman dinamikleri ve yaşam biçiminden arınmış kendi kurallarının ve yaşamını sürdüren taşranın temsiline bakılacaktır. İncelenecek filmlerde taşra “ne iyi ne kötü” durumu değil bir arada kalmışlığın betimlemesidir.

Nurdan Gürbilek, taşrayı düşünürken coğrafi konumu olan köyü, kasabayı, kırsalı değil; bireysel yanlarımızı, eksiklerimizi, zorlu taraflarımızı düşünmek gerektiğini söyler. Merkez ışığı ve vaadi hep o eksiği uyarır; eksikten daima daha büyük bir eksik yaratır. “Vaadin temelinde, geçmişte yaşanmış bir açlığın hiçbir zaman giderilemeyeceği gerçeği vardır.” (Gürbilek, 2016) Burada açlık sözcüğü çocukluğun bir temsilidir. Nurdan Gürbilek, çocuklarla taşrayı, deneyimlenen açlık, vaat, zorluk kavramları ile birbirine benzetir. Aynı zamanda diğer bir kitabında çocuğu: taşra gibi uzaklarda belli belirsiz yanan bir ışığın vaadiyle yaşadığından bahseder. (Gürbilek, 2000) Çocuk burada imkânsızlıkla karşı karşıya kalan vaadin, çocuğun kendi içinde çözemediği anlamı arar. Dışarıda arar ancak bulamayacak kadar küçüktür. Yaşamı çocuk olmayanların penceresinden görmeye mecbur kalır.

Tezde merkezin çevresi olan taşradaki çocukların gündelik yaşamları Gürbilek’in kurduğu betimleme üzerinden bakılacaktır. Aynı zamanda çocukların taşrayı nasıl deneyimledikleri ve ailelerinin, büyüklerinin penceresinden nasıl bir yaşama biçimine

maruz kaldıkları incelenecektir. Filmler üzerinden çocuğun, erkeklik rolleri ve taşra doğasıyla ilişkisi sahnelere göre tartışılacaktır.

Tüm toplum hakkında bilgi veren taşrada, nesillerce devam eden ve iktidar mücadelesi olan erkekliğin, öğrenilmiş erkeklik dolayısıyla çocuklar üzerinde nasıl etki kurduğu ve gündelik yaşamlarına nasıl yansıdığı gerçekçi bakışa sahip filmler üzerinden inceleyerek var olan sorunun en temeline inmeye çalışmaktadır. Taşranın, erkekliğin ve doğanın gündelik yaşamın her yerine yayıldığı Beş Vakit, Bal ve Sivas filmleri çözüm aradığımız soruna en uygun filmlerden oldukları için seçilmişlerdir. Gerek zaman ve mekân kullanımları, gerekse gerçekçi bakış açılarıyla konuya uygunluk göstermektedirler.

Tezin birinci bölümünde merkezin çevresi olarak gördüğümüz taşranın nerede olduğu ve onu ortaya çıkararak, merkez olan kentlerin tanımı anlatılacaktır. Devamında Türkiye üzerinde taşranın geçmişten günümüze doğru yaşadığı değişimler ve bakış açıları anlatılacaktır. Taşranın gündelik yaşamı Lefebvre'nin gündelik yaşam anlatılarına atıfta bulunarak gösterilecektir.

Tezin ikinci bölümünde ise konumuzun en temel sorunlarından olan erkeklik kavramı incelenecektir. Biyolojik ve toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik anlatılacak sonrasında ülkemizde erkekliğin tasviri, gündelik yaşam içinde olan erkeklik performansları incelenecektir.

Üçüncü bölümde de merkezin çevresi olan taşrada baskın bir halde kendini gösteren erkeklik performanslarının Türk sinemasındaki öne çıkan örneklerine geçmişte günümüze dönemler üzerinden bakılacaktır. Burada 2000 sonrası taşra filmlerine gelene kadar toplumun temsili olan sinemada ki erkeklik rollerinin nasıl değişime uğradığı ya da uğramadığı aranacaktır.

Dördüncü bölümde ise inceleme kapsamına aldığımız Beş Vakit, Bal ve Sivas filmleri sahneler üzerinden taşradaki erkek çocuklarının taşra ve öğrenilmiş erkeklik deneyimlerini incelenecektir. Son olaraksa 2000 sonrası çekilen taşra filmlerinin kısa incelemeleri de ekler bölümünde sunulacaktır. Filmlerin incelenmesinde ise metodoloji olarak, sosyolojik bağlamda nitel bir araştırma yöntemi olan söylem analizi kullanılmıştır. Söylem analizine pek çok farklı yaklaşım vardır. Tezde ise Jacques

Derrida ve Umberto Eco gibi isimlerin temsilcisi olduğu metin merkezli söylem kuramı kullanılmıştır. Umberto Eco'ya göre söylem analizinde metni merkeze almaktadır. Bir metin, okuyucusu için içerisinde sonsuz iç bağlantılar barındırmaktadır. (Elbirlik & Karabulut, 2015) Tez kapsamında incelenecek filmler de kurgulanan taşralı karakterlerin söylemlerinde bulunan erkekliği incelemektedir.

Şu ana kadar yapılan çalışmalarda taşrada erkekliğin erkek çocukları üzerindeki deneyimleri oldukça azdır. Bu bağlamda ilk örneklerinden bu yana Türk sineması içinde var olan taşra filmlerinde sosyolojik olarak çokta eski olmayan erkeklik çalışmalarının yansımalarını incelemek için bu konu seçilmiştir.



# 1. TAŞRAYA BAKIŞ

## 1.1. MERKEZ-TAŞRA İKİLEMİNDE TAŞRA NEREDEDİR?

Kişiler; içerisinde var olduğu, yaşamını geçirdiği yeri adlandırmak, bir aidiyet hissi oluşturmak ister. Kuşkusuz bu adlandırmaların toplumsal süreçlerden bağımsız düşünülmemeyecek bir bağı vardır. Taşra kavramı merkezin dışında kalan, merkez olmayan, merkezden uzak kaldığı için de ötekileştirilmiş bir kavramdır. Merkezin ötesinde olan taşranın yerini belirlemek için merkezin tanımını yapmak gerekmektedir. Merkez olarak adlandırdığımız kavram; hem toplumun yönetimini ve organizasyonunu sağlayan devlet yapısını hem de bu yapının içinde bulunduğu kendine has dinamikleri olan kentleri betimlemektedir.

İki farklı kavram olarak karşımıza çıkan merkez (kent) ve çevre (taşra) birbirini tamamlamaktadır. Aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları incelerken Jung'un ortaya koyduğu 'Gölge Metaforu'ndan yararlanılacaktır. Bu sebeple taşrayı bulmak için merkeze, merkezi bulmak içinse taşrayı bulmaya ihtiyaç vardır. Bu durumda taşranın merkez ile birlikte var olmasını Jung'un bilinçaltı minvalinde kullandığı gölge metaforuna işaret etmektedir. Gölge metaforu, bireylerin kötü ve anlaşmacı olmayan yönlerinin temsilidir. Hem kötü hem de iyi kavramını barındırır. Bilincin bilinçdışı yansımalarını temsil eder ve bilinç olmadan bilinçdışı olamaz. (Jung, 2017) Taşranın varlığını, gölgenin varlığına bağlayabiliriz. Gölge var olduğu sürece taşranın varlığı devam etmektedir. Merkez ne yaparsa yapsın taşra da onun aynısını yapar, daha doğrusu merkez yaptırır. Bu sebeple gölge olan taşrayı bulmak için öncelikle merkez konumunda olan kent kavramını incelememiz gerekmektedir.

Kent kavramı sözlük anlamında, bağlı olduğu ülkenin toplumunun büyük bir çoğunluğunun yaşadığı, ekonomik faaliyetlerin gerçekleştiği bir mekândır. (TDK, 2000) Aynı zamanda büyük çapta ticaretin, sanayileşmenin ve merkezi devlet yönetimlerinin

olduğu, kendi yaşam biçimine sahip kültürel ve toplumsal bir yapılanmadır. Kent adıyla tanımlanabilecek yerleşim alanları, bölgenin bir kalesi olarak ekonomik piyasaya, kendine has hukuksal düzene ve belli ölçüde otonom yapıya sahip olmalıdır. (Martindale, 1984)

Kentleşmenin kökleri 10.000 yıl kadar geri gitmektedir. Erken dönem antik kentler Orta Doğu'da (Mezopotamya, Mısır) yaklaşık M.Ö. 6000 yıl önce, Hindistan'da İndus Vadisi, Çin'de, Girit şehirlerinin Manos Uygarlığı'nda yaklaşık M.Ö. 4000 yıl kadar önce ve Meksika'da yaklaşık 2300 yıl öncesinde bulunabilir. (Mumford, 2007) M.Ö dönemlerde tarih sahnesine çıkan Antik Yunanlar polis adını verdikleri kent devletleri ile günümüz modern kentlerinin temellerini atmışlardır. Aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin ele alınacağı bölümde göreceğimiz erkek odaklı yapılanmanın temeli sayılmaktadır. Ortak bir soydan gelen bireylerin kullandığı ikinci ad (günümüzdeki soyadının bir benzeri) olan gens, analık hukuku yerine babalık hukukunu kullanmaktadır. (Engels, 2013) Paul K. Hatt ve Albert J. Reiss Jr'e göre tarihin ilk kentleri nüfus bakımından o kadar küçüktü ki, var olan köyler ile arasında neredeyse hiç fark yoktu. (Hatt & Reiss, 2002) Bu bağlamda bahsettiğimiz kentler ilk olarak ihtiyaçlardan dolayı ortaya çıkmıştır. Korkut Tuna'ya göre insanlar yaşamını devam ettirebilmek amacıyla ihtiyaç duyduğu şeyleri, var oldukları çevrenin şartlarına göre şekillendirmişlerdir. Şekillendirmeler neticesinde, bunları toplumsal faaliyet olarak görmüşler ve beraberinde belirli bir başarıyı getirmişlerdir. (Tuna, 2013) Bu başarı kurulan ilk kentlerden günümüz modern kentlerinin temelini oluşturmuştur. İlerleyen zaman içerisinde kentler gelişimine ve değişimine devam etmiştir. Pirenne'nin kent kavramında kenti, kapalı bir kutu olarak tanımlamıştır. Kent, etrafı çevrili ve askeri güce sahiptir. Bu nedenlerle korunma ve güvenlik ihtiyaçları doğrultusunda tarihte yer edinmiştir. İlerleyen zaman içinde kentler canlanmaya başladı ve yöneticilere, tüccarlara, zanaatkârlara ve sanatçılara sahip oldu. (Pirenne, 2000) Geleneksel olarak şehirlerin kapalı yerleşim yeri olduğunu düşünen bir başka kişide Weber'dir. Weber, kısaca kentleri pek çok evin dip dibe inşa edildiği bir küme olarak görmüş, niceliksel olarak büyük bir mahal olarak adlandırmıştır. (Weber, 2012)

Merkez-Çevre ikileminde ele aldığımız kent kavramı ise günümüz modern kentleridir. Ancak günümüz modern kentlerinin oluşumu 16. Yüzyılda başlamış 18.



Yüzyılın sonlarında ise ete kemiğe bürünmüştür. Bu doğuşu başlatan Sanayi Devrimi olmuştur. Devrim neticesinde günümüz modern ve yeni kentlerinin temelleri oluşmuştur. W.W. Rostow'a göre sanayi devriminin sebebi 18. Yüzyılın son zamanları buluşların ve üretilen teknolojinin ekonomiye katkılarının azımsanamayacak kadar çok olmasıydı. (Rostow, 2012) Gelişen makineleşme, yeni iş gücü ve çalışma sahaları kent için yeni dinamikler doğurmuştur. Sanayileşmenin etkisi kırsalda tarıma dayalı ekonomiyi zayıflatmış, büyük ekonomik kalkınmayı kente taşımıştır. Bu ekonomik değişim ve tarımın zayıflaması aynı zamanda kırsal kesimden kente büyük ölçüde göç başlatmıştır. Kentler üretimin ve yaşamın merkezi haline gelmiştir. Marx kenti, feodalizmden kapitalizme geçişin bir ürünü olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda kent sınıfsal ayrışmanın bir ürünüdür. Bu sınıfsal ayrımında, sermayenin sahibi olan kentli zenginler burjuva sınıfını oluştururken; kırsaldan kente göç etmiş ve fabrikalarda iş gücü olarak çalışan bireyler ise işçi sınıfını oluşturmaktadır. (Marx, 2014) Oluşan sınıflar kent dinamiklerini ve yaşam biçimlerini belirlemekte önemli bir etken olmuştur. Kentin değişime açık yapısı, Manuel Castells'e göre ekonominin göbeği olan, iş ve yaşam imkânlarının yanında bir örgütlenme olan kentler, barınma, sağlık ve eğitim-öğretim gibi olanaklarında merkezi olmuştur. (Castells, 1997) Heterojen bir topluma sahip olan kentler, bu toplumu yönetmek ve ortak bir paydada buluşturmak için kendi kurallarını koymuştur. İşlerin yolunda gidebilmesi için belirlenen çalışma saatleri, izin zamanları, sosyalleşme ortamları bunlara örnektir. Gündelik yaşam biçimlerini etkileyen bu değişimler, ileriki bölümde değineceğimiz taşra ve kentin farklılıklarının daha net kavranmasını sağlayacaktır.

Tüm bu etken ve biçimleriyle var olan kentin Pirenne ve Weber'e göre kapalı kutu olduğunu belirtmiştik. Kentin kapalı kutu olması ve çevresini kendisinden ayrı tutması da konumuz olan taşrayı yaratmıştır. R.J. Holton'a göre binlerce yıldır medeniyetlerin kendilerini çevreden ayrı tutmak için çeşitli betimlemeleri olmuştur. Bunlar kır, kırsal kesim, taşra gibi betimlemelerdir. Holton betimlemelerin hem mahal hem toplum açısından ayrımlar olduğunu dile getirir. (Holton, 1999) Merkez yönetimin bulunduğu, sürekli değişim ve gelişim halinde olan kentler, yeni ve yenilikçidir. Çevresi olan taşra ise kente göre eski, geri ve gelenekselcidir. Bu bakış açısı ise kentlerin var olduğu zamandan günümüze kadar hâkimdir. Çünkü merkez çevresini ayrı tutarak dışlamakta geri bırakmaktadır. Bu geri kalmanın sebebi ise Marx ve Engels'e göre modern

toplumlarda kentlerin taşrayı kendisine bağımlı hale getirmesi etkilidir. Yönetim ve ekonomik bağlamda kent olan merkeze bağlı taşra bireyleri; kente göç sağlayarak taşranın sersemletici ve gerici etkisinden çıkar. (Marx & Engels, 2018)

Taşranın dışta ve geride tanımlanması tarih boyunca böyle olmuştur. Bu tanımlama dile işlemiştir. Diller toplumların kültürden yaşam biçimlerine kadar birçok kodu içinde barındırır. Tarık Demirkan makalesinde; Fransızca ‘*vilain*’ sözcüğünün temelinde çirkin anlamında olduğunu, ancak halk dilinde taşralı olan bireyler için kullanıldığını ve Macarcada taşralı anlamına gelen ‘*prasztn*’ sözcüğünün temelinde katıksız, ahmak gibi anlamlar taşıdığını söyler. (Demirkan, 1996) Kendi kültürümüze geldiğimizde ise dışarı, dışarıda, dışta manasında kullanılan taşra sözcüğüne tarihte ilk olarak Orhun Yazıtlarında rastlarız. Sözcüğün kullanıldığı cümle tam olarak şöyledir: “İçre aşsız taşra tonsuz yabız yablak budunda üze olurtum”. Şu an kullandığımız günümüz Türkçesinde ise cümle “İçi aşsız dışı donsuz aç çıplak halk üzerine hüküm sürdüm” olarak çevrilmiştir. (Ergin, 2009) Günümüzde kelime anlamı olarak taşra; bir ülkenin başşehri veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık olarak tanımlanırken; taşralı ise taşra halkından olan kimse, dışarıklı olarak adlandırılmıştır. (TDK, 2000)

İktisadi bağlamda taşranın sınırlarını bulmaya çalışırken başkente ve büyük kentlere bağlı köy, kasaba ve kırsal alanlar olarak adlandırılabiliriz. Ancak taşra pek çok sebeple sadece köy, kasaba gibi sıfatların ötesinde bir anlam taşımaktadır. Murat Belge, taşranın Türkiye’nin toplumsal yapısının temel sorununu tek kelime ile ifade edecek olsa “köylülük” yerine “taşralılık” sözcüğünü seçeceğini söylemiştir. Köylülük ifadesinin sosyolojik olarak çok kolay açıklanabildiğini, tek yönlü olduğunu ancak taşranın çok daha derinlikli ve çok yönlü olduğunu belirtir ve taşranın toplumsal üslubu betimleyen bir metafor olduğunu ekler. (Belge, 2019) Orhan Türkdoğan, *Köy Sosyolojisi* kitabında katıksız köy, katıksız kent gibi oluşumlar olmadığını sadece diğerine göre daha fazla kent ya da daha fazla taşra olduğunu dile getirmiştir. (Türkdoğan, 2006) Tarık Demirkan’da kent ve taşranın ayrı düşünülmemeyeceğini savunmuştur. Kentin taşra üzerinde hâkimiyeti olduğunu anlatmıştır. Bunun yanında kent ve taşranın birbirinden etkilendiklerini ve sürekli bir değişim içerisinde olduklarından bahsetmiştir. Ona göre taşradan kente göçler kent ve çevresinin değiştirmekte, gölge olan taşrada yönetimi

altında olduğu kentten etkilenmekte ve ona benzemeye çalışmaktadır. (Demirkan, 1996) Burada taşranın, “Neye, nereye göre taşra?” gibi sorular sorulması gerekmektedir.

Bu sorularla daha da karmaşık bir hal alan taşra kavramını açıklamak için konunun ilk başında kullandığımız gölge metraforuna atıfta bulunmamız gerekmektedir. Gölge metaforu içerisinde ele aldığımız kent ve taşra; birbirinden bağımsız iki kavram değil, aksine tamamlayıcı kavramlardır. Merkezin olduğu yeri bilebilirsek, sınırlar içine alarak taşranın nerede olduğunu kavrayabiliriz. Ancak bu kadar temel sınıflandırma, merkez kavramının ne şekilde ve ne açıdan betimlendiğine göre bile değişiklik gösterir. (Narlı, 2017) Köksal Alver’e göre de taşra asla merkezden ayrı düşünölebilecek bir kavram değildir. Asla tek başına var olamaz. (Alver, 2017)

Genel olarak hem coğrafi hem de kültürel olarak açıkladığımız merkez çevre ilişkisini toplum analizinde ilk olarak kullanan kişi sosyolog Edward Shils’tir. Shils, her toplumun bir merkeze sahip olduğunu ifade eder. Bu merkez belli bir kutsiyete ve güce sahiptir. Her şeyi etkisi altına alabilecek güce sahip merkez kaynağını değer, inanç ve kültürel kodlardan almaktadır. (Shils, 2002) Kentin gölgesi olarak tarih boyunca var olan, değerlerini inanç ve kültürden alan taşra kavramı daha da derinleştirmek için Simmel’in bakışını inceleyebiliriz.

Taşra hem kavramsal hem de olgusal bir yapıdır. Simmel, taşrayı tarihsel süreçte karşılaşılan toplum oluşumlarının, erken aşamasını; yabancıya, çatışmacı çevrelere karşı, birbirine kenetlenmiş ve sıkıca bağlı küçük muhitler olarak betimler. Bu sayede çevre, kentin aksine heterojen değil homojen bir yapıya sahiptir. (Simmel, 2005) Bahsedilen homojen yapı, taşra bireylerinin bakış açıları ve gündelik yaşam biçimleri ile doğrudan ilgilidir. Çünkü yaşanan gündelik yaşam içinde yer alan tüm davranışlar ideolojiyi ortaya çıkarmaktadır.

## **1.2. OSMANLI’DAN GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNE TAŞRA**

Ölkemizde var olan taşra kavramını anlamak için öncelikle Osmanlı döneminde ki taşra ve merkez yapılarını incelemek gerekmektedir. Taşraya devlet yönetimi olarak

baktığımız noktada, taşralar eyaletlere bağlıdır. Eyalet yapısı altında sancak veya liva olarak isimlendirilmiş; sancaklar ise kazalara, kazalar ise nahiye denen yerlere bölünmüştür. Taşranın teşkilatlarının düzen yapısı, askeri düzen yapısıyla bire bir aynıdır diyen Itzkowitz, Osmanlı taşra teşkilat yapılarında bu otoriter yönetimin, adil yönetimin gereği olduğunu dile getirmiştir. (Itzkowitz, 1972) Bu otoriter düzenin, I. Bayezid döneminde temelleri atılmaya başlanmıştır. Fatih Sultan Mehmet döneminde ise Halil Cin ve Gül Akyılmaz'a göre asıl dönüm noktası olarak var olmuştur. Fatih tüm otoriteyi imparatorluk merkezinde toplamış ve merkez idareye sonsuz yetki vermiştir. Bu uygulamaların taşra teşkilatı üzerinde de büyük etkileri olmuştur. (Cin & Akyılmaz, 1995)

Osmanlı döneminde taşra teşkilatı, diğer bir deyişle tımar sistemi Osmanlı'nın başlıca temellerinden biridir. İlber Ortaylı, tımar sistemini; bir yerin vergi gelirlerinin çoğunun padişah tarafından atanan görevliye teslim edildiği, bununda karşılığında idari, askeri gibi amaçların ona yüklendiği bir sistemdir diyerek açıklamıştır. Bu dönemde köyler genellikle güvenliklerini sağlamak için çoğunlukla bağlı olduğu merkezlerin ve büyük yolların yanlarına kurulurdu. Ortaylı'ya göre bu yerleşim şekliyle, idari ve sosyal etkenler kolay yürütülmüş, otoritenin denetimi sağlanabilmiştir. (Ortaylı, 2008) Şerif Mardin ise Osmanlı Devletinde merkez - taşra ikilisinde merkezi; kısaca sivil toplum yapısının olmayışı, merkez denen yerleşim yerini; sarayın, hükümdarın, yüksek rütbelilerin toplumu kontrol etmesi şeklinde açıklamış bunun dışındaki her yeri ve olguyu çevre yani taşra olarak nitelendirmiştir. (Mardin, 2012) Osmanlı'nın taşra teşkilatlarında yürüttüğü bu politika, Poggi'ye göre devletin devlet olması için gerekliliklerindedir. Devlet için; devletler, diğer devletler karşısında varlığını sürdürmek için, sınırları içerisinde bir merkezin yönetimi tek başına sahiplenmesi gerektiğini ve o merkez dışındaki yerlerin, merkezin yönetimine karışmasının engellenmesi gerektiğini söylemiştir. (Poggi, 2007) Poggi ayrıca bu söylemini destekler nitelikte olarak; Devlet olmak için söz konusu oluşumun bir bütün olması gerektiğini ve tüm faaliyetlerin onun tarafından yapılmasını ya da ona gönderme yapması gerektiğini anlatır. (Poggi G. , 2014)

Osmanlı döneminde merkezde olan iktidar gücü taşra teşkilatı ve yapılanması üzerinde gücünü sürekli hissettirmiştir. Günümüz modern kentlerinin yönetim ve

kararlarının taşra üzerinde var olan etkisi, Osmanlı döneminde de oldukça kendisini hissettirmiştir. Padişahın, köylü halka kadar giden hiyerarşik yapı buna örnektir. Aynı zamanda bu durum toplumsal cinsiyet rolleri bölümünde değinilecek olan erkekliğin temsilidir. İktidar mücadelesi kapsamında merkez gücü elinde tutmak için hiyerarşik düzende altında olan tüm yapıları kontrol etmiştir. Devlet yapılanmasında ve halk içinde sadece erkek bireylerin kontrol ettiği etkin roller, günümüz erkeklik rollerinin ve iktidar ilişkilerinin temelini oluşturmaktadır. Osmanlı'dan sonra Cumhuriyet döneminde ise bu merkez-çevre ilişkisinde ezilen olan taşra, ulus devlet kurma çabaları kapsamında bütünleştirilmeye çalışılmış ancak başarı kazanamamıştır.

1923 yılında Cumhuriyetin ilan edilmesi ile başlayan süreçte kurulan devlet yapısı merkezî bir anlayış ile inşa edilmiştir. Bilal Şinik ve Çiğdem Görgün'e göre Türkiye Cumhuriyeti, Birinci Cihan Harbi sonunda yaşanan sıkıntıların mülki idarede olduğunu fark etmiş bunu değiştirerek çözüm üretmeye çabalamıştır. Ulus devletin inşasında merkezi bir mülki idare araç olarak tanımlanmıştır. Bunun içinde eski dönemlerin kırsal bölgelere yetkiler tanıyan imkânları kısıtlanmıştır. Osmanlı'dan farklı olarak değişiklikler yalnızca devlet içinde değil, toplum yapısına da etki edecek bir halde uygulanmaya çalışılmıştır.

Genç cumhuriyet kurulduktan sonra Ankara; merkez ilan edilmiş bunun neticesinde taşra uzak bir yer olmaktan çıkmış, taşra merkez ile ayrılmaz bir bütün olmuştur. Ama Osman Özarlan'a göre Atatürk ve arkadaşlarının "Köylü Milletın Efendisidir." dediği söylemler bile taşra halkı ile elitler arasındaki köprüleri yıkamamıştır. (Özarlan, 2018) O dönemlerde Ahmet Kutsi Tecer'in kaleme aldığı "Orda bir köy var, uzakta o köy bizim köyümüzdür. Gitmesek de, görmesek de o köy bizim köyümüzdür." Şiiri ve bunun gibi yazılan birçok memleket şiiri de bu çabanın ötesine geçememiştir. Cumhuriyet öncesi taşradan bahsederken kabaca Osmanlı'nın taşrayı geride bırakıp, kontrolü altında tuttuğunu ve sadece merkezine gelişmeler yaparak taşradan oldukça uzaklaştığını söylemiştik. Bu merkez-taşra mesafesini aşmak için Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde bazı girişimlerde bulunulmuştur. Bunlardan ilki "Kadro Hareketi" olarak karşımıza çıkar. Murat Kazancı'ya göre kadro; Devletçiliğin, elitizmin, ulusal bağımsızlığın savunucusu Türkiye'de ortaya çıkan önemli bir akımdır. Bir yayın olmanın ötesinde entelektüel hareket olarak izler bırakmıştır. (Kazancı, 2009) Kadro

hareketinin ardından da günümüzde etkileri halen devam eden “Köy Enstitüleri” açılmıştır. Köy enstitüleri, nüfusun büyük bölümünün taşrada yaşadığı bir devlet için çok önemli bir eğitim modeli olmuştur. Ancak bu iki girişiminde sonuçları günümüze kadar gelememiştir.

Günümüz taşrası ise ele aldığımız, Osmanlı ve Cumhuriyetin ilk yıllarındaki özelliklerinden hiç bir şey kaybetmemiştir. Gölge bağlamında tanımladığımız taşra, merkezin hiyerarşik düzeni altında varlığını sürdürmekte aynı zamanda kendi zamansızlığını yaşamaktadır. Asuman Susam, taşrayı anlatırken, mekânsal bir açıklık olarak belirtmiştir. Sebebini ise dış zamandan çok için hükmünün hâkim olduğu bir yer olduğunu söyler. (Susam, 2016) Bu manada taşra, her filmde ve günümüz taşrasında karşımıza çıkacağı üzere zaman kavramını kendisi, doğaya göre yaratmıştır. Taşrayı bir birey gibi düşünürsek, zamansızlık taşranın ne büyümesini ne de çocuk kalmasını sağlamaktadır.

Kentin her manada sürekli değişen gelişimleri ve hızla akan zamanı taşra ile arasındaki uçurumu genişletmektedir. Konumuz olan taşra filmleri kapsamında çözümlediğimiz Beş Vakit, Bal ve Sivas filmlerinde de hikâyelerin hangi yıllarda geçtiği anlamak mümkün değildir. Taşra kavramını açıklarken kullandığımız, halkın homojen yapıya sahip olması ve sabit fikirliliği, farklılıkların yaratılmasını önlediği için değişime açık olmamaktadır. 2000 sonrası taşra filmleri kapsamında ele alınan Ufuk Bayraktar’ın çektiği 2015 yapımı Kümes filminin hikâyesi 1950’lerde geçmesine rağmen günümüz taşralarından farklı değildir. Tüm taşra filmlerinde neredeyse hiçbir yapay dekor kullanılmamıştır. Hikâyenin zamanı ne olursa olsun, mimariden, bireylerin giydiği kıyafetlere, çalıştığı işlerden, vakit geçirdiği kiraathanelere kadar aynıdır.

Bu bağlamda taşra, günümüzde de olsa, yüz yıl önce de olsa homojen yapısı ve zamansızlığı sayesinde girdiği döngüsünde, kendini tekrar ederek aynı yapıyı korumaktadır. Taşra yaşamında her şeyin aynı kalması bireylerinde yaşamlarını devam eden bir döngüye dönüştürür. Simmel’e göre taşra halkı, kendi kendine yeten, otarşik bir yapı içindedir. (Simmel, 2005) Otarşik yapıdan dolayı bireyler, tüm üretimlerini ve yaşam biçimlerini, kendi ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde gerçekleştirmektedirler. Bu yüzden yeniyi ve yeniliğe ihtiyaç duymamaktadırlar. Gerçekleşen bu süreç gündelik yaşam ile doğrudan alakalıdır.

### 1.3. TAŞRANIN GÜNDELİK YAŞAMI

Gündelik olarak tabir edilen yaşam temelde basit gibi görünse de üzerine çokça düşünceler geliştirilmiştir. Henri Lefebvre gündelik yaşamı tanımlarken, betimlenen yaşamın nerede olduğu sorusunu aramıştır. Zaman içindeki çalışma saatleri mi yoksa serbest zaman dilimlerinde mi? Aile hayatında mı yoksa yaşamın devam ettiği diğer yerlerde mi? Gündelik yaşam tüm bu süreçleri içerisine almakta ve bu öğelerin birleştiricisi olarak somut bireyi oluşturmaktadır. (Lefebvre, 2012) Aynı zamanda gündelik yaşamı; göstergelerden ve manalardan yoksun kalmış şeylerin bütünü olarak ele almış ve o anın içerisinde farkına varılamayan ancak uzaklaşıldığında anlaşılan ve sürekli tekrar eden bir süreç olarak tanımlamıştır. (Lefebvre, 2007) Lefebvre'nin bakışına sahip Mohammed Zayani de gündelik yaşam kavramının sürekli tekrar gerektirdiğini söyler. Gündelik, günlük hayatın etrafında döndüğü tekdüze gerçekliklerde ya da bireylerin yerine getirdiği sıradan faaliyetlerde yatmaz. Günlük hayattaki tekrara işaret eder. Gündelik olanın incelenmesinde önemli olan, insanların giriştiği faaliyetler yelpazesi değil, bu faaliyetlerin sıralanışıdır; onların toplamı değil, ritmidir. (Zayani, 2005) Bu söylemler neticesinde gündelik yaşamın akışını keskin çizgilerle belirlemek zordur. Ancak bireylerin gündelik adı altında, gerçekleştirdiği tüm faaliyetler olarak nitelendirebiliriz.

Bireylerin gerçekleştirdiği tüm faaliyetlerde olan bu gündelik yaşam, çeşitli farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar merkez-çevre kapsamında incelediğimiz taşra ve kentin gündelik yaşamıdır. Lefebvre gündelik yaşam farklılıklarında temelinde aldattıcı benzerlikler barındıran iki tekrardan ibaret olduğunu belirtir. İlki döngüsel, ikincisi doğrusal tekrardır. Tüm toplumların temelinde gündelik yaşamın her zaman olduğunu ancak modern çağlarda çok daha farklı şekillendiğini ifade eder. Sanayi devrimi öncesi gündelik yaşamın doğanın döngüleri etrafında şekillenirken; modern çağlarda zaman saatlerin akışına ve işgününe bağlı olarak şekillenmektedir. (Lefebvre, 2016) Lefebvre'nin bu tanımı merkez olan kentlerde ve çevre olan taşradaki gündelik yaşam farklılıklarını net bir şekilde göstermektedir. Kentlerde gündelik yaşam pratikleri hızlı bir şekilde kendi ritminde akar. Taşralarda ise döngüsel bir zamansızlık söz

konusudur. Zaman taşrada doğanın istediği şekilde ilerler. Mevsimler, hava koşulları, doğa olayları belirleyici etkilerdir.

Öncelikle inceleyeceğimiz Beş Vakit, Bal ve Sivas filmleri olmak üzere, tüm taşra filmlerinde zamanın akışı doğaya ve şartlarına göre ilerlemektedir. “Beş Vakit” filminde kentin zaman kavramından farklı olarak zaman, filmin adını da verdiği ezan vakitlerine göre ayrılmıştır. Ezan vakitleri aynı zamanda doğanın ritmine göre (Güneşin doğuşu ve batışı) belirlenmiştir. “Sivas” filminde de zaman kavramı gündüz ve gece etrafında şekillenmektedir. “Bal” filminde ise bal toplama zamanı etrafında şekillenen zaman, Nuri Bilge Ceylan’ın “Kasaba” filminde olduğu gibi mevsimler etrafında şekillenmiştir. Diğer filmler için de durum geçerlidir. Bu zaman kavramı o taşranın bireylerinin gündelik yaşamlarından inanç değerlerine kadar çok şeyi betimlemiştir.

Bu çıkarımlar sonucunda Simmel’in kent ve taşra bireylerinin kendi aralarında kurduğu gündelik ilişkiler örneklemelerine bakabiliriz. Simmel’e göre, kent bireyleri arasındaki iletişim, taşradaki bireylerin iletişimine göre kıyaslandığında daha kısa ve seyrek. Kentte insanlar iletişimlerinde ben merkezci olmaya, karakteristik olmaya çalışmaktadır. Bu sayede bireyler daha bağımsız ve özgür olmaktadır. Kentin var olan bireysel ihtiyaçları karşılama mekanizmaları kurumsal haldedir ve insana olan ihtiyacı azaltmıştır. O yüzden ilişkilerin sürekli ve uzun olması gerekmemektedir. Taşra yaşamında ise bu durumun tam tersi söz konusudur. (Simmel, 1996) Yani taşra gündelik yaşamında bireyler, kişisel ve toplumsal gereksinimleri yerine getirirken kendileri dışında bir mekanizmaya gerek duymazlar. Taşra kavramını açıklarken kullandığımız gibi sadece kendi ihtiyaçları için üretim yaparlar ve otarşik yapıları vardır. Bu sebeple de her bireyin her şeye sahip olma imkânı yoktur. Bireyler daha çok birbirlerine muhtaçtır. Taşrada bireylerin, birbirleri ile olan bu insani iletişimleri ve beraberinde getirdiği polemikler ve çıkmazlar toplum yapısını daha yalın bir halde gösterebilmek için sinemanın popüler mekânı olmuştur. Çünkü kente yaşamındaki gibi gündelik yaşamın içine giren kurumsal yapılar ve diğer mekanizmalar yoktur. His durumları ve toplumsal normlar daha alenen gün yüzüne çıkmaktadır. Bu sebeple de taşra hikayeleri tercih edilen konulardan olmuştur.

Taşra gündelik yaşamında bireylerin diğer bireylere bağımlı olması beraberinde farklı alternatifler aramanın ve değişimin önünü kapatmıştır. Necip Tosun’un taşra için



dışarı açılmama, dışarıdan bihaber olma, sınırlı ve dar görüşlü olma durumunun hâkim olduğundan bahseder. Tanıl Bora ise bu duruma ek olarak taşrayı; kahredici bir yeksanlık, boğucu bir taassup, kendinden olmayanı yabancı bir bitki gibi gören bir hal olarak açıklar. (Bora, 2011) Bu örnekler neticesinde taşranın gündelik yaşamında bireylerin sergilediği davranışlar bu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu perspektiften ikili ilişkilerde yaşanan sorunlar ve iletişimsizlik taşra filmlerinde karakterlerin temelidir. Taşra gündelik yaşamının biçimlerini kabullenemeyen ve bu çizginin dışına çıkmak isteyen karakterler çatışma yaşamaktadır. Ahmet Uluçay'ın “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” filminde taşra gündelik yaşamı içerisinde var olmayan işlerle uğraşmak isteyen iki çocuğun yaşadığı arada kalmışlık durumu buna örnektir. Taşranın homojen yapısı içinde kendileri gibi olmayan, sinema ile uğraşan iki arkadaşın tüm girişimleri engellenmekte ya da destek görmemektedir.

Taşra gündelik yaşamı, bu bağlamda kendinden olmayana karşı bir cephe alma durumu sergiler. Çünkü taşra halkı yaşadığı taşrayı kendi mahremi olarak görür. İbrahim Nacak, bu durumu şu sözlerle örneklemektedir: taşra insanları gündelik yaşamlarında çok fazla yabancı insan görmedikleri için garip bakışlarla süzmeleri olağandır. Taşralı bakarken, yabancıya kime geldiği, niye geldiği gibi soruları düşünmektedir. Benzer durum kentlerde de geçerlidir. Kentin kenar mahallelerinde apartman girişlerinde oturan kadınlar, apartmana giren yabancıları benzer bakışlarla süzmektedirler. (Nacak, 2018) Taşrada doğal karşılanan bu durum, kent gündelik yaşamında uygun görülmemektedir. Çünkü kentin heterojen yapısı, yabancı ile karşılaşmaya ve iletişime geçmeye alışkındır. Benzer durum Hasan Ali Toptaş'ın aynı isimli romanından uyarlanan, Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı “Gölgesizler” filminde de mevcuttur. Şehirde berberlik yapan adamın, elinde bavuluyla köy kiraathanesine oturması üzerine başta muhtar olmak üzere tüm köyün erkekleri berberi soru yağmuruna tutmuşlardır. Gündelik yaşamında yabancıyla karşılaşmayan taşralıların gerçekleştirdiği doğal bir eylemdir.

Gündelik yaşam içinde bahsettiğimiz bu örnekler ve davranışlar, bireyler tarafından birer performans olarak sergilenmektedir. Erving Goffman, performansları soyut anlamda betimlemiş, bir tiyatro oyununa benzetmiş ve buradaki var olan ilkeleri ise dramaturjik görmüştür. Tiyatro sahnesinde oyuncu bir karaktere bürünerek kendini

diğer oyunculara sunar ve seyirci pasif konumdadır. Gündelik yaşamda ise birey, diğer oyuncular ve seyirci faktörleri ikiye indirilmiştir. Bireyin oynadığı rol diğer oyunculara göre şekillenir ama bu oyuncular aynı zamanda seyirci görevi görür. (Goffman, 2016) Bu bağlamda bireyler toplumda gündelik yaşamlarında kendilerine biçilen rolleri performans olarak sergilemektedirler. Bir garsonun müşteriye, öğretmenin öğrenciye, patronun işçiye, erkeğin kadına olan davranış ve diyalogları gündelik yaşam içindeki rollerini sergilemektedir. Bireyler bunları çoğu zaman gündelik yaşam içinde farkında olmadan performe etmektedir. Toplum kuralları ve kodları bireyler üzerinde zamanla şekillenmekte ve döngüsel olarak devamlılık sağlamaktadır. Bir çalışan, patronundan gördüğü tutum ve davranışları kendisi patron olduğunda çalışanlarına sergilemektedir.

Gündelik yaşamın her alanında bu performanslar vardır. Önceki paragraflarda verdiğimiz tüm örnekler taşranın homojen yapısında kişiliği gelişen bireyler öğrenilmişlik yöntemiyle bu davranış ve tutumlarını birer performans olarak gerçekleştirmektedirler. Performanslar toplandığında tüm gündelik yaşamı oluşturmaktadır. Gündelik yaşamda bulunduğu toplumun bakış açılarını ve dinamiklerini göstermektedir.

Bu sıralama ve birbirini tamamlama durumunda taşranın gündelik yaşamı tüm toplumun yapısını açıklayabilecek kadar alt metinlere ve iletilere sahiptir. Bu alt metin ve iletiler ise bariz bir şekilde gündelik yaşamda var olan toplumsal cinsiyet rollerini barındırmaktadır. Özellikle Beş Vakit, Sivas ve Bal filmlerinde köyün çocuklarından yaşlılarına kadar, kadın ve erkeğin rolleri devamlılığını sağlamaktadır. Erkekler ön planda durulan ve güç gerektiren işlerde aktifken; kadına geri planda kaldığı ve erkeğin destekçisi durumunda kalacağı işler yüklenerek pasif konumda bırakılmıştır. Bu durum taşradan merkeze kadar tüm toplumun gündelik yaşamı ve cinsiyet rolleri hakkındaki ideolojisini göstermektedir. Taşrada toplumsal cinsiyet rolleri, aile ilişkileri ve çalışma koşulları da daha net ve serttir. Bu yüzden konumuz olan erkeklik rolleri taşralarda kendisini çok daha net ortaya çıkarmaktadır.

## 2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK

### 2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE GELİŞİMİ

Bireyin biyolojik olarak “Kadın veya Erkek” olarak dünyaya gelmesi basit bir fark olarak görünse de nüfus içinde ve yaşamın devam ettiği toplumlarda bireyler üzerinde büyük bir fark ve etki yaratmaktadır. Cinsiyet kavramına iki farklı açıdan bakmamız gerekmektedir. Birincisi biyolojik olarak cinsiyet, ikincisi ise toplumsal olarak cinsiyettir. Çünkü biyolojik cinsiyet doğuştan var olan bir özellikken; toplumsal cinsiyet, toplum yapısı ve kültür ile iç içedir. Toplumsal cinsiyet bir nesne bağlamında var olan bir şey değildir. Devamlı ve tekrar eden öğrenme biçimiyle bir olgudur. Bir nesneden ziyade bir süreçtir. (Connell, 1998) Toplumsal anlamdaki cinsiyet; inançlara, değerlere yani toplumun yapısına göre bireylere cinsiyet rolleri yüklemiştir diyen Ann Oakley, cinsiyet rollerini cinsiyetler arası etkileşimin ürünü olarak görmüştür. Ann Oakley, bu anlamda biyolojik olan cinsiyet kavramına paralel olarak sosyal açıdan cinsiyetin ayrımını yapmıştır. (Oakley, 2016)

Toplumsal cinsiyet oldukça yeni bir kavramdır. Toplumsal cinsiyet ile biyolojik cinsiyetin farklı olduğu görüşünü ilk olarak 1968 senesinde Robert Stoller ortaya çıkarmıştır. (Stoller, 1994) Toplumlar kadına ve erkeğe aynı biçimde davranmaz, farklı görev ve sorumluluklar yükler diyen Zehra Y. Dökmen aynı zamanda cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını farklı bir açıdan değerlendirmiştir. İngiltere’de cinsiyeti belirtmek için “Sex” kelimesi kullanılırken toplumsal cinsiyeti belirtmek için “Gender” kelimesi kullanılır. (Dökmen, 2015) Bu ifade de Türkçe’de biyolojik ve toplumsal cinsiyet ayrımının olmadığını anlamaktayız. Bunun temelinde ülkemizde toplumsal cinsiyet rollerinin bilinçli bir şekilde kullanılmadığını ve anlaşılmadığını görmekteyiz.

Toplumsal cinsiyet bağlamında, toplumsal cinsiyet kimliğinin kazanılması Kohlberg'e göre üç aşamada gerçekleşir. Cinsiyet kimliği, cinsiyet kararlılığı, cinsiyet değişmezliği. (Kohlberg, 2009) Frable de Kohlberg'in kuramından yola çıkarak aktarmıştır. Birey iki yaşlarında kendini tanımasıyla cinsiyet kavramını geliştirir ancak kendi cinsiyeti hakkında net bir fikri yoktur. Sadece diğer kadın ve erkeği fark edebilir. Üç-dört yaşlarında ise kendi cinsiyet kimliğini oluşturabilir ancak halen bireyin cinsiyet kimliği kalıcı değildir. Beş-altı yaşlarından sonra cinsiyetin değişmez bir özellik olduğunu özümseyebilir. (Frable, 1997) Eaton ve Von Bargen'e göre bu cinsiyet kimliğinin kazanılmasına yönelik bireyin dört görevi yerine getirmesi gerekmektedir. Etiketleme; Kendinin ve başkasının cinsiyetini kavrama. Kararlılık; Cinsiyetin devamlı olduğunu kavrama. Güdü; Cinsiyetin istenildiği gibi değişmediğini kavrama. Değişmezlik; Saç ve kıyafet gibi etmenlerin değişse bile cinsiyetin aynı olduğunu kavrama. (Eaton & Von Bargen, 1981) Tüm bu süreçler yaş bazında kültüre ve topluma göre farklılıklar gösterse de süreçler birbirini bu şekilde izlemektedir. Toplumsal cinsiyetin inşaatı tamamen çocukluk döneminde başlar ve ilerleyerek devam eder. Candace West ve Don H. Zimmerman toplumsal cinsiyet anlamındaki rollerin ne doğduğumuzda var olduğunu ne de önceden sahip olduğumuzu belirtir. Toplumsal cinsiyeti sonradan kazanılan bir biçim olarak görmüşlerdir. (West & Zimmerman, 2009)

Toplumsal cinsiyet rollerini daha derin inceleye geldiğimizde ise rol sözcüğüne odaklanmamız gerekmektedir. Rol, tiyatro kökenli kullanımı olup; sosyolojide de yansımaları olan bir tabirdir. Sosyal yapılarda kişinin var olduğu pozisyonunu, yükümlülüklerini, avantaj ve dezavantajlarını, diğer kişilerle olan iletişimini belirleyen kurallar bütünüdür. (Spence, 1985) Bu rolleri betimleyecek olursak: anne, baba, yönetici, işçi, asker-polis gibi pek çok sıfattan bahsedebiliriz. Toplumun cinsiyet rolleri ise kadın ve erkek olarak ikiye ayrılır. Bireyler bu rolleri oynayarak bir performans gerçekleştirir. Toplumsal cinsiyet rollerinde erkeği ve kadını gerçekleştirilen bir performans olarak adlandırmamızın sebebi ise gündelik yaşamı ve biçimlerini sorguladığımız bölümde de atıfta bulunduğumuz Erving Goffman'ın betimlemesidir. Goffman'a göre kişi seyircilerin önünde (gündelik yaşamında bireyin etkileşime geçtiği kişiler) gerçekleştirdiği ve seyirciler üzerinde etki yaratan tüm faaliyetlere performans denir. Kişi performansında bir vitrine sahiptir. Vitrin kişinin performansında seyircilere kendini tanımlamak için kasıtlı ya da kasıtsız gerçekleştirdiği ifadeler bütünüdür. Bu

süreçlerin gerçekleşmesi için bir sete ihtiyaç vardır. Set coğrafi anlamda sabittir ve sergilenen performanslar sete göre değişiklik göstermektedir. (Goffman, 2016)

Toplumsal cinsiyet Spence'ye göre bir roldür. Goffman'a göre de kişiler bu rolü gerçekleştirirken performans sergilemektedirler. Cinsiyet rollerini metafor olarak belli bir set ortamında (coğrafi veya mekan anlamında) yazılmış bir senaryoyla oyuncuların kendilerinden bir şeyler katarak gerçekleştirdikleri oyunun bütüne diyebiliriz.

Z. Dökmen de kitabında benzer bir metafor kullanmıştır. Toplumun kadın ve erkeğe farklı toplumsal cinsiyet rolleri verdiğini söylemiştir. Toplumumuzda erkeğe genellikle evin geçimini sağlama gibi sorumluluklar yüklenirken; kadına evin rutin işleri yüklenir. Toplumun yazdığı senaryoya bağlı kalarak rollerini oynamaları beklenir. Bu roller cinsiyet kalıplarını ve farklılıklarını temsil etmek için kullanılır. (Dökmen, 2015) Çocukluğun ilk dönemlerinden itibaren cinsiyet rolleri önce kadın ve erkeği tanımlamakta; sonrasında toplumsal ve kültürel kodların eklenmesiyle daha da detaylandırılarak gelişmektedir. Roller toplumun yerine getirilmesini beklediği beklentilerdir. Sosyalleşme döneminde kılık-kıyafette, etkinlik türlerinde, oynanan oyunlarda, meslek seçiminde ve pek çok durumda kadın ve erkeğe göre kategorize etme söz konusudur. Alain De Botton, toplumda var olmak için toplumun getirdiği cinsiyet rolleri olduğunu söyler. Bunların bazıları kanun bazıları ise sağduyu olarak nitelendirilmiştir. Hepsi gündelik yaşamın içindeki yargılar bütünüdür. Giyim şeklimizden, sahip olmamız gereken ünvanlardan, saygı duymamız gereken değerlere kadar belirlenmiştir. (Botton, 2004)

Kadın ve erkeğe uygun olanı tanımlamak bir kalıp yargının sonucudur. Kalıp yargılar bir toplumun tüm yaşayanlarının özellikleri ve kişilikleri üzerinde olduğu düşünülen inançlardır. (Franzoi, 1996) Kalıp yargıların kendisini en çok hissettirdiği alanlardan biri de cinsiyettir. Zehra Dökmen de kalıp yargılara kadın ve erkek açısından örnekler vermiştir. Bir kadın belli bir yaşta evlenip çocuk dünyaya getirmesi beklenirken; kariyer yapmak istediğinde toplum ve aile ile çatışma yaşamaktadır. Durum erkek açısından da farklı değildir. Kendisine daha çok zaman ayırmak isteyen erkek eş, çocuk ve aile sorumlulukları nedeniyle daha çok çalışmak zorunda kalmaktadır. (Dökmen, 2015)

Candace West ve Don H. Zimmerman, toplumsal cinsiyet anlamındaki rollerin ne doğduğumuzda var olduğunu ne de önceden sahip olduğumuzu belirtir. Toplumsal cinsiyeti sonradan kazanılan bir biçim olarak görmüşlerdir. (West & Zimmerman, 2009) Eckert ve McConnell-Ginet ise bu görüşü destekler bir örnek kullanmışlardır. Çocukların küçüklük dönemlerinde; erkek çocukların babalarını, kız çocukların ise annelerini rol modeli aldıkları bu çocukluk performansları, yetişkinlik dönemlerinde ki davranışlarına, toplumsal cinsiyetlerine zemin hazırlamaktadır. (Eckert & McConnell-Ginet, 2013) Toplumsal cinsiyet rolleri kısaca kadın ve erkeğe farklı olarak toplumun kültürel kodları etrafında şekillenen bireylerin sergilemesi beklenen tutum ve davranışlardır. Bu tutum ve davranışlar gündelik yaşamın her alanında etkilidir. Aidiyet hissedilip hissedilmediğine bakılmaksızın yaşanılan toplumun kuralları, bireyi cinsiyet kavramının temellerinin atıldığı erken çocukluk döneminden yetişkinlik çağına ve hatta yaşamın son evresine kadar kendisini gösterir. Çoğu birey ya bu rollere uymadığında yaşayacağı sorunları düşünerek ya da çocukluk dönemlerinden beri gözlemlediği bu rolleri farkında olmadan benimsediği için bu rolleri devam ettirmektedir.

## **2.2. ERKEKLİK ROLLERİ**

Erkeklik çalışmaları ve erkeklik kavramı tarih, kültür ve toplum bağlamından yola çıkarak eril iktidarın ve gücün temeline odaklanarak neden ve sonuçlarını araştıran akademik bir çalışma alanıdır. Erkekliğin temelinde bulunan kavramsal tercih de toplumsal cinsiyetten yanadır. (Türk, 2008) Erkeklik kavramını bu bölümde toplumsal cinsiyet üzerinden açıklamaya çalışacağız. Cinsiyet, toplum ve kültür gibi konularda incelemeler yapan, disiplinler arası bir çerçevede araştırma konusu olan erkeklik çalışmaları 90'lardan beri çok kez işlenmiştir. Connel'in *Masculinities* (Erkeklikler) yayınıyla 1995 yılında kabul gören bir alan olmuştur. Connel erkeklik kavramı ve çalışmalarının 19.Yüzyılın sonlarına doğru kadınların özgürleşmesine karşı direnişin olmasıyla ve tekrar cinsiyet farklılığı tartışmalarının başlamasıyla temellerinin atıldığını söyler. (Connell, 2005)

Erkeklik kavramının cevap bulmaya uğraştığı konuların temelinde erkekliğin tam olarak tanımının nasıl yapılacağıdır. Maral, erkekliği biyolojik olarak doğan erkeğin toplum tarafından atfedilen düşünme ve yaşama biçimi olduğunu ifade eder. (Maral, 2004) Erkeklik kavramının akademik alanda yaratıcısı olan Connell ise erkekliğin kadının karşısında gösterdiği cinsiyet düzeni ve iktidar ilişkilerinin yapıcı gücü olduğunu belirtir. (Connell, 2005) Kimmel ise erkekliğin tanımını yaparken, toplum içinde yaşayan erkeklere dayatılan sosyal roller, yaşama biçimleri ve anlam dünyası olarak açıklamış, erkekliğin gündelik iletişim sayesinde toplum tarafından belirlenmiş olduğunu söylemiştir. Bu sayede erkekliğin tamamen toplum kurallarına, kültüre, yere, zamana göre biçimlendiğini ve biçimlendirmeler sonucunda bir performansa dönüştüğünü daha net anlıyoruz. Kimmel toplumsal cinsiyet bağlamında ki erkeklik kavramını “*Erkek doğulmaz, erkek olunur*” sözüyle net ifade etmiştir. Erkekliğin kültüre ve zamana göre farklılığını ise dünya üzerindeki farklı coğrafyalarda yaşayan insanların toplumlarında, erkekliğin birbirinden çok farklı olduğunu dile getirmiştir. (Kimmel, 2008)

Erkeklik genel hatlarıyla doğumdan itibaren süregelen kendini gösterme mücadelesidir. Kendini diğer cinsiyetlerden başka ve üst bir noktaya koyan erkeklik; toplum arasında diğer erkeklerin baskısı ve yönetimi altında kendini kabul ettirme sürecidir. (Connell, 2005) Bu kabul ettirme süreci belli zorlukların üstesinden gelerek ispatlanan erkeklik, sürekli olarak kendini devam ettirmek zorundadır. Devam ettiremediği takdirde iktidarını kaybetmekle karşı karşıyadır. Bu da erkek birey için büyük ölçüde korku ve kaygı sebebidir. (Oktan, 2008) Connell’in ve Oktan’ın alıntılarında yola çıkarak erkeklik performansının sadece erkeğin kadının üzerinde kurduğu bir hegemonya olmadığını, aynı zamanda diğer güç ilişkilerinde de üstünlük sağlayarak erkekliği devam ettirmek istediğini anlamaktayız. Osman Özarslan, bu tanıma örnek olarak; beyaz erkeğin siyah erkeğe üstünlüğü, büyük olan kardeşin kendinden küçük kardeşine olan üstünlüğü, zengin erkeğin yoksul erkek üzerindeki üstünlüğü, işveren erkeğin çalışanı üzerindeki üstünlüğü göstermiştir. (Özarslan, 2018) Kısaca erkeklik; gücü ve yönetimi elinde tutmak ister. Bunu sağlarken de karşısındaki rakiplerinin kadın ya da erkek olmasını fark etmeksizin varlığını sürdürmek için elinden geleni yapmaktadır. Çünkü toplumsal cinsiyetin ona yüklediği rol bu performansı gerektirmektedir.

Toplumun erkek bireylere dayattığı erkeklik rolleri hakkında bir genelleme yapacak olursak dünyanın birçok yerinde erkeklere yüklenen toplumsal roller benzerlikler göstermektedir. Kamla Bhasin, toplumsal cinsiyetin erkeklere verdiği rolleri kısaca; ev halkının yönetimini üstlenmesi, geçimi sağlamak için çalışması gereken kişi olarak belirtmiş, mülkiyetin sahibi ve aynı zamanda toplum içinde siyasette, dini alanlarda, iş sahasında aktif şekilde yer alma gibi rolleri olduğunu söylemiştir. (Bhasin, 2003) Dünya genelinde değişen ve modernleşen toplum yapısı cinsiyet düzeni üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Cinsiyet rolleri hem aile hem de iş hayatında değişim ve sorgulanma içine girmiştir. (Oktan, 2008) Geleneksel kodlarından kopamayan ve bu rolleri sürekli performe eden erkek bireyler, diğer bir taraftan değişim içinde olan cinsiyet rolleri ile (ev işleri, çocuk bakımı, iş dünyasında kadın yöneticilerin artması gibi...) çatışma halinde olarak bunalım ve sıkıntı yaşamaktadır.

Geleneksel ve kültürel olan toplumsal cinsiyet rollerinde kadın ve erkek performansları iç içe geçme durumuna gelmiştir. Ancak bu değişim merkez olan kentlerin sınırlarında daha bariz görülmektedir. Kent yaşamı ve taşra yaşamına değindiğimiz ilk bölümde kentin hızlı ve yenilikçi yapısından söz etmiştik. Bu hızlı ve yenilikçi yapı, zamana karşı yarışı meydana getirmiştir. Kalabalık nüfus ve ulaşım zorluğu ise bu zamana karşı yarışı güçlendirmektedir. Kadının kent yaşamında önce eğitim süreci içinde çok daha fazla yer alması, sonrasında gelen iş yaşamına katılma ve kariyer planları ile erkekliğe atfedilmiş olan evin geçimini sağlama ve tüm ekonomik süreçlerde kadın aktif olarak rol almaya başlamıştır. Tüm bu süreçleri yaşayan kadın, geleneksel olan toplumun biçtiği ev yaşamı içindeki kadınlık rollerini sergileyememektedir. Geleneksel kadınlık rollerini kent yaşamı içindeki zaman zorluğuyla yerine getiremeyen kadına, erkek yardımcı olmak zorunda kalmakta hatta bazen tümünü erkek yerine getirmektedir. Kadının erkeklik, erkeğin kadınlık performansı sergilemesi değişen gelişen kent dinamizminde normal ve aynı zamanda mecburi kabul edilse de, özellikle taşra kökenli erkek bireyler geleneksel kodlarının getirdiği erkekliği sergileyemedikleri için bahsettiğimiz sıkıntı süreçleri sonunda ruhsal çöküntüler ve daha agresif davranışlar sergilemektedirler.



### 2.3. TÜRKİYE TAŞRASINDA ERKEKLİK

Türkiye toplumunda ataerkil yapı hakimdir. Var olan ataerkil yapıda erkek gündelik yaşamın her alanında kendini göstermektedir. Türkiye toplumunda erkeğin her zaman gücü elinde tutan, başarı sahibi, iktidara hâkim, hislerini saklayan ve kadından üstün olan bir birey olması beklenir. Ataerkil yapının hâkim olduğu toplumlarda ilerleyiş her zaman erkeğin çıkarlarını ve önceliğini sağlayacak şekildedir.

Erkeklik önceki bölümde bahsettiğimiz gündelik yaşam farklılıkları ve bakış açıları ile taşrada çok daha ön plandadır. Çünkü taşra tutucu yapısıyla geleneksel bakışını cinsiyet rolleri üzerinde de korumuştur. Kent yaşamında daha çok iş dünyasında ve toplumsal alanlarda güce sahip olmak için sergilenen erkeklik performansları taşralarda genellikle ikili ilişkiler ve aile yapısı içerisinde sergilenmektedir. Bu yüzden hem anlatı biçimi olarak oldukça yalın ve bir o kadarda serttir. İlk taşra filmi olarak kaynak gösterilen “Aysel Bataklı Damın Kızı” filminden, günümüz taşra filmlerinden olan ve incelediğimiz “Sivas” filmine kadar taşrada erkeklik yoğun bir haldedir. Filmlerin çoğunda erkeklik rolleri, sevdiği kadını elde etmek isteyen erkeğin, yine o kadını elde etmek isteyen başka bir erkekle olan iktidar mücadelesi etrafında şekillenmiştir. Bazen de seyirci filmlerde aile içindeki iktidar mücadelesine tanık olmaktadır. Genelde aile içindeki iktidar mücadelesi baba ve oğulun erkeklik savaşıdır.

Ataerkil yapının hakim olduğu toplumlarda kadınlık ve erkeklik, iki zıt ve ayrıştırılmış kavramlardır. Yüksel’e göre ülkemizde erkekliğin temeli kadına atfedilen tüm özelliklerden uzak durmaktır. Kadın gibi konuşmamak, giyinmemek, davranmamak, düşünmemek erkekliğin tanımını yapmamızı sağlar. Kısaca erkek; sert, güçlü ve yetki sahibi olmalıdır. (Yüksel, 2001) Bireyler doğdukları andan itibaren kadın olsun, erkek olsun cinsiyet rollerini bu şekilde öğrenmektedir. Erkek bireyler, erkek olmanın gerektirdiği şartları sağlamak için çalışmaktadırlar. Toplum erkek bireylere gündelik yaşam içindeki davranışlarına ‘erkek adam dediğin...’ gibi ifadelerle erkeklik rollerini dayatmaktadır. (Zeybekoğlu, 2010) Bu durum erkek bireylere oldukça olumsuz sonuçları da beraberinde getirmiştir. Erkeğin hissettiği gibi davranamaması, konuşamaması sürekli bir kaygı halini, erkekliği kaybetme fobisini yaratmaktadır. Diamond, Goldberg’den yaptığı alıntıya göre; erkekler, erkekliği devam ettirmek için

büyük bedeller ödediler. Bedeller neticesinde duygu ve bedenlerin uzakta kaldılar. Toplumun dayattığı erkekliği yaşayan erkekler, kendilerine psikolojik ve fizikler zararlar yaşattılar. (Diamond, 1998)

Günümüzde ise erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri değişmektedir. Kent yapısında büyük ailelerin yerini çekirdek aile yapılarına bırakması, kadının çağdaş yaşamda özgürleşmesi ve iş dünyasında aktif rol oynaması da erkelik ve kadınlık rollerinin değişmesine sebep olmaktadır. Erkek haklarını savunduğu *Etekli İktidar* kitabında kadının sınırlarının genişlediğini; erkeğin ise daraldığını belirten Akyüz'e göre: Türk erkeği kentlerde, çağdaşlaşmanın etkisi ve geleneksel değerleri arasında sıkışıp kalmıştır. (Akyüz, 2003) Akyüz'ün betimlediği erkeklik durumu kentler için söz konusu olabilirken; tamamen geleneksel yapının hâkim olduğu taşrada, erkeklik halen baskın roldedir. Yapılan araştırmalar haricinde bu durumu incelediğimiz filmlerin tümünde görebiliriz. Taşrada, erkek ister çocuk olsun, ister yetişkin olsun kadın üzerinde baskındır.

Sivas filminin taşrasında erkek çocuklar yetişkinlerden gördükleri eril ve argo diyalogları kendi aralarındaki iletişimde kullanmaktadır. Beş Vakit filminde de erkek çocuklar hayvanların çiftleşmesini izlerken şakalaşırken; kız çocuklarının da izlediğini gördükleri anda sert tepki vermektedirler. Bal filminde de taşrada erkeklerin evin geçimini sağlamada güç gerektiren işlerde çalıştığını, kadınların ise ev işlerinde ve fiziksel güç gerektirmeyecek düşük kazançlı tarla işlerinde çalıştığını görmekteyiz. Bu üç film ve geçmişten günümüze diğer taşra filmlerinde erkeğin sınırları çok geniş ve özgürdür. Kadınlar ise her zaman erkeğin hegemonyası altında ve çizilmiş sınırları içinde yaşamlarına devam etmektedirler.

Osman Özarlan'ın kitabında anlattığı, saha çalışmasında gözlemlediği taşrada kadınlık ve erkeklik rolleri, incelediğimiz filmlerimiz ile destekleyici niteliktedir. Taşrada akşam ezanından sonra kadınlar evlerine girer ya da kadın kadına ev oturması yaparlar. Televizyon izlemek, dedikodu yapmak gibi boş vakit değerlendirme etkinlikleri vardır. Taşra erkekleri ise kadınların tam tersine akşam olduktan sonra görevlerini (çalışmayı, babalık görevlerini, eş görevlerini...) bırakıp kıraathanelere, alkollü mekânlara gitmektedirler. (Özarlan, 2018) Taşrada erkek, erkeklik performansını gündüz; çalışarak, evin geçimini sağlayarak, babalık görevlerini yerine

getirerek sağlar. Akşam olduğunda da erkekler arasındaki güç gösterileriyle erkekliğini sağlamak ister. Kıraathane oyunları oynamak ve kazanmak, çok fazla alkol tüketebilmek, çapkınlık yapabilmek bu erkeklik performanslarına örnektir. Bu anlatım ve örneklerle taşra erkekliği, kentin aksine halen geleneksel kodlarıyla yıllardır değişime uğramadan, çocukların babalarından gördükleri erkeklik rollerini devam ettirmesiyle süre gelir.

Türk toplumunun, özellikle taşra erkeklerinden beklentileri oldukça zordur. Bu beklentiler genellikle yerine getirilemediğinde erkeği küçük duruma düşürmektedir. Evin geçimini kadının çalışmasına ihtiyaç duymadan sağlama, ailesinin dış tehlikelere karşı korunmasını sağlama gibi beklentilerdir. Erkek birey için bunları tek başına sağlamak zor olsa da, toplumun gerektirdiği erkeklik performansını yerine getirmek onu ve mutluluk kaynağıdır. Erkekliğin getirdiği toplumsal rolleri başarıyla yerine getiren erkek birey, oğulları olduğunda da aynı rolleri yerine getirmesini ve onun da başarılı olmasını beklemektedir. Sadece babalar değil, anneler de erkek çocuklarının bu erkeklik rollerini gerçekleştirmesini beklemektedir. Bu bağlamda taşrada yetişen erkek çocuklarının hikâyeleri atıfta bulunduğumuz tüm söylemleri desteklemektedir.

### 3. GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASINDA TAŞRADA ERKEKLİĞİN İZLERİ

#### 3.1. ERKEN DÖNEMDE TAŞRANIN İZLERİ

Türkiye coğrafyasında taşranın, sinema üzerinde de önemi büyük olmuştur ve günümüze kadar neredeyse bu özelliğini korumuştur. Sinema ülkemizde ilk olarak yurtdışından gelen filmlerin gösterimi ile başlamıştır. 1915-1922 senelerinde film üretim süreçlerini resmi kuruluşlar gerçekleştirmiş, genellikle de ordu tarafından gerçekleştirilmiştir. Erken Dönem Türkiye Sineması; Cumhuriyetin kurulduğu tarihten itibaren 1950'lere kadar geçen süreyi tanımlamak için kullanılmıştır. Bu dönem kendi içinde de “Tiyatrocular Dönemi” (1922 - 1939) ve “Geçiş Dönemi” (1939 - 1950) olarak iki farklı başlık altında incelenebilir. Nijat Özön bu iki dönemden birincisi olan Tiyatrocular Dönemi’ni; sinemanın ilk örneklerinin verildiği, Muhsin Ertuğrul’un başı çektiği ve yönettiği tiyatro kökenli sanatçıların sinema içerisinde var olma süreci olarak tanımlarken, Geçiş Dönemi’ni ise Yeşilçam’a doğru uzanan bir zaman zarfı içerisinde ele almıştır. (Özön, 1995)

Dönemin filmlerinde taşraya bakışı anlamak ve taşradaki erkeklik rollerinin sinemaya yansımalarını görmek için dönemin yönetmenlerinden Muhsin Ertuğrul filmleri seçilmiştir. Muhsin Ertuğrul çektiği birçok filmde taşra öykülerini konu edinmiştir. Bu filmlerden 1934 yılında çekmiş olduğu “*Aysel Bataklı Damın Kızı*” Türk sinema tarihinin ilk taşra filmi olarak tarihe geçmiştir. Film, Ertuğrul’un en çok bahsi geçen ve üzerinde tartışılan filmi olmuştur. İsveçli yazar Selma Lagerlöf’ün aynı isimli romanından yola çıkarak uyarlanmış bir yapımdır.

**Aysel Bataklı Damın Kızı:** Aysel, kasabada, kendi taşrasından uzakta varlıklı bir aile olan Satılmışzade'lerin yanında çalışmaktadır. Evin oğlu zorla Aysel ile birlikte olur. Bu ilişkiden hamile kalan Aysel çocuğunu doğurur, ancak Satılmışzade'ler çocuğu asla kabul etmez. Aysel hakkını aramak için mahkemeye başvurur ancak sonuç alamaz. Bu süre zarfında tanıştığı Ali karakteri, ona yanında çalışmasını teklif eder. Aysel bir gün çeşmede su doldururken Satılmışzade'ye rastlar ve o anda Ali gelir, aralarında bir tartışma başlar. Bu sözlü kavga, iki erkeğin iktidar kavgasıdır. Aysel yüzünden başlayan tartışmada erkekliği açıkladığımız bölümlerde sürekli bahsi geçen, erkeğin gücü elinde tutmak için savaşması bu kavganın nedenidir. Hem Ali hem de Satılmışzade'lerin erkeği Aysel'i kendine ait görmekte ve toplumun erkeğe verdiği rolleri sergilemektedirler. Erkekliği elde tutmak için yapılan kavgalar film boyunca devam etmiştir. Hem Ali'nin hem de Satılmışzade'nin girdiği bir meyhane kavgası; bize yine iktidar mücadelesini göstermektedir. Bu mücadele o kadar güçlüdür ki, Ali meyhane kavgasında ölen Satılmışzade'yi kendisi öldürdüğünü sanmaktadır. Aysel'i sevdiğini anlayan ve sonunda onunla birlikte olan Ali, erkeklik mücadelesini kazanmış ve gerekli rollerini sergilemiştir.

**Şehvet Kurbanı:** Victor Flemin'in "*The Wat of All Flesh*" isimli Oscarlı filminden kopyalanmıştır. Dönemin çağdaş Cumhuriyet ailesine uyan, düzenli ve disiplinli bir bankacı olan Ahmet'in hikâyesi, İstanbul'dan ailesini bırakıp bir iş için Adana'ya gitmesiyle başlar. Adana'da kötü bir kadınla tanışan Ahmet'in hayatı şehveti yüzünden mahvolmuştur. Taşra olarak betimlenen Adana'da parasını ve işini kaybetmiş, bir süre orada kötü işlerde çalışmak zorunda kalmıştır. İstanbul'a kurulan bir plato içinde çekilen Adana sahneleri filmin yapay bir taşrada geçmesini sağlamıştır. Ertuğrul'un filmde tasvir ettiği İstanbul ise modern bir Cumhuriyet kentidir. Burası kent dinamiklerine uygun her şeyin zamanla yarıştığı ve disiplinli işleyen bir sistemdir.

**Halıcı Kız:** Ertuğrul'un son filmi olan ve 1952 senesinde çekilen filmi başarı gösteremediği için son filmi olmuştur. Aynı zamanda Türkiye'de çekilen ilk renkli film olma özelliğine sahiptir. Isparta'da halı dokumacısı olarak çalışan Gül, annesinin ölümünden dolayı İstanbul'a gelmiş ve zorlu yaşam mücadelesi başlamıştır. İlk başlarda taşrayı olumlu ve güzel bir yer olarak gösteren Ertuğrul'un bu tutumu sadece Gül karakteri üzerinde olmuştur. Çünkü taşrada erkekler Gül'ü sık sık taciz ederler, tecavüze

yeltenirler. Bu bağlamda taşra kötülüğün merkezi olarak betimlenmiştir. İstanbul'a geldiğinde de bu durum çok farklı olmayacaktır. Bir evde hizmetçi olarak çalışmaya başlayan Gül, evin oğlunun tecavüz girişimlerine maruz kalacak ve oradan ayrılacaktır. Sürekli aynı olayları bir kısır döngü içerisinde yaşayan Gül, en son bir dağ evinde yalnız yaşayan bir adamla birlikte olacak ve son sahnede el ele tekrar İstanbul'a döneceklerdir.

Erken dönemde yer alan, tiyatrocular dönemi ve geçiş dönemi taşra filmleri, folklorik betimlemelerle süslü melodramlardan ibaretti. Levent Cantek' göre bu filmler; danslarla, söylenen türkülerle, kaval sesleriyle, dürüst köylülerle doludur. (Cantek, 2001) Tek parti hâkimiyetinin etkili olduğu bu döneme denk gelen erken dönem sineması, entelektüellerin taşraya karşı var olan bakışını anlamamızda etkilidir. Behçet Güteryüz'e göre; bu süreçte taşradan kente göç başlamamış, taşraya karşı romantik ve olumlu bakış açısı dönemin edebiyat ve film üretimlerinde kendini göstermiştir. (Güteryüz, 2013) Ek olarak Özön ise; bu dönemin filmlerini tabiat ve insan çatışmasından uzak, karakterlerin birer kartpostalıdan farksız olduğunu söylemiştir. (Özön, 1995) Giovanni Scognamillo de bu görüşü destekler nitelikte dönemin taşra filmlerinin; taşraya uzaktan, dışarıdan tam bir kentli gözünden bakıldığını söyler. (Scognamillo, 1973)

### **3.2. YEŞİLÇAM TAŞRASI (SİNEMACILAR DÖNEMİ)**

Türkiye sinemasında erken dönem içinde yer alan "Tiyatrocular Dönemi" ve "Geçiş Dönemi" sonrasında başlayan bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde Anadolu'da sinema salonları yaygınlaşmaya başlamış ve halk daha çok sinema izleme fırsatı yakalamıştır. Bu döneme halkın sinemayı sanat olarak değil, bir eğlence aracı olarak görmesi dönemin filmlerine de etki etmiştir. (MEGEP, 2008) Serpil Kırel bu dönemde seyircinin kendini görünür ve fark edilir kıldığını, bunu da film esnasında ıslık ve tezahüratlarla sağladığından bahsetmiştir. Ayrıca gündelik yaşam içinde de seyircinin sinemaya özen gösterdiğini, kılık kıyafetine dikkat edip bu aktiviteyi bir sosyalleşme aracı olarak gördüğünü anlatmıştır. (Kırel, 2012)

Yeşilçam endüstrisi seyircinin bu kadar aktif olmasından dolayı seyircinin beğenisine ve isteğine göre film üretimi süreçleri yaşamıştır. Bir nevi arz talep meselesi kapsamında filmler çekilmiştir. Behçet Gülerüz'e göre bu durum entelektüel kaygılar, uzak olan burjuvazinin etkileri büyük olmuştur. Kazancının büyük bölümünü Anadolu'dan kazanan bu endüstri "halk bunu istiyor" söylemi ile ısmarlama film üretimleri ile devamlılığını sağlamıştır. (Gülerüz, 2013) Hal böyleyken izlemek istediği filmi kendi belirleyen ve çoğunluğu İstanbul dışında olan seyirci, kendi mekânı olan taşrayı beyaz perdede görmeyi seviyordu. Ancak bu filmler melodram olmanın ötesine geçemeyen üretimlerdi ve halen burjuvazinin taşraya karşı tutumunu net bir şekilde yansıtıyordu.

Nasıl ki erken dönem Türkiye sinemasında Muhsin Ertuğrul'un etkilerinden bahsetmeden geçemiyorsak Yeşilçam dönemi içinde Muharrem Gürses öyledir. Üretimine 1951'de başlayan Muharrem Gürses, 1956'da "*Yedi Köyün Zeynebi*" ve aynı yılda "*Öldürdüğüm Sevgili*", "*Sazlı Damın Kahpesi*", 1957'de "*Yanık Kezban*" ve aynı yılda "*Yavrularımın Katili*", 1958'de "*Köy Canavarı*", "*Tütüncü Kızı Emine*" ve "*Allah Korkusu*", 1959'da "*Pamukçu Kız Halime*", "*Balıkçı Kızı Gülnaz*", "*Beklenen Bomba*" ve "*Şehvet Uçurumu*" gibi birçok taşra filmine imzasını atmıştır. Muharrem Gürses filmlerinde de Yeşilçam döneminin klasik melodram anlatısını görmek mümkündür. Hikâyelerde her zaman iyi ve kötü mücadelesi hâkimdir. İyiyi de her zaman mazlum olarak, toplumun dışladığı başına her türlü kötülüğün geldiği tipler olarak yansıtılmışlardır. Yine dönemin özelliklerinden olan yüzeysel bakış açıları, derinlik hissinin olmayışı Muharrem Gürses filmleri için de geçerlidir.

**Yedi Köyün Zeynebi:** Zeynep ve Çoban Ali birbirlerini sevmektedirler. Köye gelen Suat karakteri ise Zeynep'e sahip olmak ister. Zengin olması sayesinde Zeynep'in ailesini ikna eden Suat evlenme vaadiyle Zeynep'i İstanbul'a götürür. Suat, Zeynep'e zorla sahip olur ve onu terk eder. Akabinde müzikhollerde şarkıcılığa ve fuhuşa zorlanan Zeynep'i sevdiği erkek olan Ali kurtarmaya gelir.

Filmde önceki köy filmlerinde gördüğümüz gibi masumane, kaderinin talihsizliğini yaşayan, saf ve temiz Anadolu kadını figürü vardır. Tüm filmlerde olduğu gibi erkek egemen toplumun erkeklik rolleri baskın şekilde ortadadır. Erkeklik önceki dönemlerde ve erkeklik kavramına değindiğimiz ilk bölümde açıkladığımız gibi kendi güç

mücadelesi içinde kendini kanıtlamak ister. Bu mücadele genellikle erkeğin erkeğe savaşı etrafında şekillenirken; kadın ise sadece bir figürden ibaret olarak kalmıştır. Yedi Köyün Zeynebi filminde olduğu gibi Ali sevdiği kadını elde etmek ve kurtarmak için erkekliğini gösterirken; Suat ise günübürlük bir ilişki ve kötü emellerine alet etmek için paranın getirdiği iktidarı kullanarak erkekliğini sergilemiştir.

Dönemin öne çıkan sinema üretimlerinden biride Milli Mücadeleyi anlatan filmlerdir. Bu üretimler mekân olarak Anadolu yani taşrayı betimlemiştir. Behçet Güteryüz, taşrayı betimleyen Anadolu'yu savunulacak son kale ve çıkış yolu gibi metaforik bir anlam olarak ifade etmiştir. (Güteryüz, 2013) Bu bağlamda dönemin Milli Mücadele filmleri, mekân olarak taşranın ötesinde, içinde barındırdığı bu anlamlar ile taşra filmleri sayılabilmektedir.

Halide Edip Adıvar'ın romanından beyaz perdeye taşınan *Vurun Kahpeye* en dikkat çekici ve üzerine konuşulan filmlerden olmuştur. Ömer Lütfi Akad'dan sonra çok kez farklı dönem ve yönetmenler tarafından çekilmiş olsa da en çok söz edilen yapım onunki olmuştur.

**Vurun Kahpeye:** Kurtuluş Savaşı esnasında taşra olan Anadolu'da öğretmenlik yapan bir öğretmenin hikâyesini ele almaktadır. Öğretmenin çağdaş ve modern anlayışı taşranın yobazları tarafından olumlu karşılanmamaktadır. Öğretmenin Mustafa Kemal'in destekçisi olması ve karşıt olanların, düşmanla iş birliği yaptığını iddia etmesi üzerine taşra halkı tarafından linç edilir. Olayın ardından taşraya gelen askerlerin öğretmenin suçsuz olduğunu ortaya çıkarması ve asıl olayları çıkartan ve işbirlikçi olan kişilerin tutuklanmasıyla son bulur. Taşra halkının öğretmenin düşmanla işbirlikçi olduğuna inanmasının sebebi bunu iddia edenlerin erkek olmasıdır. "Erkekliğin Türkiye Halleri" kitabında bahsedilen erkek çocukların ve erkek bireylerin anne baba fark etmeksizin daha değerli ve güvenilir bulunduğu gözlenmiştir.(Bolak Boratav, Okman Fişek, & Eslen Ziya, 2017) Çocukluktan başlayan bu süreç erkek birey büyüdüğünde de devam etmektedir. Toplum içinde özellikle taşra gibi kültürel kodların yoğun yaşandığı mekânlarda erkek bireylerin sözlerine kadınlara oranla daha fazla inanç vardır.

Vurun Kahpeye filmiyle sinemaya büyük bir giriş yapan ve sonrasında çektiği filmlerle adından sıkça söz ettiren Ömer Lütfi Akad, sinemasını, Alim Şerif Onaran



1964'te çektiği *Tanrı'nın Bağışı Orman* belgesel filmi ile öncesini film yapma dönemi olarak betimlemiş, 1966 yılında çektiği *Hudutların Kanunu* filmiyle ise sinema döneminin başladığını söylemiştir. (Onaran, 1990) Çektiği *Hudutların Kanunu*, *Ana*, *Kızılırmak-Karakoyun* filmleri baştan üçleme olması amacıyla çekilmemiş olmasına rağmen sonradan "Köy Üçlemesi" olarak anılmıştır. Hudutların kanunu filminin hikâyesi temelde Yılmaz Güney tarafından kaleme alınmış ancak sansüre uğramıştır. Lütfi Akad senaryoyu tekrar ele alarak uygun bir şekilde düzenlemiş ve çekmiştir. Yılmaz Güney'in başrolü olduğu filmde kaçakçı Hıdır karakterini canlandırmıştır.

**Hudutların Kanunu:** Kaçakçı olmak istememesine rağmen şartlar neticesinde kaçakçılık yapmaya başlayan Hıdır ve yaşadığı taşrası, askerin gözünde suçtan başka bir şey ifade etmez. Toprak ağaları içinse bir piyon konumundadır. Yayınlandığı dönemde hem eleştirilenler tarafından çok beğenildiğini hem de ticari açıdan iyi gelir getirdiğini belirten Esen, kaçakçılığa ekonomik açıdan bakılmasını ve taşra halkının gündelik yaşamının güzel ifade edilmesini sinema diliyle başarılı bir şekilde anlatisının filmin en önemli özellikleri olduğunu ifade eder. (Kuyucak Esen, 2010) Film merkezin dışında kalan olan diye tabir ettiğimiz taşra kavramının neredeyse tam karşılığıdır. Çünkü aynı zamanda da arada kalmışlıktır. Hıdır, hem taşranın iktidarı toprak ağaları hem de merkezin temsil kuvveti askerin baskısı altındadır. İktidar mücadelesi altında ezilen bir taşralı olarak karşımıza çıkar. Erkeklik filmde para, güç ve iktidar bağlamında karşımıza çıkmaktadır. Coğrafyanın hâkimi olmak için savaşıyan merkez ve ağalar erkekliklerini sergilemektedirler. Erkekliği sadece biyolojik olarak doğan erkek bireyler değil Ana filminde göreceğimiz gibi kadınlar; bazen de kurumlar, devletler, şirketler sergiler.

**Ana:** 1966 yılında çektiği *Hudutların Kanunu* filminin hemen ardından 1967 yılında *Ana* filmini çeken Lütfi Ömer Akad bu kez de toplumsal gerçekçi sinemasında kan davasını anlatmıştır. Akad, kamerasını Hudutların Kanunu filminde gösterdiği Güneydoğu taşrasından Karadeniz taşrasına çevirmiştir. Kan davası yüzünden kocasını kaybeden Döndü Ana'nın, evlatlarını kurtarmak için çabalamasını ve neticesinde son çare olarak silahına sarılıp kanlılarının peşine düşmesini konu alır. Erkekliği sadece erkek bireylerin sergilemediğini Hudutların Kanunu filminde açıklamıştık. Bu bağlamda iktidarı kazanmaya çalışan erkekliği, erkeğin eksikliğinden dolayı Ana filminde Döndü Ana sergilemiştir. Erkeklik rollerini Bhasin kısaca; ev halkının yönetimi, aileyi

korumak, geçimini sağlamak ve hayatta aktif rol oynamak olarak açıklamıştır. (Bhasin, 2003) Bu bağlamda Döndü Ana, kan davasından çocuklarını korumak için erkeğin üstleneceği rol olan aileyi korumak performansını yine erkekliğe özgü olarak bilinen silah kullanmak, şiddet uygulamak gibi eylemleri kadın kimliğinden soyutlanıp erkek kimliğini üstlenerek gerçekleştirmiştir.

**Kızılırmak-Karakoyun:** Aynı yıl bu köy üçlemesinin son filmi olacak olan *Kızılırmak-Karakoyun* filmi çekken Akad yine toplumsal gerçekçi bir işe imzasını atmıştır. Film aslında 1947 yılında Nazım Hikmet tarafından senaryosu yazılmış Muhsin Ertuğrul tarafından da çekilmiştir. Esen' e göre Lütfi Ömer Akad senaryoyu tekrar ele alıp kendince gerekli gördüğü tüm düzenlemeleri yaparak filmi tekrar çekmiş ve sonucunda çok başarılı olan bir eser ortaya çıkarmıştır. (Kuyucak Esen, 2010) Oba beyinin kızına âşık olan fakir çoban ve aynı kıza âşık olan başka bir oba beyinin oğlu arasındaki mücadele anlatılmıştır. Kızın da çobana âşık olmasından dolayı bir sınav gerçekleştirilmiştir. Çobanın kazanmasına rağmen oba beyinin diğerine olan borçları yüzünden kız oba beyinin oğluna verilir. Oba beyi adamları kızını almaya Kızılırmak üzerindeki köprüye geldiklerinde köy halkı ile aralarında tartışma çıkar bu esnada köprü yıkılır çoban, kız ve köylüler suya kapılıp gider.

Sevdikleri kız uğruna çoban ve oba beyinin verdiği mücadele son bölümde inceleyeceğimiz Sivas filminde, Aslan karakterinin sevdiği kızını etkilemek için onu seven başka bir çocukla köpeklerini dövüşürmesine benzemektedir. Bu örnek önceki filmlerde de verdiğimiz Osman Özarslan'ın: Erkeklik sadece erkeğin kadına üstünlüğü değil erkekler arası ve diğer tüm güç ilişkilerinde kazanmak istedikleri bir güç savaşı olarak betimlediği bir söylemdir. Büyük olan kardeşin kendinden küçük kardeşine olan üstünlüğü, zengin erkeğin yoksul erkek üzerindeki üstünlüğü, işveren erkeğin çalışanı üzerindeki üstünlüğünü göstermiştir. (Özarslan, 2018) Oba beyi ve çoban sevdikleri kadını elde edebilmek için üstünlüklerini sevdikleri kadına değil birbirlerine ispatlamak durumundadırlar. Erkeklik, bu süreçte yine kadını sadece elde edilecek bir figür olarak görmüş; mücadeleyi kendi arasında vermiştir.

Bir kısmı destansı çekimlere sahip filmde Onaran'a göre Yörüklerin yaşamı, folklorik öğeler iyi incelenmiş aynı zamanda Anadolu'daki tefeci sermayenin oluşumunu gözler önüne sermiştir. (Onaran, 1990) Akad, taşrada geçen köy

üçlemesinin ardından bir de kent üçlemesi ve göç üçlemesi çekmiştir. Kent ve göç üçlemesi de taşradan kente göç eden bireyler ve onların hikâyeleri etrafında şekillenen olaylardan oluşmaktadır. Taşra kavramını açıklamakta kullandığımız anlatılar bu kent filmlerinin de aslında taşra filmi sayılabileceğini göstermektedir. Merkezin dışında kalan, merkez olmayan olarak nitelendirdiğimiz taşra hem bireyler hem de mekânlar anlamında karşımıza çıkmaktadır.

Dönemin taşra filmlerine baktığımızda erkeklik olgusunda, kadın karakterleri elde etmek için erkeklerin kendi arasındaki iktidar ve güç savaşına tanık oluyoruz. Sergilenen erkeklikler o kadını elde etmek ya da onu korumak için diğer erkeklere karşı bazen öldürme, bazen yaralama ve kavga gibi şiddet eylemleriyle kendisini sert bir şekilde göstermektedir.

### **3.3. KARŞITLIKLAR DÖNEMİNDE TAŞRA**

Türkiye’de 1970’li seneler 12 Mart 1971’de verilen askeri muhtıra ile askeriye yönetime direkt olarak geçmemiş ancak güdümlü hükümetler sayesinde yönetime etkileri olmuştur. 1961 Anayasasında verilen özgürlükler 70’li yıllarda kısıtlanmış, bu dönem özgürlük, adalet arayışları ve diğer problemlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu yaşanan tüm süreçler 70’lerin sinemasına yansımış ve olumsuz etkileri çoğunlukta olmuştur.

Sancılı süreçler içerisinde geçen bu Karşıtlıklar Dönemi, televizyonunda hayatımıza girişiyle 80 darbesi dönemine kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Televizyon kültürünün sinemaya olumsuz yansımalarının sebebini, Osman Tatlı; düşünmeye, sorgulamaya dayanmayan, basit ve yüzeysel bir izleme alışkanlığı olarak tanımlamıştır. (Tatlı, 2015)

Aynı zamanda televizyon sebebiyle sinema salonlarını boş bırakan, popüler Yeşilçam filmleri izleyen seyircileri tekrar sinemaya çekmek için ucuza mal edilen 16’mm olarak çekilen seks filmleri furyasını çözüm olarak başlamıştır. Seks filmlerinin ortaya çıkışının asıl sebepleri de Esen’e göre sinema salonlarını asıl dolduran izleyicilerin yani kadın ve çocukların artık televizyon izleyicisi olmaları, dönemin siyasi

ve ekonomik sıkıntılarının vatandaşlara büyük ölçüde yansması ve sinema için bir bütçe ayrılmamasıdır. O yüzden hedef kitleyi değiştirip maddi sıkıntılar yaşayan, bu yüzden iş için kentlere göç eden eşinden ve çocuklarından ayrı olan taşra kökenli erkekler olarak belirlemişlerdir. (Kuyucak Esen, 2010)

Karşıtlıklar dönemi, aynı zamanda televizyon ve seks filmlerinin yoğunlukta olmasına rağmen auteur sinemanın ilk denemelerinin yapıldığı, yönetmenin film üretim süreçlerinin tamamında etkin olduğu bir dönemin adıdır. Bu bağlamda hem konumuz olan taşra filmlerinin toplumsal gerçekçi bakışla yansıtıldığı ve yönetmen gözünden sorgulamaların olduğu dönemdir. Toplumsal gerçekçi filmler üreten Yılmaz Güney, üretim yılları boyunca birçok, konumuz olan taşra filmine imza atmıştır. Bunlardan özellikle 1968 senesinde çekilen *Seyyit Han* filmidir ve bir o kadar ses getirmiştir. Güney kendi sözleriyle Seyyit Han'ın yönetmen olarak bütün sorumluluğunu üstlendiği ilk filmi olduğunu söylemiştir. Aynı zamanda birikimlerinin etkisiyle Yeşilçam kurallarına ve Çirkin Kral olarak ünlenen Yılmaz Güney'e karşı bir isyan filmi olmuştur. Türk sinemasının hâkim çevreye karşı, toplumun faydasına üretimler yapılması Seyyit Han ile başlamaktadır. Yılmaz Güney filmiyle ilgili "Toplum için üretilen sanat vazifesini gerçekleştiren ciddi anlamda ilk çabadır." İfadelerini kullanmıştır. (Güney, 2017) Büyük ses getiren bu film 1968 Uluslararası Berlin Film Festivali, 1968 Lukarno ve yine aynı sene Manhaime Festivalleri'ne seçilmesine rağmen sansürden dolayı festivallere katılamaz.

**Seyyit Han:** Ağanın yönetimi altında olan köyün delikanlılarından olan Seyyit Han, düşmanlarını öldürdüğü için hapse girer. Hapisten çıktıktan sonra sevdiği kadın olan Keje'yi almak için köyüne dönen Seyyit Han; sevdiği kadının Haydar Bey ile evlenmek üzere olduğunu öğrenir. Keje'yi kurtarmak için mücadele eden Seyyit Han köy ağasının oyunları ile bunu başaramayacaktır. Erkek egemen toplumun kodlarını çok net hissettiren bu taşrada, Seyyit Han düşmanlarını hayatta kalmak için öldürmüştür. Erkeğin, erkekliği korumak için sadece kadınlara değil diğer erkeklere de üstünlük sağlaması gerektiğini açıklamıştık. Seyyit Han filmde ilk erkeklik mücadelesini düşmanlarını yok ederek sergilemiştir. İkinci erkeklik savaşını ise anlattığımız diğer filmlerde olduğu gibi sevdiği kadını kazanmak için verecektir. Bu savaşı Keje'yle evlenmek üzere olan Haydar Bey'e karşı verecek ancak asıl güç çatışmasını ağa ile

yaşayacaktır. Ağa, merkez-taşra ikileminde ve çatışmasındaki merkez gücün temsilidir ve köy halkı onun kurallarına göre davranmaktadır.

**Umut:** 1970 senesinde çektiği *Umut* filmi, bir araç tarafından atı ezilerek ölen Cabbar'ın yoksul yaşamını daha iyi bir hale getirebilmek için boş umutlarla girdiği yolları ve bu yollar uğrunda ailesini zor durumda bırakan taşralı bir erkeğin hikâyesini konu edinmiştir. Burada erkeklik durumu yine iktidar ve güç çatışması olarak karşımıza çıkmıştır.

Pek çok kez kullandığımız Özarlan'ın erkeklik tanımına bakabiliriz: Zenginin fakire, güçlünün güçsüze uyguladığı üstünlüktür bu durum. (Özarlan, 2018) Cabbar, erkeklik savaşını atının zengin bir adamın arabası altında kalarak ölmesiyle bu üstünlüğü kaybetmiştir. Kaybettiği bu üstünlük durumunu yani erkekliği kazanmak için yasadışı işlere bulaşmıştır. Temeldeki amacı kaybettiği zengin-fakir savaşında zengin konumuna geçmek ve erkekliğin getirdiği rollerden olan, ailesinin geçimini sağlamak ve gücü elinde tutmaktır.

Yılmaz Güney'in 1971 senesinde hem çektiği hem de başrolünü oynadığı *Acı* filmi kan davası yüzünden uzun seneler hapisanede yatan Çiçek Ali'nin pişmanlık öyküsünü, dönemin perspektifinden inceleyen bir üretim olmuştur. Yine aynı sene çekmiş olduğu bir başka toplumsal gerçekçi taşra filmi *Ağıt*, kaçakçılık yapan çetenin lideri Çobanoğlu'nun dağlarda verdiği yaşam savaşını anlatır. Ağıt filmi 1972 senesinde Venedik Film Şenliği'nde finale kalmıştır. 1978 senesinde çektiği *Sürü* filmi ise yine göç teması üzerinden işlenmiş bir taşra filmi olarak karşımıza çıkar. Güneydoğulu bir aşiretin büyük şehre göç etmesiyle başlayan giderek zorlaşan şartlar altında yok olmalarını anlatan film dönem için çok ses getiren bir yapım olmuştur.

Yılmaz Güney taşrasının en çok öne çıkan ve bahsedilen filmi kuşkusuz *Yol* filmidir. 1981 senesinde çekilen film dönem olarak Karşıtlıklar Dönemi dışında 1980 Darbesi sonrası sayılabilecek film, bütünlük sağlaması için bu dönemde ele alınmıştır. Film 1981 senesinde çekilmesine rağmen dönemin şartları altında ancak 1999 yılında vizyona girebilmiştir. Cezaevinden çıkan Seyit Ali'nin kendini aldatan Zine'yi vurmak için taşrasına dönüşüyle başlayan bir filmidir.

**Yol:** Beş Mahkumun hayat hikayesinden kesitler ile ilerleyen filmin ana kahramanları Seyit Ali ve karısı Zine'dir. Seyit Ali hapisten çıkınca kendisini aldatan karısını cezalandırmak için köyüne dönmesiyle başlar. Erkeklik performansı alışılmışın dışında ilerleyen bir öyküdür. Erkek egemen anlayışta kadının aldatması ağır cezalarla genelde de ölümlerle sonuçlanır. Seyit Ali ise toplumun gerektirdiği bu erkekliği yerine getirmeyecek ve Zine'yi alarak yola çıkacaktır. Bu durum erkeklik sergilemekten kaçış olarak görünse de Seyit Ali'nin Zine'yi kaybetmemek için verdiği mücadele bir erkeklik performansıdır. Diğer filmlerde görülen durum burada da hâkimdir. Seyit Ali sevdiği kadını kurtarmak ve korumak için diğer iktidarlara karşı mücadele vermektedir. Dönem şartları yüzünden Türkiye seyircisiyle buluşamayan film 1982 senesinde 35.Cannes Film Festivalinde en iyi film ödülünü alarak bir ilke imza atar.

Karşıtlıklar dönemi, auteur yönetmenlik denemeleri ve toplumsal gerçekçi üretimler, televizyon ve seks filmleri furiasının karşısında yer almıştır. Döneme ismini verende bu karşıtlıklardır. Yılmaz Güney ve ondan esinlenerek yola çıkan genç sinemacılar mekan olarak genellikle taşrayı ve orada gerçekleşen iktidar savaşlarını anlatmışlardır. Çünkü taşra yaşamının tüm toplumun bakış açısını yansıtmakta olduğunu açıklamıştık. Var olan iktidar savaşları da kendisini birer erkeklik performansı olarak göstermektedir.

### **3.4. 1980 VE SONRASINDA TAŞRA**

12 Eylül'ün yansımaları Türkiye'de tüm alanlara etki ettiği gibi sinema alanına da büyük etkileri olmuştur. Esen'e göre Türk sinemasına yapılan başka bir darbe de Hollywood darbesi olmuştur. O yüzden bu döneme darbe dönemi sineması demek mecburidir. 70'li senelerin yarısından itibaren tüm sinema salonlarını dolduran 16 mm çekilen ucuz seks filmleri bir anda yok olmuştur. Sansürün bile bitiremediği ve Türkiye sineması için büyük bir kayıp olan bu filmler darbenin etkisiyle tükenip gitmişlerdir. (Kuyucak Esen, 2010) 12 Eylül darbesinin ardından, 1986 senesinden başlayarak birçok darbe filmi çekilmiştir. O süreye kadar siyasi konulara değinmeden sadece toplumun gündelik yaşamından ve kadın faktörü üzerine giden sinema, yasakların biraz daha rahatlaması ve 1986'da ilk olarak çıkarılan sinema yasasının etkilerine bağlanabilir.

(Şükran, 2000) Aynı zamanda 1980 darbesi toplumsal etkilerinin yanında sinema için bir kesiktir. Öyle ki 70'ler sineması üreticileri ile 90'lar üreticileri arasındaki hem sinemasal hem de kültürel anlamda etkileşimi kesmiştir. Bunun neticesinde Türk sineması büyük bir çöküşe geçmiştir.

Taşralarını geride bırakıp gelen bireyler, kent içerisinde kendi taşralarını yaratmışlardır. Kentin içinde yer alan gecekondu mahalleleri birer taşra örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Gecekondu mahalleleri Engin Yıldız'a göre birçok filmde olduğu gibi fon olarak kullanılmıştır ama bazen bu fonlar olayın sebebini ortaya çıkaran merkezin tematik bir yanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gecekondular toplumsal ilişkinin kentteki bir parçasıdır aynı zamanda bu bölgeler sosyal ve ekonomik durumların göstergesidir. (Yıldız, 2008)

Darbe sonrası Türkiye sineması arabesk ve ağdalı melodram yapıları ile bir nevi Yeşilçam döneminin devamı sayılabilir nitelikte üretimlere devam etmiştir. 70'li yıllarda da var olan bu film türü 80'li yıllarda ise değişen siyasi ve kültürel çerçeveden dolayı eziklik söylemlerinin yerine arzu patlamalarıyla kışkırtılan bir dil halini almıştır. (Özbek, 2002) Dönüşen ve varlığını sürdüren bu arabesk furyasının yanında melodramatik kodları kullanan, toplumsal değişim ve insan ilişkilerini anlatan komedi filmleri de üretilmiştir. (Yüksel, 2016) Ertem Eğilmez'in 1984'de çektiği *Namuslu*, Nesli Çölgeçen'in 1985'da çektiği *Züğürt Ağa*, Yavuz Turgul'un 1986'da çektiği *Muhsin Bey* filmleri örnek olarak gösterilebilir.

**Züğürt Ağa:** Taşra ve kent çatışmasını, yaşadığı toplumun kurallarına göre yetişmiş ve iktidar sahibi bir ağanın, kente uyum sağlayamaması üzerine kurulu trajedi-komik bir üretimdir. Agah Özgüç'e göre film ağa karakterinin taşra ve kent yaşamı iki farklı film niteliğindedir. Ancak iki bölümde bütünleşince bir nehir gibi olmaktadır. (Özgüç, 1993) Haraptar köyünün ağası, taşrasında tüm gücü elinde bulundururken kuraklık yüzünden işleri kötüye gitmektedir. Merkezin temsilcisi olan politikacılar da köyü alıp baraj yapmak isteyince, ağa, köyü satıp kente göç eder. Film bir bakıma feodalitenin kapitalizme yenilişinin öyküsüdür. Taşrada tüm iktidarın sahibi olarak, hem ailesi hem de tüm köylü üzerinde erkeklik sergileyen ağa, kent yaşamında tüm iktidarını kaybetmiştir. İktidar ilişkilerinin çok daha hiyerarşik ve para ekonomisine dayalı ilerlediği kent yapısında ağa sıradan bir bireyin bile alt seviyesinde kalmıştır.

İlk bölümde Simmel'in kent bireylerinin taşra bireyelerine göre daha değişime açık olduğunu dile getirdiğini belirtmiştik.(Simmel, 1996) Sebebi ise taşralı olan ağa, durağan taşra zamanına ve gündelik yaşamına hâkimken; kentin hızlı işleyen zaman anlayışına ve kendine has dinamiklerine uyum sağlayamamıştır. Kendisi gibi göç etmiş, uyum sağlayamamış bireylerin, kent merkezinde oluşturdukları taşra sayılan gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Kaybettiği erkekliği yüzünden köylülerden sonra ailesi de onu terk etmiştir. Erkekliğin temelinde sertlik, güçlü olma ve yetki sahibi olmak vardır.(Yüksel, 2001) Erkekliğin bu kadar sert olduğu bir coğrafyadan gelen ağa karakteri, Akyüz'ün belirttiği "Türk erkeği kentlerde, çağdaşlaşmanın etkisi ve geleneksel değerleri arasında sıkışıp kalmıştır." Cümlesinin tasviridir. (Akyüz, 2003)

1980 sonrası Türk sinemasının en önemli üretimlerinden biri Ömer Kavur'un 1987'de çektiği "Anayurt Oteli" olmuştur. 12 Eylül Darbesi sonrası sinemada siyasal toplumcu sinema ortadan kalkmış, bireyin hayatından kesitler sunan edebiyat uyarlamaları almıştır. (Koper, 2019) Bu bağlamda film karakterin derinlemesine incelendiği bir üretim olarak dönüm noktası sayılmaktadır. Hem bu özellikleri hem de taşra filmi özelliğini taşıması sayesinde konumuza dâhil edilmiştir. Tarık Tufan'da Türk sinemasında *Anayurt Oteli*'ne kadar henüz köy ve şehir arasındaki farklılaşmaların yeterince belirgin ve anlaşılır olmadığını ifade etmiştir. *Ona göre film* artık göçün belirli bir aşamaya geldiği, daha keskin bir sosyolojik dönüşümün 1980'lerden sonra "neredeyse metafizik bir kırılmaya" evrildiği bir dönemde çekilmiştir. Daha sonra Türk sinemasında aynı tür filmleri görmeye başladık ki bu şekilde taşra meselesine temas eden filmlerin hepsi, *Anayurt Oteli*'nin çağrıştırdığı kasvet, arada kalmışlık duyguları taşıdılar. (Tufan, 2019)

**Anayurt Oteli:** Küçük bir Anadolu taşrasında Anayurt Oteli'nde yalnızlık ve bunalım içerisinde yaşayan, otelin müdürü Zebercet, taşranın tekrar eden zamanlar döngüsünde, gündelik yaşamını sürdürmektedir. Bir akşam otele gelen bir kadının otele yerleşmesi ile hayatında tekdüze devam eden zaman kavramı değişmiştir. Kadının bir gün sonra otelden ayrılıp tekrar geleceğini söylemesi üzerine Zebercet her gün kadının gelişi beklemeye başlar. Hatta her gün kadın odada kalıyormuşçasına, onun hayali ile konuşur ve odada hiçbir şeyi değiştirmez. Taşranın sadece mekânsal bir kavram olmadığını aynı zamanda da bireylerin gündelik yaşam biçimleri ve düşünce yapıları ile



doğrudan alakalı olduğunu söyleyen Holton'un bu görüşü, Zebercet'in taşrasının tasviridir. (Holton, 1999) Hikâyede Bal ve Beş Vakit filmlerinde de olduğu gibi taşranın zamansızlığı kullanılarak bu düşler ve gerçeklik yok edilmiştir.

Gündelik yaşamının bir parçasında tanıştığı bu gizemli kadın Zebercet'in özlemini kurduğu ve elde etmek istediği kadının boşluğunu doldurmuştur. Kadını elde edemediği ve iletişimi sürdüremediği için var olan erkekliği zedelenmiştir.

Erkeklik performansının ve onun gerçekleştirildiğindeki tatmin duygusundan eksik kalan Zebercet erkekliğini bilinçsizce başka davranışlarla sergilemek ister. Connel'in yazılarında erkeklik; gücün, iktidarın sahibi olmaktır. Erkek bireyler, erkekliği devamlı sağlamak zorundadır. Sağlayamadığı takdirde erkek bireyler büyük bir çöküntü içine girmektedirler. (Connell, 1998) Bu anlatı eşliğinde Zebercet'in o kadının yokluğunda bulaştığı horoz dövüşleri, Sivas filmindeki köpek dövüşleri ile aynı temsile sahiptir. İki filmde de erkekler güçlü ve yırtıcı olan hayvanları kendilerinin temsili olarak görmektedir. Onları dövüştürerek iktidar sahibi olmaktadır.

Gizemli kadının yokluğunda bulaştığı Horoz dövüşlerinin yanında bir de hizmetçisi Zeynep karakterine sarkıntılık ederek sergileyemediği erkekliğin boşluğunu tatmin etmek ister. Devam eden süreçte Zebercet bunalımlı dönemleri ve yalnızlığı büyük ölçüde yaşamaktadır. Taşranın sıkıntısını karakterler üzerinde çok yoğun hissettiren film, Bal filminde olduğu gibi rüyalar ve simgelerin aracılığıyla metaforlarla doludur.

### **3.5. 1990 VE SONRASINDA TAŞRA**

1990 sonrası sinema nerdeyse her dönemde olduğu gibi sosyal ve ekonomik politikaların etkisini yaşamıştır. Yeryüzü genelinde sanayileşme tarafından tekrar şekillenmesi ve toplumlara maddi mutluluk sunarak, iyi toplumu yaratma çabalarını var etmiştir. (Buck-Morss, 2004) Bu dönemde başlayan yenileşme, modern olma yolunda hızlı bir ilerleme gösteren Türkiye, Dünya'ya ayak uydurmaya çalışmıştır. 12 Eylül sonrası iktidarın başı olan Turgut Özal'ın getirdiği neoliberal politikalar ile serbest piyasacı bir anlayış benimsenmiştir. Aynı zamanda Ayşe Buğra, bu dönem için merkez

devletin, ideoloji ve ekonomi olarak rollerinin sorgulanmasına, toplumsal aidiyet hissini kaybeden bireylerin başka ihtiyaçlara yönelmesine sebep olduğunu belirtir. Ek olarak bunlar dâhilinde etkin kökenler, dini inançlar ve toplumsal cinsiyet rolleri tartışılmıştır. (Buğra, 1999) Artun Yeles'e göre bu süreç seyircinin seçeneklerini arttırdı ve farklılaşmalar başladı. Bu bağlamda Türkiye çağdaşlaşmaya başlarken, gündelik yaşam ve kültür biçimleri değişim içerisine girmeye başladı. (Yeles, 2005)

1980'lerden beri seyirci kaybına başlayan filmlerin başka bir nedeni de Nezih Erdoğan'a göre filmlerin beklentileri karşılayamamasıydı. Yabancı filmlerin renkleri, anlatı yapısı olarak kurguları, kamera kullanımları birçok açıdan alışılmış yerli yapımlardan çok farklıydı. (Erdoğan, 2001) Bu temel unsurlar etrafında değişmeye başlayan Türk halkı ve sineması eskisinden çok farklı olacağını mesajlarını vermeye başlamıştı. Artık ağır melodramlarıyla pek çok filmin üretildiği Yeşilçam gibi dönemlerin sonu gelmişti. Uzunca bir dönem yerli filmlerden mahsur kalan salonlar bunu net bir şekilde gözler önüne sermişti.

1990'lı yıllar döneminde Türkiye sinemasında üretilen filmlerin içeriğini belirleyen faktörlerden biri de yapımların şirketlerindeki fazlalıktır. Sinem Evren Yüksel'e göre ülkemize giren yabancı yapımların sinema üzerindeki kontrolü bu dönemin başlarında üretilen film sayısını yok denecek kadar azaltmıştır. Ama liberal ekonominin var olan reklam sahasını genişletmesi ve hareketlendirmesi bu dönemin ikinci yarısından itibaren film üretim olanaklarını büyütmüş ve yerli üretime katkı sağlamıştır. (Yüksel, 2016) Bu dönemin sessizliğini bozan 1995 yılında Mustafa Altıoklar tarafından çekilen *İstanbul Kanatları Altında* ve 1996 yılında Yavuz Turgul tarafından çekilen *Eşkîya* filmleri olmuştur.

1990'lar yeni bir Türk sinemasının ortaya çıkışından söz edilen bir dönem olacaktı. 90'lı yılların en önemli yanlarından biri de "Kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler ve filmlerle anlatmak isteyen yönetmenlerin artık belli bir düzey tutturarak yapıtlarla seyirci önüne çıkmalarıydı." (Vardan, 2003) Bu dönemin gelişmesini ve yeni bir sinema anlayışının ortaya çıkmasını sağlayan auteur yönetmenler olmuştur. Kendilerine yeni bir kulvar açan yönetmenler Yeşilçam ve üretimlerine tamamen karşı durarak kendi tarzlarını yaratmışlardır. Popüler kültür ürünü olan tüm hikâyelerden ve anlatı biçimlerinden uzak durmuşlardır. Bu söylemleri bağlamında Nigar Pösteki 90

sonrası Türk sinemasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim gibi yönetmenleri sinemanın seyrini değiştiren auteur yönetmenler olarak görmüştür. (Pösteki, 2005) 1990'larda kırılma yaratan bu yönetmenlerin sinemalarında bazı özellikleri ortaktır. Kendi düşünce ve bakışlarını ticari kaygılardan uzak olarak üretmek, minimalist olmak (düşük bütçe, konu, mekan ve oyuncu anlamında), geleneksel sinemanın dışına çıkmak bunlara örnektir.

Dönemin auteur yönetmenlerinin mekânsal bağlamda taşrayı ya da taşralı bireylerin hikayelerini anlatmaktadırlar. Bunun temelinde taşra bölümünde açıkladığımız taşra gündelik yaşamının, merkezin yansıması olması ve tüm toplumun zihniyetinin bir yansıması olması vardır. Aynı zamanda yönetmenlerinin taşradan gelmeleri ya da taşrayı iyi tanımaları etkili olmuştur. Dönem filmlerinde taşrayı anlamak için bahsi geçen üç yönetmenin, üç filmi üzerinden anlatılacaktır.

**Tabuta Rövaşata:** Derviş Zaim'in 1996 senesinde çektiği film Rumelihisarı dolaylarında kentin taşrasında hayatını sürdüren, serseri bir kişilik olan Mahsun'un hikayesini anlatmaktadır. Film, taşra bölümünde açıkladığımız gecekondu bölgesinde geçmesi dolayısıyla ve gündelik yaşam biçimi nedeniyle filmin mekanı taşradır. Gecekondular kente yeni gelen, tutunma çabası olan, devlet ve piyasanın görmezden geldiği bireylerin mekanıdır. (Işık & Pınarcıoğlu, 2018) Bu bağlamda gecekondu da dışarı ve dışarıklı anlamıyla taşra olma durumunu taşımaktadır.

Evsiz olduğu soğukta ısınabilmek için araba çalıp, tüm gece arabayla gezdikten sonra sabah aldığı yere geri bırakmaktadır. Hırsızlığın amacı ne olursa olsun her yakalandığında polislerden dayak yemektedir. Babasız ve evsiz olan Mahsun'un polislerden yediği dayak, Beş Vakit filminde babasız olan bir çobanın hırsızlık yaptığı sanılması üzerine, köyden bir adamın çobanı dövmesi olayı ile aynı temsile sahiptir. Bu bağlamda bazı değerleri öğretmek için ebeveynlerin yaptığı fiziksel müdahale; değerler seviyesindeki biçimlere yerleştirilen çocukların bedenlerinde meydana gelen şiddeti temsil eder. (Ertan, 2009) Baba figürünün olmadığı durumlarda ortaya babalık rolünü üstlenen bireyler çıkmaktadır. Baba figürünün yerini alan polisler Mahsun'u çalışması için bir kiraathaneye tuvaletçi olarak yerleştirirler. Bu ana kadar Mahsun erkekliğini inatçılığı ile göstermektedir. İktidar sahibi bireylerin ona yapma dediği her şeyi yaparak, kendi gücünü ispatlamaya çalışmaktadır. Araba çalması, tavus kuşunu kesmesi, yasak

olan yerlere girmesi bunlara örnektir. Çalıştığı kiraathanede tanıştığı uyuşturucu bağımlısı bir kadına âşık olması üzerine yaşamı bir miktarda olsa düzene girmiştir. Ancak platonik olduğu kadının uyuşturucu karşılığında erkeklerle ilişkiye girmektedir. Bu durumda Mahsun erkekliğinin getirdiği sahiplenme duygusunu şiddet ile göstermiştir. Sevdiği kadına attığı tokat, kadının sadece kendisine ait olmasını istediği içindir.

Mahsun'un yaşadığı gündelik yaşamından olaylar, diğer taşra filmlerinde de olduğu gibi taşranın zamansızlığı etrafında gerçekleşmektedir. Her günü diğer bir günün aynısı olan Mahsun'un yaşamı bir döngü selliktir. Aile olmadığı için göremediği baba figürünü ve ondan öğreneceği erkeklik rollerini kendisine abilik eden başka erkeklerden ve polislerden öğrenmiştir.

**Kasaba:** Nuri Bilge Ceylan'ın 1997 senesinde çektiği ilk uzun metrajlı üretimidir. Filmde taşra, Nurdan Gürbilek'in kitabının da belirttiği aynı zamanda aldığı alıntılar ve genel tasviriyile taşranın bir sıkıntı olduğu görüşünün yansımasıdır. (Gürbilek, 2000) "Taşra, esasen bir insan gerçekliğidir. Taşranın ontolojisinde var olan gerçek insan halleridir. Taşra kendi kültürünü kendi insan gerçekliğiyle inşa eder." (Alver, 2013) Filmde karakterler Alver'in bu anlatısıyla bir paralellikte ilerlemektedir. Filmde taşrada yaşayan ailenin üç kuşağın birbiriyle olan diyalogları etrafında şekillenmektedir. Aynı zamanda, diğer filmlerde olduğu gibi taşranın zaman kavramı kent dinamiklerine göre değil; Beş Vakit filminde de olduğu gibi doğanın döngüsüne göre akmaktadır. Beş Vakit'te zaman, güneşin zamanına göre okunan ezan vakitleri ile kurgulanırken; Kasaba filminde mevsimlerin geçişine göre kurgulanmıştır. Filme, ailenin çocukları olan Havva ve Ali okul çıkışlarında Beş Vakit, Sivas ve Bal filminde olduğu gibi kendilerini doğaya bırakmaktadırlar. Bu doğa yolculukları taşra çocuklarının ve bireylerinin gündelik yaşamlarından bir kesittir. Filmin son bölümünde de aile büyüklerini ve çocuklarının ateş başında yine taşranın doğasında yaptıkları sohbeti görürüz. Diyaloglar yaşlı anne ve baba, yurt dışında okumuş Havva ve Ali'nin babası olan, oğulları Emin ve ölmüş olan oğullarının çocuğu Saffet arasındadır. Aile büyüklerine göre Saffet ölen babasının karakterini ve özelliklerini taşımaktadır. Çocukların küçüklük dönemlerinde; erkek çocukların babalarını, kız çocukların ise annelerini rol modeli aldıkları bu çocukluk

performansları, yetişkinlik dönemlerinde ki davranışlarına, toplumsal cinsiyetlerine zemin hazırlamaktadır. (Eckert & McConnell-Ginet, 2013)

**Masumiyet:** Zeki Demirkubuz'un 1997 senesinde çektiği bireylerin hikayeleri bakımından da taşra merkezli filmidir. Film, yönetmenin 2006'da çektiği Kader filminin sonrasını anlatan bir hikayedir. Masumiyet filmi, hapishaneden yeni çıkmış ve yaşamını yoluna koymaya çalışan Yusuf karakterinin, Bekir ve Uğur ile taşradaki bir pansiyonda tanışmasıyla şekillenir. Uğur senelerdir sevdiği ve takıntılı olduğu, hapiste yatan Zagor karakterine aşık bir kadındır. Zagor'a olan aşkından dolayı, o hangi hapishaneye sürgün edilirse peşinden il il gezmektedir. Aşkı uğruna ailesini geride bırakmış ve yaşamak için pavyonlarda hayat kadınlığı yapmaktadır. Bekir ise, Uğur nasıl Zagor'a büyük bir takıntıyla aşıkta o da Uğur'a aşıktır. Bekir de Uğur'un peşinden karısını, çocuğunu ve her şeyini geride bırakıp gitmiştir. Filmde erkeklik rolleri geçmiş dönem taşra filmlerinde ve günümüzde Sivas filminde de olduğu gibi bir kadını elde edebilmek üzerine kuruludur. Önceki bölümlerde de atıfta bulunduğumuz gibi gücü elinde tutmak için isteyen erkek, diğer erkeklere üstünlük sağlamalıdır. Bu kimi zaman yaşça büyüğün küçüğe, zenginin fakire, beyazın siyaha üstünlüğü gibi kendini gösterebilir. (Özarslan, 2018) Bekir de Uğur'un kendisini sevmesi için Zagor'a benzemeye çalışmaktadır. Zagor gibi kadını aşağılamakta, sert duruş sergilemekte ve serseri bir yaşam sürmektedir. Aynı zamanda Bekir, erkeklik performansını Uğur'u çalıştığı pavyonlarda belalı tiplere karşı koruyarak, sahiplenerek göstermektedir. Ancak Bekir, erkeklik rollerini toplumun getirdiği bağlamda sergilemekten aşkı uğruna vazgeçmiştir. Türk toplumunda sünnet olmak, askere gitmek, evlenip yuva kurmak ve ailesinin geçimini sağlamak (Bolak Boratav, Okman Fişek, & Eslen Ziya, 2017) gibi gereklilikleri olan erkekliği gerçekleştirmiş sonrasında hepsini terk ederek Uğur'un peşinden gitmiştir. Ancak Uğur'un üzerinde kuramadığı iktidar ve onu elde edemeyişi Bekir'in erkekliğini büyük ölçüde zedelemiştir. Bu imkansız aşka dayanamayarak intihar etmiştir. Hapisten çıktıktan sonra kimsesiz olan Uğur ve Bekir'in yanında kalan Yusuf ise Bekir'in ölümüyle Bekir'in rollerini üstlenmiştir. Geçen süre zarfında farkına varmadan oda Bekir gibi Uğur'a âşık olmuştur. Artık Uğur'u çalıştığı mekânlara Yusuf götürmekte ve korumaktadır. S. Ruken Öztürk'e göre, melodram özellikleri olarak sayılan tesadüflerin, tekrarların ve aşırılıkların bizi bir Yeşilçam filmine götürmesi beklenirken, malzemenin işleme biçiminden çağdaş bir film ortaya çıkar. (Öztürk, 2006)

## 4. 2000'LERDE YENİ TÜRK SİNEMASINDA TAŞRA

### 4.1. 2000'LERDE DEĞİŞİMLER

2000'li seneler 90'larda başlayan ve devamlılığı sağlayamayan politikaların dönemi olmuştur. Dönemin politikaları ve siyasi dönüşümler çok uzun zamanlardır olan, sosyal sınıf ayrımları dengesizliği, şiddet ve suçların artışına sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda gecekondulaşma artmış, bağlı olduğu kentin gündelik yaşamına ve kültürel yapısına olumsuz etkileri olmuştur.

80'li senelerde başlayan 90'larda artan ve 2000'lerden itibaren büyük oranda artış gösteren gecekondulaşma beraberinde kültür bozukluğunu getirmiştir. 1980 senesinde 1.150.000 olan gecekondular, 2002 senesinde 2.200.200 olmuştur. 1980'de 5.750.000 olan gecekondulaşma bölgelerinde yaşayan bireylerin nüfusu, 2002'de 11.000.000 sayısına dayanmıştır. (Keleş, 2002) Oranlardan yola çıkarak, kırsal kesimde var olan taşra nüfusu azalırken; kentin taşrası olan gecekonduların ve bireylerinin nüfusunda büyük bir artış görülmüştür. Bu bağlamda hem sinemada, hem televizyonda hem de diğer üretimlerde taşranın gündelik yaşamından kesitler ve sıkıntıları sıkça konu edinilmiştir.

2000'li yılların en önemli değişimlerinden biri, tüm dünyada olduğu gibi Türk toplumunun da tüketim toplumuna dönüşmesi olmuştur. Tüketim toplumu kavramı bilhassa sanayileşme sonrası toplumları tasvir etmek için söylenmektedir. Seri üretimin ivme kazanması, arz talep seviyesini etkilemekte ve kapitalist düzende ürünlerin tüketilmesini hızlandırmaktadır. Tüketim kültürü de bu hızlanmanın sonucudur. (Güdüm, 2019) Dünya genelinde ivme kazanan tüketim toplumu, teknolojinin de büyük hızla gelişmesini sağlamıştır. Öyle ki televizyonun, cep telefonunun ve en önemlisi olan

internetin kullanımı 2000’li senelerden itibaren olumlu ya da olumsuz sonuçları günümüze yansımış ve yansımaya devam etmektedir. Teknolojinin bu hızlı gelişimi kitlelerin sosyalleşme sürecinde baskın bir yere sahip olmuştur. (Güllüoğlu, 2012) Ancak tüm bu gelişmeler bireylerin daha çok tüketmeyi istemesine sebep olmuştur. Bireylerin ihtiyaçlarına karar veren bireylerin kendisi değil, tüketim kültürüdür. (Baudrillard, 2002) Zengin ve fakir fark etmeksizin bireylerin bu tüketme arzusu, sınıfsal eşitsizliği iyice arttırmaktadır. Taşra ve kentin yaşam biçimlerinin günümüzde oldukça farklılaşması ve ayrışması ise tüketim toplumu ile ilişkilidir. Weber’e göre bilhassa geleneksel yapının hâkim olduğu toplumlarda tüketme arzusunun sınırsız olması tamamen sosyal ya da ahlaki bir rahatsızlık olarak görülürken; modern toplumlarda tüketme arzusunun olması gayet olağandır. (Weber, 1999) Modern toplum olan kent, geleneksel olan taşra ile arasındaki ayrışmaları günden güne arttırmaktadır. 2000’li senelerden itibaren iyice artan bu ayrışma birçok alanda olduğu gibi sinema alanında da olmuştur.

Kentin tüketme arzusu özellikle ana akım olarak adlandırdığımız film üretimlerinde etkili olmuştur. Auteur yönetmenlerin aksine sinemayı tamamen sosyal eğlence aracı olarak gören yönetmenler ve yapımcılar, seyircinin popüler gördüğü konular üzerine yoğunlaşmışlardır. Günümüze doğru geldiğimizde sinema salonlarını dolduran, Yeşilçam melodramlarını bile aratır düzeydeki popüler kültür ürünü, ana akım filmler tüketim toplumunun sinema bağlamındaki örnekleridir.

Sonuç olarak değişen dünya düzeni, tüketim toplumuna doğru dönüşüm ve beraberinde getirdiği popüler kültürün yanı sıra, Avrupa ile ilişkilerin güçlendirilmeye çalışılması ve AB üyeliği süreci başlayan Türkiye farklı bir döneme girmiştir. 1999 senesinde AB’ye tam üyelik adaylığı teyit edilen Türkiye, 2000 senesinde Katılım Ortaklığı belgesini imzalayarak sürecin içine dâhil olmuştur. (Özsoy, 2002) Bu süreç toplumun ve kurumların pek çok yapısında oluşacak değişimleri başlatmıştır. Sinema da bu değişim süreçlerinden etkilenenlerden olmuştur.

## 4.2. 2000'LERDE YENİ TÜRK SİNEMASINA BAKIŞ

Yeni Türk Sineması 90'ların ikinci yarısından itibaren başlayan ama asıl ivmesini 2000'li senelerden itibaren kazanan yeni yönetmenlerin yaratmaya çalıştığı bir sinemadır. Yeni bir kavram olması ve çok köklü bir geçmişi olmayışından dolayı yapılan tanımlamalar çokta yeterli değildir. Bu kavramı ilk olarak ortaya çıkartanlardan biri olan Asuman Sürer de Yeni Türk Sinemasını Hayalet Ev figüründen tasvir etmiştir. Hayalet kavramı yok olmaya karşı duran, kendisini bir şekilde anımsatan, geçmişten gelen bir iz veya tekrar ortaya çıkmaktır. Bu bağlamda, yeni sinema hem popülist üretimleri hem de sanatsal üretimleriyle, aidiyet çerçevesinde Türkiye'de yaşanan sıkıntıların, çıkmazların, gerginliklerin, hikâyelerinin yansıdığı sinemadır. Hayal etmek kökeninden yola çıkarak gelen *Hayalet Ev* bir simgedir. (Suner, 2006) Yeni Türk sinemasının önceki dönemlerden çok farklı olmasının sebeplerine genel olarak bakmakta fayda vardır. Eski dönemlerde derinlemesine olmayan, oyuncularını sadece birer tip olarak ele alan, genel konuların işlendiği bir sinema varken; günümüzde ise tipler birer karaktere dönüşmüş, aynı zamanda yönetmenin etkisi artmıştır. Bu gelişimin temelinde ise gelişen dünya yapısı bağlamında, dünya sineması ile etkileşime geçebilme, bilgiyi kolay edinme ve pek çok teknolojik gelişme vardır.

2000'ler dönemi, Yeni Türk Sineması'nın gelişiminde eğitim de büyük rol oynamaktadır. Önceki dönemlerde, akademik anlamda sinema eğitimi almak oldukça zor olduğu için bu eğitimi imkânı olanlar yurtdışındaki sinema okullarından almışlardır. Yurtdışı eğitimi alamayanlar ise sektör içerisinde var olan usta-çırak ilişkisi şeklinde ilerlemekteydiler. Türkiye'de ilk olarak 1975 senesinde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olarak Sinema-TV Enstitüsü kurulmuştur. 1982 senesinde YÖK yasası ile Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlanmıştır. (Yıldız, 2019) Sonrasında sinema okulları 90'lı senelerin sonunda başlayarak, 2000'li senelerde büyük artış göstermiştir. Sinema Genel Müdürlüğü'nden alınan verilere göre günümüzde İletişim Fakülteleri ve Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde 31 Devlet Üniversitesinde ve 21 Vakıf Üniversitesinde Sinema, Televizyon ve Radyo eğitimleri farklı bölümler adı altında verilmektedir. (Sinema Genel Müdürlüğü, 2019) Alınan eğitimler sayesinde günümüz sinema ve televizyon sektörüne pek çok çalışan genç birey kazandırılmıştır.



2000’li senelerin sinemasına 2000’lerin geçirdiği tüm değişim ve oluşumlar etkilidir. Değişimlerin en önemlilerin olarak belirttiğimiz teknolojik gelişmeler çok daha ucuza film üretebilmeyi ve dağıtabilmeyi sağlamıştır. Önceki dönemlerde, filmlerin çok büyük rakamlara üretilmesinden dolayı büyük yapımcıların desteği olmadan film üretebilmek imkânsıza yakındı. Yapımcıların da sinemayı yatırım ve para kazanma amacı olarak görmesi auteur yönetmenlerin karşımıza çıkmasını geciktirmiştir. Çünkü yapımcılar, popüler kültürün getirdiği konularla, ünlü isimlerle çekilmiş direkt olarak seyirciyi salona çekmeye yönelik üretimleri desteklemiştir. Ancak teknolojik gelişmeler sayesinde; DSLR kameraların, video kameraların, profesyonel ses alabilen mikrofonların yaygınlaşması ve fiyat anlamında ulaşılabilir olması, günümüz standartlarında pek çok bilgisayarın kurgu ve diğer post-produksiyon işlemlerinde kullanılması genç yönetmenlere imkan sağlamıştır. Bu bağlamda, büyük yapımcılara ihtiyaç duymadan, daha az bir set ekibi ve oyuncuyla üretim sağlayabilmektedirler.

Teknolojik gelişmeler, maliyet olarak kolaylık sağlasa da beraberinde olumsuzlukları da getirmiştir. Filmlerin, aynı zamanda müzik gibi diğer sanatsal üretimlerin korsan olarak kolaylıkla çoğaltılması, dağıtılması en önemli sorunlardan olmuştur. İlk olarak 1952 senesinde çıkarılan “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu”, 2001 senesinde 3.defa düzeltilmiştir. Sebep olarak ise kanunun, günümüz teknolojik değişimlerini kapsamadığı gösterilmiş ve denetim pulu şartı getirilmiştir. (Hıdıroğlu, 2010) Sonrasında 2004 senesinde, 5524 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun” ortaya konmuştur. Bu bağlamda sektörün desteklenmesi, geliştirilmesi devlet eliyle sağlanmıştır. (Erkılıç, 2008) Kanun neticesinde gelişen süreçte yerli film üretimleri salonları işgal eden Hollywood filmleri ile yarışacak seviyeye gelmiştir. Kültür Bakanlığı, kanun öncesinde 1990 ile 2005 senelerinde sinema desteği 5.756.109 dolar olarak kaydedilirken; 2005 ile 2011 seneleri arasında 108.456.695 dolar olarak kaydedilmiştir. (T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019)

#### 4.2.1. Yeni Türk Sinemasının Finansal Kaynakları

2004 senesinde, 5524 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun” ile Türk sineması ilk defa bir kanuna sahip olmuştur. Kanunda; Danışma Kurulu, Destekleme Kurulu, Değerlendirme ve Sınıflandırma kurulu öngörülmüştür. Filmlerin desteklenmesinde seçici olan Değerlendirme Kurulu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinden gelen birer üye, ilgili meslek birliklerince önerilecek uzman kişiler arasından gelen bakanlığın kabul ettiği üç üye ve yine bakanlığın kabul ettiği alanında doktor unvanına sahip sosyolog, psikolog ve çocuk gelişim uzmanı olmak üzere toplam dokuz üyeden oluşmaktadır. (Erkılıç, 2008) Kurulun var olan işlevi destek vereceği filmlerde kamu düzenine aykırı olmama, ahlak kurallarına uygunluk, genç bireylerin ruh ve beden sağlığını olumsuz etkilememe gibi kriterlere dikkat etmektedir.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde bulunan Sinema Genel Müdürlüğü, 2005 yılından bu yana 485 uzun metraj filme 187.719.646 TL destek vermiştir. 2018 yılında gösterime giren 180 yerli filmin 28’i bakanlık tarafından desteklenmiştir. 2018 yılında; 72 adet belgesel film yapım projesine 5.039.000 TL, 44 adet senaryo ve diyalog yazım projesine 508.000 TL, 29 adet kısa film yapım projesine 407.000 TL, 10 adet animasyon film yapım projesine 230.000 TL olmak üzere toplam 166 projeye 6.184.000 TL destek sağlanmıştır. 2018 yılında 38’i yurtdışı, 89’u yurtiçi olmak üzere 127 projeye toplam 24.399.000 TL destek sağlanmıştır. (sinema.ktb.gov.tr, 2019)

Bakanlıkça alınan destekler dışında film yapımcıları ve yönetmenler, özel TV kuruluşlarından destekler alarak üretimlerine devam etmektedirler. 1990’lı senelerde başlayan özel TV kanallarının yapım destekleri 2000’ler döneminde artış göstermiştir. Scognamillo’ya göre TV kuruluşlarının film yapımcılığına desteği, genel işleyişte gösterim avansı olarak sayılsa da bütçede ağırlığı olan bir kriterdir. (Scognamillo, 2010) 2000’lerin başında sayısı artan özel TV kanalları film gösterimleri anlamında sinema ile bir ilişki yaratmıştır. İlk özel TV kanalı olan Star TV ve sonra kurulan Show TV pek çok Türk filminin yayın haklarını almıştır. (Tunç, 2012) TV kanalları, çekilen filmlere destek vererek filmin sinema gösteriminin hemen ardından kanallarında yayınlamaktadırlar. Ancak reyting olarak tabir edilen izlenme oranları bağlamında arz

talep kavramına göre yayın yapan, bir kitle iletişim aracı olan televizyonun destek verdiği filmler çoğunlukla ana akım film üretimleri olmuştur. Bu bağlamda özel TV kanalları desteği bağımsız sinemanın gelişimine çok fazla katkı sağlamamıştır.

TV kanalları, ana akım film üretimlerine reyting ve seyirci açısından karlı olması nedeniyle destek olmaktadır. Ancak gişe anlamında başarı sağlamayan bağımsız sinemaya neredeyse hiç destek sağlamamaktadır. Auteur olarak, bağımsız üretimlerini sürdürmek isteyen yönetmenler de ihtiyaç duydukları maddi kaynakları TV kanallarına diziler çekerek elde etmeye çalışmışlardır. Zeki Demirkubuz bu yönetmenlere örnektir. 1995 senesinde çekilen “Sahte Dünyalar”, 1997 senesinde çekilen “Yalan Dünya” ve 1998 senesinde çekilen “Ayrı Dünyalar” isimli TV dizilerinde yönetmenlik yapmıştır. (SinemaTürk, 2019) Yönetmenlik haricinde, yine TV dizilerinde yardımcı yönetmenlik görevlerini de üstlenmiştir. Dizilerden kazandığı maddi gelir ile kendi bağımsız sinema üretimlerine devam etmiştir. Benzer bir durum yaşayan Semih Kaplanoğlu da 1994 senesinde çekilmeye başlanan “Şehnaz Tango” dizisinde yönetmenlik yapmıştır. Ayrıca TV kanallarının desteğinin haricinde şirketlerin film üretimlerine sponsor olmaları ile destek sağlanmıştır. Film içerisine ürün yerleştirme ya da jenerikte bulunan sponsorun bilgileri ile kendi reklamlarını yapmaktadırlar.

Devlet desteği, özel TV kanallarının yapım desteği, şirketlerin sponsorluğu ve kendi maddi imkanları ile film üretimlerine devam eden sinemacıların en önemli desteklerinden biri de en sona ayırdığımız Eurimages olmuştur. Devlet desteği ve diğer kaynakların tek başına film üretiminde yeterli olmayışı, sinemacıları başka kaynak arayışlarına yönlendirmiştir. “Eurimages, kültür kuruluşu olarak adlandırılan Avrupa yaratıcı sinemasal ve görsel-işitsel yapımların ortak yapım ve yayımlarını destekleme ve yardım fonudur.” (Scognamillo, 2010) Bu fon sayesinde Türk sineması, birçok film üretebilmiş ve ürettiği filmlerle uluslararası festivallerde Türk sinemasının yükselmesini sağlamıştır. Ancak, verdiği desteklerin Türk sineması üzerinde olumlu-olumsuz etkileri de gözlenmiştir. Bu etkiler Avrupa’nın genel tavrının Türk sinemasına yansımaları ve taşra filmlerinin popüler hale gelmesi gibi detaylandırılabilir. Avrupa’nın Yeni Türk Sineması’na etkileri ve destekleri Eurimages ile gerçekleşmektedir.

## 4.2.2. Avrupa Destekli Türk Sinemasının Popüler Konusu: Taşra

### 4.2.2.1. Merkez Olan Avrupa ve Taşra Gördüğü Türkiye

Türkiye coğrafi konumu olarak Asya ve Avrupa arasında kalan ve pek çok kaynaktan geçtiği üzere ‘köprü olma’ durumundadır. Ancak olumlu ve avantajlı bir tabir olarak görülen ‘köprü olma’ durumunun ötesinde bir konumu vardır. Türkiye, tanımladığımız taşra kavramında olan ‘arada kalmışlık’ durumunu yaşamaktadır. Uzun zamandır süregelen batılılaşma hareketinde Avrupa’yı örnek alan Türkiye, var olan toplumsal yapısı ve gündelik yaşam biçimleriyle doğunun izlerini taşımaktadır. Arada kalmışlık durumu ise ‘öteki’ kavramını yani taşrayı andırmaktadır.

İçerisinde pek çok ülkeyi ve milleti barındıran Avrupa tek bir çatı olma sürecini, ona ait olan feodalite ile gerçekleştirmeye başlamıştır. Mehmet Ali Kılıçbay’a göre din, Rönesans ve reformlar ile oluşan ve kapitalizme varan süreç Avrupalı’yı yaratmıştır. (Kılıçbay, 2001) Bugün kullanılan tek para, tek vergi, tek kimlik ve kültür yapısı Avrupa Birliği ile sağlanmıştır. 80’li senelerden itibaren oluşturulmaya başlanan bu birlik yapısı ile tek bir ulus yaratılmaya çalışılmıştır. (Özkök, 1985) Yaratılan bu kimlik ve toplum, merkez-çevre ikileminde incelediğimiz kent kavramının heterojen yapısına sahiptir. Çünkü içerisinde bulunan çok farklı kesimden, milletten ve sınıftan bireyi barındırmaktadır. Bu bağlamda Avrupa için büyük bir kent metaforunu kullanabiliriz.

Avrupa ve Türkiye’yi benzettiğimiz merkez-çevre ilişkisi, Avrupa’yı yaratılan ‘Avrupalı kimliği’ Avrupa’da yaşayan bireyleri ‘öteki’lerden ayıştırmaktadır. AB ülkeleri arasına katılmak isteyen Türkiye ise ‘Avrupalı kimliğini’ karşılamamaktadır. Çünkü toplum hem İslam inancı hem de Doğu’nun kültürüyle harmanlanmıştır. Ancak AB’ye katılma isteği doğrultusunda, kurumsal faaliyetlerinde batılılaşma çabası içerisine girmiştir. Tanzimat Dönemi’nden beri devam eden bu süreçte Avrupa, Türkiye’ye oryantalist ve öteki gözüyle bakmıştır. (Pösteği, 2005) 80’li senelerin sonuna kadar çizgiler ve sınırlar çok keskinidir. Berlin Duvarı’nda bulunan bir yazı bu durumu örneklemektedir: “Bu sınırın ardında başka bir Avrupa, başka bir düzen, başka bir dünya var!” Çünkü gerçek Avrupa, diğer tarafı her zaman başka bir mekan, öteki, dışarıda gibi kavramlarla betimlemiştir. (Hall, 1998) Bu bağlamda Avrupa’nın taşra

gördüğü Türkiye gerçekleştireceği hiçbir değişim ve uyum süreciyle Avrupalı olabilme durumunu karşılayamayacaktır. Yaşanan tüm süreçlerin sinemaya yansımalarını görmek için de Avrupa'nın sağladığı Eurimages desteğine bakmamız gerekecektir.

#### **4.2.2.2. Eurimages ile Avrupa'nın Türk Sinemasına Etkisi**

Globalleşmenin somut temsilcisi olan Amerika'ya karşı bir birlik olma amacıyla Avrupa Birliği kurulmuştur. Çeşitli politikalar ve kurumlar aracılığıyla yapılanan süreç Amerika'nın Hollywood'una karşı bir sinema yaratma çabasını da içermektedir. Gencil Bek'e göre AB, televizyon yayınları, sinema üretimlerinde ulusal pazarını aşarak rekabetçi bir konuma gelmek istemektedir. (Gencil Bek, 2003) 1988 senesinde ilan ettiği "Avrupa Sineması ve Televizyon Yılı" kapsamında Eurimages üretimleri teşvik etmek ve desteklemek amacıyla kurulmuştur. (Ertuğrul, 2001) Bu bağlamda Eurimages, ortak film yapım fonu olarak karşımıza çıkmaktadır. En genelinde, Avrupa'nın kültürel yapısını destekleyen üretilere yardım etmek ve gişede kazanç sağlayarak ekonomiyi canlı tutmak gibi amaçları vardır.

Şu ana kadar Avrupa'nın birlik olma ve sinema alanındaki girişimlerine baktığımız zaman şunları görmekteyiz: Kendisini merkez olarak gören ve dışında kalan tüm kültürel ve coğrafi alanları taşra kabul edilen Avrupa, Amerikan globalleşmesine ve sinemasına karşı kendisini merkezin dışında kalmış hissetmektedir. Bu yüzden merkez-çevre konusunda genel hatlarıyla incelediğimiz "Neye göre merkez, neye göre çevre?" sorusu Avrupa'nın bu durumuyla paralellik göstermektedir. Avrupa'nın geliştirildiği bu birlik ve destek fonu, kendisini tekrar merkeze koyarak ekonomik ve kültürel anlamda iktidarı kazanma mücadelesidir.

Bu mücadeleyi de sinema anlamında kuşkusuz Eurimages ile sağlamaya çalışmaktadır. Sinema bir kültür misyoneri ve üretim biçimi olarak ele alınırsa Amerikan sineması bu bağlamda oldukça etkilidir. Pösteği'ye göre Eurimages de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Avrupalı olma kimliğine hizmet eden, Amerikan sinemasının hegemonyasından arınmış bir Avrupa sineması yaratmak amacıdadır. Destek olduğu filmlerde imgesel anlatım, politik içerik gibi kıstasları vardır.(Pösteği,

2011) Bu bağlamda Eurimages AB sürecindeki Türkiye'nin ürettiği filmlere "Avrupa kimliğine" hizmet edecek olduğunu düşündüğü yapımlara destek sağlamaktadır. Eurimages destekli Türk filmlerinin hikayeleri genellikle baskın tabuları yıkmaya yönelik ya da ülkedeki ulusal, dini ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin sorgulandığı hikayelerdir. (Yılmazok, 2010) Bunun içinde çekilen filmlerde Avrupalı bakış ile Türkiye manzaraları konu edinilmektedir. 90'lı senelerden itibaren, Türk sinemasına finansal destek ve ortak yapımcılık bağlamında destek sunan Eurimages 2000'li senelerde destek olduğu film sayısını arttırmıştır.

Günümüze kadar gelinen süreçte Eurimages'in destek olduğu filmlerden bazıları şunlardır: Nuri Bilge Ceylan'ın İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu filmleri, Reha Erdem'in Şarkı Söyleyen Kadınlar, Hayat Var filmleri, Semih Kaplanoğlu'nun Meleğin Düşüşü, Yumurta, Süt, Bal filmleri, Yeşim Ustaoglu'nun Pandora'nın Kutusu filmi ve Mahmut Fazıl Coşkun'un Yozgat Blues filmi. (Pöstecki, 2005) İncelediğimiz filmler kapsamında bulunan Reha Erdem ve Semih Kaplanoğlu film üretimlerinde sıklıkla Eurimages fonundan faydalanmışlardır. Daha ilk filmi Sivas ile uluslararası festivallerde kendisini gösteren Kaan Müjdecı de sıradaki projesi olan 'Iguana Tokyo' filmi ile Eurimages Lab Project'e seçilmiştir. (BağımsızSinema, 2019)

Konumuz dâhilinde olan Türkiye'de üretilen taşra filmlerinin uluslararası arenada sıkça yer bulmasında Eurimages'in etkisi çok büyüktür. Çünkü Eurimages destekli filmler, Avrupa bakış açısına sahip Avrupa kültürünü yayacak ve genişletecek filmlerdir. Türk sinemasında taşra filmlerinin ilk dönemlerden beri var olduğundan farklı hikâyeler ve konular olsa da taşranın filmlerde popüler bir mekan olduğundan bahsetmiştik. Ancak auteur yönetmenlerin taşra filmleri ile Avrupa'da tanınmasının temeli Nuri Bilge Ceylan'a dayanmaktadır. Nuri Bilge 1995 senesinde çektiği Koza adlı kısa filmi ile Avrupa'ya açılmaya başlamıştır. Anne ve Babasının farklı gelişen hayatlarının, bir dönem evlilikle bir dönem de ayrılıkla şekillenmesini anlattığı filminde (Ceylan, 2019) diyalog kullanmadan siyah beyaz durağan görüntülerin, taşranın doğasıyla birleştiği bir anlatı kullanmıştır. Ceylan bu filmiyle 1995 Cannes Film Festivali Uluslararası Kısa Film Yarışması'nın seçkisine seçilmiştir. Sonrasında çektiği 1997 yapımı Kasaba filminden, 2018 yapımı Ahlat Ağacı filmine kadar Cannes Film Festivali başta olmak üzere pek çok uluslararası yarışmaların seçkilerine girmiş ve

ödülleri kazanmıştır. Ceylan'ın başlattığı bu süreç 2000 sonrası Türk sinemasında taşranın popülerliğini arttırmıştır. Sonrasında Türk yönetmenler de Avrupa'da başarıyı yakalamak için filmlerinde sıkça taşra hikâyelerine yer vermiş ve Eurimages desteklemiştir.

#### 4.2.3. Avrupa'da Ödüllü, Türkiye'de Seyircisiz Taşra Filmleri

Eurimages desteği ile uluslararası ortak yapımcılı üretimler ortaya koyan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler uluslararası film festivallerinde pek çok büyük ödül kazanmış ve Türk sinemasını temsil etmiştir. Ancak Türkiye'de, gişede başarı elde edememişlerdir.

Yönetmenler, bu destekleri kullanarak, gişe kaygısı ve ticari başarı gözetmeden rotalarını uluslararası film festivallerine çevirmişlerdir. “Uzak” filmi ile Nuri Bilge Ceylan 2002 senesinde, Cannes Film Festivali'nde altın palmiye ve büyük jüri ödülünü, 2008'de çektiği “Üç Maymun” filmi ile de en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır. Aynı festivalde 2011 senesinde “Bir Zamanlar Anadolu'da”, 2014 senesinde “Kış Uykusu” ile ödül kazanmaya devam etmiştir. (Ceylan, 2019) Fatih Akın'ın 2004 senesinde çektiği “Duvara Karşı” filmi ile Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü, 2007'de çektiği “Yaşamın Kıyısında” filmiyle Cannes Film Festivali'nde en iyi senaryo ve ekümenik jüri ödülünü kazanmıştır. Derviş Zaim'in 2008 senesinde çektiği “Nokta” filmi Kahire Film Festivali'nde en iyi dijital film ödülünü, Yeşim Ustaoglu'da 2008 senesinde çektiği “Pandora'nın Kutusu” filmiyle San Sebastian Film Festivali'nden Altın İstiridye ödülünü kazanmıştır. (Çetin Özkan, 2007)

Türkiye'de seyirci bulamayan bağımsız sinema üretimleri arasında yer alan taşra filmleri “Box Office” verilerine göre, 2009'dan 2018 senesine kadar vizyona girdikleri dönemde topladığı seyirci, o yılın en çok izlenen filmi ve yılın toplam seyirci sayısına bakılarak incelenecektir.

Ümit Ünal'ın Hasan Ali Toptaş'ın romanından uyarladığı “Gölgesizler” filmi gösterime girdiği 2009 senesinde 52 kopya ile 41.835 seyirciye ulaşabilmiştir. 2009

senesinde gösterime giren Atalay Taşdiken'in 59.Berlin Film Festivali seçkisinde olan ve pek çok ödül alan "Kız Kardeşim Mommo" filmi de 43 kopya ile 56.326 seyirciye ulaşabilmiştir. Yine 2009 senesinde gösterime giren Semih Kaplanoğlu'nun Berlin Film Festivali seçkisinde bulunan ve İstanbul Film Festivali'nde Jüri Özel ve Halk Jürisi ödülü alan "Süt" filmi 16 kopya ile 6.613 seyirciye ulaşabilmiştir. 2009 senesinde toplam seyirci 36.904.345 kişidir ve en çok izlenen filmi Togan Gökbakar'ın çektiği "Recep İvedik 2" filmidir. 390 kopya ile 4.333.144 seyirci sayısına ulaşmıştır. (Boxoffice, 2019)

Semih Kaplanoğlu'nun Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazandığı "Bal" filmi ile 2010 senesinde girdiği vizyonda, 32 kopya ile 31.910 seyirciye ulaşabilmiştir. 41.534.146 seyirci toplayan 2010 senesinin en çok izlenen filmi Mahsun Kırmızıgül'ün çektiği "New York'ta Beş Minare" filmi olmuştur. Film 383 kopya ile 3.474.495 seyirciye ulaşmıştır. (Boxoffice, 2019)

Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 senesinde vizyona giren Eurimages destekli "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmi Cannes Film Festivali Büyük Ödülü kazanmış ancak Türkiye'de 65 kopya ile 161.181 seyirciye ulaşabilmiştir. 2011 senesinde Türkiye'de toplam seyirci 42.294.040 olurken; en çok izlenen film Hakan Algül'ün çektiği "Eyvah Eyvah 2" filmi olmuştur. (Boxoffice, 2019)

Emin Alper'in 2012 senesinde vizyona giren, Berlin Film Festivali'nde Caligari Film Ödülü ve pek çok ödül kazanan "Tepenin Ardı" filmi 14 kopya ile 28.960 seyirciye ulaşmıştır. 2012 senesinde toplam 44.339.459 seyirci varken; senenin en çok izlenen filmi Faruk Aksoy'un yönettiği "Fetih 1453" 437 kopya ile 6.572.618 seyirciye ulaşmıştır. (Boxoffice, 2019)

Mehmet Fazıl Çoşkun'un çektiği 2013 senesinde vizyona giren Eurimages destekli "Yozgat Blues" filmi, İstanbul Film Festivali ve Altın Koza Film Festivali'nden ödüller kazanırken; vizyonda 12 kopya ile 23.179 seyirciye ulaşabilmiştir. 2013 senesinde toplam 50.295.757 seyirci olmuş, en çok izlenen film ise 229 kopya 6.980.070 seyirci ile Selçuk Aydemir'in çektiği "Düğün Dernek" filmi olmuştur. (Boxoffice, 2019)

Nuri Bilge Ceylan'ın 2014 senesinde vizyona giren, Cannes Film Festivali'nde, Altın Palmiye kazanan "Kış Uykusu" filmi, 132 kopya ile 304.782 seyirciye ulaşabilmiştir.



Yine 2014 senesinde vizyona giren Venedik Film Festivali'nden Jüri Özel Ödülü kazanan Kaan Müjdecî'nin "Sivas" filmi 44 kopya ile 21.298 seyirciye ulaşabilmiştir. 2014 senesinde sinemada 61.245.258 seyirci olmuş, en çok izlenen film ise Togan Gökbakar'ın çektiği "Recep İvedik 4" filmi olmuştur. Film 338 kopya ile 7.369.098 seyirciye ulaşmıştır. (Boxoffice, 2019)

Deniz Gamze Ergüven'in 2015 senesinde vizyona giren Avrupa'da bol ödül kazanan filmi "Mustang" ise 16 kopya ile 25.419 seyirciye ulaşabilmiştir. 2015 senesinde toplam 60.228.409 seyirci olmuş, en çok izlenen film ise Selçuk Aydemir'in çektiği "Düğün Dernek 2: Sünnet" filmi olmuştur. Film 361 kopya ile 6.073.364 seyirciye ulaşmıştır. (Boxoffice, 2019)

Ufuk Bayraktar'ın 2016 senesinde vizyona giren Antalya Film Festivalinden en iyi film ödülünü alan "Kümes" filmi sadece 1 kopya ile 1.804 seyirciye ulaşabilmiştir. 2016 senesinde sinemada toplam 58.287.316 seyirci olmuş, en çok izlenen film ise Alper Çağlar'ın çektiği "Dağ 2" olmuştur. Film 232 kopya ile 3.600.000 seyirciye ulaşmıştır. (Boxoffice, 2019)

Nuri Bilge Ceylan Cannes Film Festivali seçkisine girdiği "Ahlat Ağacı" filmi vizyona girdiği 2018 senesinde 195 kopya ile 246.766 seyirciye ulaşabilmiştir. Abdurrahman Öner'in 2018'de vizyona giren filmi "Aydede" ise 121 kopya ile 26.719 seyirciye ulaşabilmiştir. 2018 senesinde toplam 70.409.779 seyirci olmuş, en çok izlenen film ise Can Ulkay'ın çektiği "Müslüm" filmi olmuştur. Film 391 kopya ile 6.480.517 seyirciye ulaşmıştır. (Boxoffice, 2019)

Boxoffice'nin son on yıla kadar verdiği yılın en çok izlenen filmleri ve konumuz olan taşra filmlerinin karşılaştırılmasında sanat filmi olarak nitelendirebileceğimiz auteur yönetmenlerin taşra hikayeleri oldukça az izlenmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın "Ahlat Ağacı", "Kış Uykusu" ve "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmleri diğer taşra filmlerine göre vizyonda daha çok seyirci toplamıştır. Bunun asıl sebebi ise filmlerinde oynayan ünlü oyuncularlardır. Uluslararası festivallerden aldığı ödüllerinden daha çok ünlü oyuncu kullanımı etkilidir. Diğer filmleri ile Cannes Film Festivalinden ödül alan Ceylan, "Ahlat Ağacı" ile Cannes'da ödül alamamıştır. Ancak bu filmi vizyonda en çok izlenen film olmuştur. Filmin başrollerinde komedyen olan Murat Cemcir ve Doğu

Demirkolu oynatması, gişede artış sağlamıştır. Çünkü Boxoffice verilerine dayanarak Türk seyircisinin en çok ana akım üretimi olan komedi filmlerini izlediği sonucuna varabiliriz. Komedinin ardında da savaş ve dram filmleri yer almaktadır.

Bu çıkarımla 2000 sonrası Türk sineması sanat filmi üretimleri ile uluslararası arenada kendine yer bulurken; gişede Yeşilçam dönemini yaşamaktadır. Aynı Yeşilçam döneminde olduğu gibi vizyona giren yerli film sayısı, yabancı filmlerden daha çoktur. Bu bağlamda kendi kendine yetebilen bir sinema üretimi vardır. Osman Tatlı da, Türkiye’de sinema seyircisini Muhsin Ertuğrul’dan beri tavrının belli olduğunu dile getirmiştir. *“Bu düşünmeye, sorgulamaya dayanmayan ve basit, yüzeysel bir izlemeye dayalı bir tarzdır.”* (Tatlı, 2015) Tatlı için absürt anlatılar, komediler, melodramdan bozma filmler seyirciyi yormadığı için çok talep gören ve izlenen filmler olmuşlardır. Seyirci oranları ve en çok izlenen film türleri göz önünde bulundurulduğunda Tatlı’nın bu söylemini doğrulamaktadır. Aynı zamanda Yeşilçam’da da sıkça görülen arz-talep neticesinde ısmarlama film üretimleri hâkimdir. Behçet Gülerüz’e göre, o dönemin üretimleri entelektüel kaygılardan uzak, tamamen halkın beğenisine göre devam eden filmlerdir. (Gülerüz, 2013)

2000 sonrasında da ana akım filmler tamamen ticari üretimler olduğu için seyircinin ilgisine göre çekilmiştir. Bir filmin ardından gelen devam filmleri ve benzeri hikâyelerin olduğu aynı türdeki film üretimleri buna örnektir. Ticari başarıyı gişede elde etmek isteyen yönetmen ve yapımcılar üretime bu şekilde devam ederken; estetik ve entelektüel kaygılarını ön planda tutan ve sanat sineması yapmak isteyen yönetmenler ise yönlerini uluslararası festivallere çevirmektedirler. Filmin üretim aşamasında gerekli maddi kaynakları da Avrupa destekli Eurimages fonu ve ortak yapımcılar ile çözmeye çalışmaktadırlar. Ortak yapımcılar sayesinde, yapımcıların ülkelerinde de seyirciye ve festivallere ulaşabilmektedirler.

Ana akımdan bağımsız olarak, sanat kıstaslarına dayalı film üretmek için Eurimages fonu ve benzeri fonlardan destek alan, ortak yapımcılara sahip yönetmenlerin ne kadar bağımsız oldukları tartışılmaktadır. Çünkü Eurimages fonundan destek alan filmler genellikle tema bağlamında benzerlikler taşımaktadır. Gencel Bek’e göre, bu benzerlikler: iletişimsizlik, cinsellik, yabancılaşma, çok kültürlülük gibidir. (Gencel Bek, 2003) Nigar Pösteki’ye göre de filmler Avrupai anlatıma sahiptir. Kullanılan

planların, mekanların ve renklerin yanında imgesel öğelere ve politik içeriklere sahiptir. Bunun neticesinde de yerli seyirciden çok yabancı seyirciyi hedefleyen festival filmleridir. (Pösteki, 2005) Destek alan filmlerin hikayesinde yer alan iletişimsizliği, ikili ilişkilerde polemikleri, yabancılaşmayı ve politik mesajları gündelik yaşamı içerisinde barındıran taşra, biçilmiş kaftandır.

Tüm bunlar neticesinde sinema üretimlerine devam etmek isteyen yönetmenlerin aldıkları yapım destekleri ile ne kadar bağımsız oldukları tartışılmaktadır. Başarı kazanmak isteyen yönetmenlerin önünde iki yol var olmuştur. Birinci yoldakiler tamamen ticari sinemaya yönelip Yeşilçam döneminde olduğu gibi seyircinin izlemek istediği hikayelere, ünlü oyunculara sahip güldürü ya da dram öğeleriyle süslü ana akım üretimlerdir. Bu üretimler gişede başarılı olduğu için kendi yapımlarını karşılayabilmekte ve yine çok izlendikleri için TV kanallarından ya da şirketlerden sponsorluk ve yapım desteği alabilmektedirler. İkinci yol ise estetik ve sanatsal kaygıların ön planda olduğu yönetmenin auteur durumda bulunduğu üretimlerdir. Bu üretimler gişede başarılı olamadıkları için bakanlıktan ve Eurimages fonu gibi ortak yapımcılı fonlardan destek almakta ve uluslararası festivallerde kazandıkları ödüller ile üretimlerine devam etmektedirler. Ancak iki farklı üretim için bağımsızdır demek oldukça yanlıştır. Ana akım üretimler tamamen seyircinin arz-talep durumuna göre üretildiği ve yönetmenden çok ünlü oyuncuların ön planda olduğu için yönetmene özgür bir alan bırakmamaktadır. Sanat filmleri olarak genellemesi yapılan filmlerde de, yönetmen ne kadar özgür ve bağımsız görünse de tam anlamda böyle değildir. Desteği ve yardımı sağlayan kurum ve kuruluşlar, kendi ideolojilerine ve kültürlerine uygun gördüğü üretimleri desteklemektedir. Yönetmenler de hikâyelerinin uygun olduğu fonlardan yararlanabilmektedir. Bu bağlamda konumuz olan ve uluslararası festivallerde popülerliğini koruyan taşra filmleri de destek almak isteyen yönetmenlerin önceliği olmuştur.

#### 4.2.4. Yeni Türk Sinemasında Taşra Filmlerinin Taşralı Yönetmenleri

Taşra, Türk sinemasının ilk üretimlerinden günümüz üretimlerine kadar her dönemde kendisine yer bulmuştur. Günümüzde farklı fon ve desteklerle üretilen taşra filmleri, uluslararası festivallerde kazandığı başarılar ile popüler ve tercih edilen bir konu olma özelliğini koruyacaktır. Ancak Türk sinemasının önceki dönemlerinde ürettiği taşra filmleri ile günümüz 2000 sonrası Türk sineması arasında her manada büyük farklılıklar vardır. Bu bölümde 2000 sonrasında taşra filmi çekmiş olan yönetmenlerin biyografilerine yönelik detaylar verilmektedir. Geçmişlerinde deneyimledikleri taşra gündelik yaşamının filmlerine etkisi ve yönetmenlerin taşraya bakışları incelenecektir. Aynı zamanda bahsi geçen yönetmenlerin taşra filmleri “Ekler” bölümünde taşra ve erkeklik rolleri perspektifinden özetlenmektedir.

Özellikle “Erken Dönem” ve “Geçiş Dönemi” olarak anlattığımız sinemanın ilk zamanlarında üretilen filmlerin bir taşra filmi olmaktan ziyade köyde geçen sığ hikâyeler olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Giovanni Scognamillo, dönemin yönetmenlerinin filmlerini tamamen kentli bir bireyin gözünden yansıttığını belirtir. Ona göre o dönemin yönetmenleri köye uzaktan, dışarıdan ve tamamen yüzeysel bir bakışla bakmışlardır. Bu bakışta filmlerin sığ betimlemelerle ve zengin folklorik öğelerle süslü olmasına sebep olmuştur. (Scognamillo, 1973) Levent Cantek’te önceki dönemler için film üretimlerinin folklorik melodramlardan ibaret olduğunu belirtir. Filmler, danslarla, söylenen türkülerle, kaval sesleriyle ve dürüst köylülerle doludur. (Cantek, 2001) Bu bağlamda taşra filmleri taşrayı anlamaktan uzak, kentli aydınların gözünden bir manzaradır. Bu yüzden filmler, taşra gündelik yaşamına dair izlerden uzak ve karakterden çok tip ağırlıklıdır.

Devam eden süreçte ve dönemlerde de bu bakış varlığını korumuştur. 80 darbesi ile pek çok alanda olduğu gibi sinema da çökme noktasına gelmiştir. 90’larda başlayan kanun ve çeşitli desteklerle sinemada taşra filmleri çeken taşralı yönetmenler ortaya çıkmıştır. Ancak 90’lardan önce de taşra filmleri çeken taşralı bir yönetmen olarak, Yılmaz Güney örneği vardır. 80 darbesi öncesi, 70’lerde Karşıtlıklar Dönemi’nde ürettiği ve ilgili bölümde bahsettiğimiz filmleri ile taşrayı, taşralı olmayı ve taşranın

sıkıntılarını yansıtmıştır. 1973 senesinde Adana'nın, Yenice ilçesine bağlı bir taşrada doğan Yılmaz, üniversite okumak için İstanbul'a gitmesine kadar taşrada yaşamıştır. (Antoloji, 2019) Taşrada doğması ve yaşaması sayesinde taşrayı iyi anlamış ve kazandığı bakış açısını filmlerine yansıtmıştır.

90'larda ise günümüzde de film üretimlerine devam taşralı yönetmenler sinemada kendilerini göstermeye başlamışlardır. Bu isimlerin başında 2000'ler sonrası taşra filmlerinin popüler olmasını sağlayan Nuri Bilge Ceylan vardır. 1959'da İstanbul'da doğmasına rağmen lise dönemine kadar tüm çocukluğu baba memleketi olan Çanakkale'nin Yenice ilçesinde geçer. Mühendis olan babasının memleketine tayin olması sebebiyle taşraya yerleşmiştir. Ancak eğitim için tekrar taşradan kente yerleşmiştir. (Ceylan, 2019) Ceylan, konumuz kapsamında da bahsettiğimiz kişilik ve toplumsal cinsiyet rollerinin geliştiği çocukluk dönemini taşrada geçirmiştir. Taşra kökenli olmasına rağmen eğitime kentte devam etmesi ve ailesinin kentte yaşamış olması ve kent dinamiklerine adapte olması onu kent ve taşra kültürünü de tanınmasına imkân vermiştir. Aynı zamanda, babasının mühendis olmasından dolayı taşra bürokrasisini de iyi bildiğini ve gözlemlediğini verdiği bir röportajda belirtmiştir. (Demirarslan, 2018) Özellikle taşra bürokrasisinde yer alan bireylerin ikili ilişkilerini ve yönetimin hiyerarşik düzeninde yer alan erkeklik rollerini anlattığı "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmi buna en iyi örneklerden biridir. Deneyimlediği taşra ve kent günlük yaşamı ile filmlerinde hem taşrayı ve taşralı tasvir ederken, hem de kentli bireylerin çözümleyebileceği bir dil kullanmaktadır. Yine 2018'de çektiği "Ahlat Ağacı" filmi de taşrada yaşayan ve yazar olmak isteyen Sinan ile babası İdris baba-oğul ilişkileri perspektifinden erkeklik rollerine ve taşra gündelik yaşamına odaklanmaktadır.

Yine 90'larda film üretimlerine başlayan ve halen günümüzde de üretimlerine devam bir başka taşra kökenli yönetmende Derviş Zaim'dir. 1964'de Kıbrıs Gazimağusa'da doğmuş ve üniversiteye kadar orada yaşamıştır. (Biyografi.net, 2019) Zaim de hem taşrayı hem kenti deneyimleyebilmiştir. 1996 senesinde çektiği "Tabutta Rövaşata" filmi bu deneyimlerine örnektir. Kentin taşrasında yaşayan Mahsun karakteri dar sınırlar içerisinde hem kentin dinamiklerini yaşarken, hem de taşranın zamansızlığında kendi yaşamını sürdürmektedir. Filmlerinde çizdiği mekânsal ve öyküsel sınırlar ile anlatısını derinleştirebilmektedir.

Zeki Demirkubuz da taşra kökenli yönetmenlerdendir. 1964’de doğduğu Isparta’da ilk ve orta öğretimini tamamlamıştır. Lise eğitimi için İstanbul’a gelmiş ancak eğitimini bırakarak fabrika ve atölye gibi yerlerde çalışmıştır. Devam eden süreçte Anadolu’nun pek çok yerinde işportacılık yapmıştır. (Biyografya, 2019) Hem doğduğu hem de çalışmak için gezdiği yerlerin taşra olması Demirkubuz’a derinlemesine bir deneyim kazandırmıştır. Sürekli olarak bir kentte bir taşrada yaşaması da filmlerinde ki hikayelere yansımıştır. Genellikle mekân olarak kenti, karakterler olarak da taşralıları seçmiştir. Yusuf, Bekir ve Uğur’un hayat hikayelerinin kesişmesi etrafında şekillendirdiği 1997 yapımı “Masumiyet” ve Uğur ile Bekir’in önceki yaşamlarının olduğu 2006 yapımı “Kader” filmi, Demirkubuz’un taşra ve kente bakışına örnektir.

Taşra gündelik yaşamını çocukluğunda deneyimleyip, otobiyografik öğelerle filmine aktaran bir başka yönetimde Seyfi Teoman’dır. 1997 senesinde Kayseri’de doğan yönetmenin 2008’de çektiği “Tatil Kitabı” adlı filmi, taşra deneyiminin beyaz perdeye yansımalarıdır. (Beyazperde, 2019) Film, küçük bir çocuk olan Ali’nin gözünden taşra gündelik yaşamı içerisinde, aile, arkadaşlık ve akrabalık ilişkilerinin işlendiği bir üretdir. Özellikle Ali’nin babasının, Ali ve abisi Veysel üzerinde sergilediği erkeklik rolleri baskındır.

2009 senesinde çektiği “Kız Kardeşim Mommo” isimli taşra filmiyle konumuz dahilinde olan Atalay Taşdiken, Konya Beyşehir doğumludur. Üniversite eğitimi de dahil olmak üzere Konya’da yaşayan Taşdiken, bu bağlamda taşrayı oldukça iyi deneyimlemiştir. Filminde iki kardeş olan Ayşe ve Ahmet’in hikayesini konu edinmiştir. Ayşe ve Ahmet’in anneleri yoktur ve babaları başka bir kadın ile evlenerek onları dışlamıştır. Ahmet’te baba figürünün eksikliğini kendisi kapatmaya çalışmaktadır. Atalay deneyimlediği taşrayı filminde derinlikli bir şekilde işlemiştir. Ona göre sinema; “Hayatın somut gerçeklerini, hikaye ve müzikle buluşarak bir sihir oluşturur. Perdeye yansıyan o enerji, izleyen herkesindir” (Taşdiken, 2019)

Emin Alper, 2012 senesinde çektiği “Tepenin Ardı” isimli ilk uzun metraj filminde bir taşra hikayesi işlemiştir. Taşra gündelik yaşamında geçen hikaye temelinde metafor kullandığı taşrada, Türkiye siyasetini anlatmıştır. 1975 senesinde Karaman’ın Ermenek ilçesinde doğan Alper, filmini de bu taşrada çekmiştir. Çocukluğunda deneyimlediği taşrayı filminde hem coğrafi mekan olarak hem de gündelik yaşam biçimleri olarak

kullanmıştır. Aynı zamanda İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümünde akademisyen olan Alper, bu sayede deneyimlerinin alt metinlerini güçlendirmiştir.

2013 senesinde Eurimages desteği ile çektiği, bir taşra hikayesi olan “Yozgat Blues” filmi ile Mahmut Fazıl Coşkun da taşrayı deneyimlemiş yönetmenlerdendir. 1973’de Yozgat’ta doğan yönetmen, ABD’de aldığı sinema eğitimi ile üretimlerine başlamıştır. (Yazer, 2019) Coşkun da, diğer pek çok yönetmen gibi çektiği taşra hikâyelerinde memleketini kullanmıştır. Bu durum yönetmenlere deneyimledikleri taşra yaşamında bulunan ince nüansları filmlerine yansıtabilmelerini sağlamıştır.

2010 senesinde çekilen, bir taşra hikayesi olan “Mar” filmini 1982 Erzurum doğumlu, Caner Erzincan çekmiştir. Erzurum doğumlu olan yönetmen, ilk, orta ve lise eğitimini İstanbul’da görmüş, üniversite eğitimi için Konya’ya gitmiştir. (Yeniakit, 2019) Doğduğu ve çevre faktörüyle birlikte deneyimlediği taşrayı “Mar” filminde yansıtmıştır. Film taşra gündelik yaşamında, aynı evde yaşayan üç kuşak erkeğin ilişkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Bu taşrada da erkeklik rolleri çocukluk dönemlerinde inşa edilmeye başlayan ve yaşlılık döneminde de devam eden bir olgudur.

2014 senesinde çekilen ve tez kapsamında incelediğimiz Kaan Müjdecı’nın “Sivas” filmi günümüz taşra sineması örneklerindedir. 1980 Yozgat doğumlu olan yönetmen, Almanya’ya iş ve eğitim için gittiği süreye kadar taşrayı deneyimlemiştir. Filmini Neşet Ertaş’a adayan Müjdecı, deneyimlediği ve doğduğu taşra ile ilgili bir röportajında şunları söylemiştir: “Neşet Ertaş oranın çocuğu. Ben de oranın çocuğuyum. Aslan da oranın çocuğu. Neşet Ertaş’ın tüm türkülerine bak, onları Yozgat’ta böyle otlar savrulurken dinlediğinde ayrı bir tadı var. Anlıyorsun orada.” (Günerbüyük, 2019) Bu sözleriyle deneyimlediği taşrasına bir aidiyet hissi olan Müjdecı, filminde de bunu aktarmıştır.

2015 senesinde “Kümes” filmini çeken Ufuk Bayraktar, 1981 İstanbul doğumludur. Coğrafi bağlamda taşrada doğmasa da hem kentin taşrasında yetiştiği çevre ve oyunculuk yaparken rol aldığı taşra filmleri sayesinde taşrayı deneyimlemiştir. Zeki Demirkubuz’un onu sinemayla tanıştırması ile “Bekleme Odası” ve “Kader” filmlerinde oynamıştır. Sonrasında Nuri Bilge Ceylan’ın “İklimler” filminde, Semih Kaplanoğlu’nun “Yumurta” filminde rol alan Bayraktar, taşra filmleri konusunda

önemli yönetmenlerle çalışmıştır. (Habertürk, 2019) Taşra filmlerinde ve taşrayı sıkça konu eden yönetmenlerle çalışması ona yeni bir bakış açısı kazandırmış, özellikle Zeki Demirkubuz'dan filmiyle ilgili çokça tavsiyeler almıştır. Film 1950'lerin bir taşrasında geçmesine rağmen taşra zamansızlığında hangi döneme ait olduğu belli olmayan bir akışta ilerlemektedir. Ölümcül hasta olan Saniye'nin, kocası Süleyman'dan kuma getirmesini istemektedir. Hastalıktan kurtulan Saniye, Süleyman ve kuma olarak gelen Hayriye etrafında yaşanan olaylar, taşra gündelik yaşamına ve erkeklik rollerine sıkça değinmektedir.

2018'de "Aydede" filmini çeken 1984 Mersin doğumlu Abdurrahman Öner, üniversite eğitime kadar olan eğitim hayatını ve yaşamını Mersin'de geçirmiştir. İlk üniversitesini Diyarbakır'da okuyan ve sonrasında İstanbul'a giden Öner, taşrayı deneyimlemiştir. Aynı zamanda Emin Alper'in "Tepenin Ardı" filminin rejisinde çalışması ona taşra filmlerini deneyimleme şansı kazandırmıştır. (Buharfilm, 2019) "Aydede" filminde babası olmayan ve dedesini de kaybetmiş Bekir ve annesi Rabia'nın hikayesi anlatılmaktadır. Yaşadıkları evde erkeklik rollerini üstlenecek bir erkeğin olamayışı, okul ve arkadaş çevresinde Bekir'i, iş, akraba ve komşular çevresinde de Rabia'yı oldukça etkilemiştir. Rabia tekrar evlenerek bu durumu ve yaşadığı zorlukları aşmak istemekte, Bekir ise erkeklik rollerini üstlenmeye kalkarak hırçın bir çocuğa dönüşmektedir.

Hem coğrafi anlamda hem de çevre, aile ve beraberinde getirdiği kültürel kodlar ile taşrayı deneyimleyen yönetmenlerin haricinde 2000 sonrası dönemde taşra filmi üretmiş tamamen kent yaşamı içerisinde gündelik yaşamlarını sürdürmüş yönetmenler de vardır. Konumuz bağlamında da incelediğimiz "Beş Vakit" filminin yönetmeni Reha Erdem buna örnektir. 1960 senesinde İstanbul'da doğan yönetmen, Galatasaray Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi ve Paris VIII Üniversitesinde eğitim görmüştür. (biyografi.net, 2019) Aldığı sinema eğitimi ve yönetmenlik becerileri ile taşra gündelik yaşamını çektiği taşra filmlerine yansıtmıştır. Aynı zamanda taşranın zamansızlığını "Beş Vakit" filminin temeline oturtmuştur. Benzer durumda olan bir başka yönetmen de Deniz Gamze Ergüven'dir. 1978 Ankara doğumlu olan yönetmen daha iki yaşındayken aileyle birlikte Fransa'ya taşınmıştır. Eğitimi Paris Üniversitesi'nde tamamlayan yönetmen, Fransa'nın önemli sinema okullarından sayılan La Femis'te eğitim almıştır.



(Aktüelsinema, 2019) 2015 senesinde çektiği taşrada yaşayan beş kız kardeşin hikayelerini anlattığı ilk uzun metraj filmi “Mustang” ile tanınmıştır. Taşra gündelik yaşamı içerisinde, ağır ataerkil yapının getirdiği erkeklik ve onun gerektirdiği roller altında özgürlükleri kısıtlanan kardeşlerinin özgürlük mücadelesini konu edinmiştir. Ancak taşrayı deneyimleyememiş olmasından dolayı karakterler fazla derinlikli olamamıştır ve aynı zamanda hikayede genellikle siyasi ve politik göndermelere rastlanmaktadır. Mine Vargı hariç tüm ortak yapımcıların ve ana yapımcının yabancı olması ‘ne kadar yerli bir taşra filmi’ sorusunu da beraberinde getirmiştir. Aynı durum set ekibi için de geçerlidir.

Şu ana kadar 2000 sonrası dönemde taşra filmi üreten yönetmenler ya taşrada doğmuş, taşra yaşamını deneyimlemiş sonrasında eğitim, iş gibi olanaklarla kente göç etmiş, ya da tamamen kent kökenli olarak kent kültürü içerisinde yaşamış ve taşrayı uzaktan gözlemlemişlerdir. Bu iki durumun da dışında olan yönetmen ise Ahmet Uluçay’dır.

Ahmet Uluçay, 1954 senesinde Kütahya’nın Tavşanlı ilçesine bağlı Tepecik köyünde doğmuştur. Hayatının tamamını kendi taşrasında geçiren yönetmen üretimlerine de burada devam etmiştir. Hayatı boyunca 11 kısa film ve 1 uzun metraj film çekmiştir. Köye gelen bir seyyar sinema ile tanışan Uluçay’ın en büyük tutkusu sinema olmuştur. 12 yaşında İsmail Mutlu isimli bir arkadaşıyla sinema makinesi yapmak için işe koyuldu. Üç yıllık uğraştan sonra bir ahırda köylülere film göstermeye başladılar. Sinema çöplüklerinden film toplayıp, kareleri birbirine ekler, bir kaç saniyelik görüntüler elde ederek; köyün bir ahırında dağları, Deniz ve ormanı seyrederdiler. (Kameraarkası, 2019) Uluçay’ın çektiği “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” filmi pek çok otobiyografik öğeyi barındırmaktadır. Herkesin onlara karşı olmasına, destek olmamasına rağmen film çekmek için uğraşan iki arkadaşın hikâyesini anlatmaktadır. Diğer taşra filmi çeken yönetmenler gibi taşrayı deneyimleyip sonrasında kentte yaşamış ve sinemayı orada öğrenmiş bir yönetmen değildir Ahmet Uluçay. İmkansızlıklar sebebi ile sadece ilkokulu bitirebilmiştir. Tamamen taşra bakışına ve zihniyetine sahip olan ailesi ise Uluçay’ın asla sinemacı olmasını istememiştir. Ancak bu hevesinden ve hayalinden vazgeçmemiş, senelerce uğraşmış kendi taşrasının, kendi hikayesinin filmini çekebilmiştir.

Filmlerini çekebilmek içinse hiç destekçisi ya da destek fonu olmamıştır. Kendisinin hikayesini anlatan, Dilek Taşdemir'in çektiği 2009 yapımı "İntihar Ederdim" belgeselin de şu sözleri kullanmıştır: "İstanbul'da yıllarca ama yıllarca kapı kapı dolaşım. Yahu beyefendi, şunu birazcık okuyun ya! Bunu üç sayfa okuduğunuzda bırakamayacaksınız. Şöyle bir dokunun, bu kumaş başka kumaş." (Taşdemir, 2009) Uluçay yazdığı senaryolara yapımca bulabilmek adına birçok insanla ve firmayla görüşmüş ancak hep olumsuz cevap almıştır. Sebebi ise yine kent soylu ya da kent yaşamı içerisinde kendine yer edinmiş bireylerin taşraya ve taşralıya bakışı hakimdir. Akademik anlamda sinema eğitimi alamamış ve tamamen kendi taşrasında hayatını geçiren Uluçay, yapımca için değerli olamamıştır. Bu yüzden hayatını geçindirmek ve çektiği filmlere maddi kaynak bulabilmek için, uzun yol şoförlüğü, çiftçilik, fabrika işçiliği gibi pek çok alanda çalışmıştır. Eurimages ve benzeri hiçbir fondan destek almamış, yapımca bulamamıştır. Tamamen kendi birikimi, arkadaşları ve çevresinin desteği ile üretim yapmıştır. "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak" filminin de ulaşım ve konaklama sponsorlarını, kendisinin uzun yol şoförlüğü yaptığı zamanlardan arkadaş olduğu insanlar ile çözdüğünü anlatır. (Akagündüz, 2013)

Uluçay'a göre film yapmak için: "Dert olması lazım, derdi olmayan sinema yapamaz" (Taşdemir, 2009) sözü çektiği kısa filmler ve uzun metrajına yansımıştır. Taşra yaşamının zorluklarını, kentli bireylerin taşralılara bakışını ve taşrada sanat üretmenin, yeni bir şey denemenin imkânsızlığını, dertlerini anlatmıştır. Filmleri düşük bütçeli ve yapım desteği olmayan üretimlerdir. Buna rağmen çektiği 11 filmi ile San Sebastian Film Festivali başta olmak üzere uluslararası ve ulusal pek çok festivalde 22 ödül kazanmıştır. (Kameraarkası, 2019) Sonuç olarak Uluçay, taşrada doğmuş hayatı boyunca taşrayı deneyimlemiş ve tüm üretimlerini yine taşrada gerçekleştirmiş bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Hiçbir zaman filmlerinden ciddi bir gelir elde edemeyen Uluçay, 30 Kasım 2009 tarihinde beyin tümörü ve zatürre sebebiyle vefat etmiştir.

Taşra kökenli olan veya hayatlarının belli dönemlerinde taşra yaşamını deneyimlemiş yönetmenler, çektikleri filmler de genellikle memleketlerinin taşrasını mekan olarak kullanmışlardır. Bu durum onlara yakından bildikleri, tanıdıkları ve kendilerinden de izler taşıyan karakterler yaratma şansı vermiştir. Böylelikle karakterler çok daha

derinlikli olmuştur. Ahmet Uluçay'ın "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak" filmini memleketi Kütahya'da, Nuri Bilge Ceylan'ın "Koza", "Kasaba", "Mayıs Sıkıntısı", "Ahlat Ağacı" isimli taşra filmlerini, memleketi olan Çanakkale'de, Emin Alper'in "Tepenin Ardı" filmini memleketi Karaman'da, Mehmet Fazıl Çoşkun'un "Yozgat Blues" filmini memleketi Yozgat'ta, Kaan Müjdeci'nin "Sivas" filmini memleketi Yozgat ile benzer gündelik yaşam biçimlerine ve kültürel kodlara sahip Sivas'ta çekmesi bu duruma örnektir.

### **4.3. 2000'LER DÖNEMİNDE TAŞRANIN ERKEK ÇOCUKLARI**

#### **4.3.1. Beş Vakit (Reha Erdem) 2006**

##### **4.3.1.1. Reha Erdem Sineması**

1960 senesinde İstanbul'da hayata gelen yönetmen ve senarist Reha Erdem, eğitimine Galatasaray Lisesi'nde başlamış sonrasında Boğaziçi Üniversitesi ve Paris VIII Üniversitesi'nde Plastik Sanatlar Bölümünde eğitim görmüştür. Yüksek Lisans eğitimini de Paris VIII Üniversitesi'nde tamamlayan yönetmenin, Türk sinemasına büyük katkıları ve üretimleri olmuştur. 1980'li senelerin sonlarına doğru başladığı sinema hayatı ilerleyen zamanlarda büyük başarılar kazanmıştır. Sanat üzerine almış olduğu eğitimini sinemasına, anlatı biçimi ve estetik kaygıları olarak yansıtmıştır.

Fransa'da eğitim gördüğü zamanlarda Fransız yeni dalgacıardan etkilenmiş ve film yapım teknikleri, üretimleri üzerine de yoğunlaşmıştır. 1990 senesine gelene dek *Ericindirect*, *Yayalar Durun*, *Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun* isimlerinde üç kısa metraj filme imzasını atmıştır. Bundan sonra uzun metraj üretimlerle sinema kariyerine devam eden Reha Erdem aynı zamanda reklam yönetmenliği yapmış ve bu konuda kendini ödüller ile ispatlamıştır. Tiyatro ile de ilgili olan yönetmen 1991 senesinde Devlet Tiyatrosu bünyesinde hazırlanan *Hizmetçiler* oyununun yönetmenliğini üstlenmiştir.

Sırasıyla A Ay (1998), Kaç Para Kaç (1999), Korkuyorum Anne (2004), Beş Vakit (2005), Hayat Var (2008), Kosmos (2010), Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013), Jin (2013), Koca Dünya (2016) filmlerini çekmiştir.

#### **4.3.1.2. Beş Vakit Filminin Künyesi**

Senarist ve Yönetmen: Reha Erdem

Film Yapımcısı: Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Kurgu: Reha Erdem

Ses: Herve Guyader, Murat Şenürkmez

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Cast Direktörü: Özlem Sungur

Cast: Özkan Özen (Ömer), Ali Bey Kayalı (Yakup), Elit İşcan (Yıldız), Bülent Emin Yarar (İmam), Taner Birsal (Zekeriya), Yiğit Özşener (Yusuf), Selma Ergeç (Öğretmen), Tarık Sönmez (Çoban), Köksal Engür (Halil Dayı), Tilbe Saran (Ömer'in Annesi), Sevinç Erbulak (Yakup'un Annesi), Nihan Aslı Elmas (Yıldız'ın Annesi), Cüneyt Türel (Dede)

Yapım: Türkiye

Yapım Yılı: 2006

Teknik: 35 mm / Renkli

#### 4.3.1.3. Beş Vakit Filminin Çözümlemesi

Taşranın kendine has bir zaman ve mekân algısı olduğunu söyleyen Köksal Alver, aynı zamanda taşrayı yaşama başlanan, yaşamın tadına varılan ve yaşamın son bulduğu bir yer olarak tanımlar. (Alver, 2017) Reha Erdem'in de taşrasının kendine has bir zamanı ve yaşama biçimleri vardır. Erdem, filmde zaman kavramını Ezan vakitlerine göre (Sabah, öğle, ikindi, akşam, yatsı) beş vakitte betimleyerek bir zaman kavramı oluşturmuştur. Ezana göre ilerleyen zaman sadece taşranın zamanını değil o taşranın gündelik yaşamı hakkında da bilgi vermektedir. Anadolu'da birçok yerde insanlar zamanı belirtmek ve haberleşmek için ezan vakitlerini referans olarak alırlar. "İkinci vakti", "öğle vakti" gibi zaman aralıkları ile işlerini yürütürler. Engin Ertan, Reha Erdem için; filmini vakitler üzerine kurduğunu ve ufak bir taşrada geçen gündelik yaşamı anlatırken sinema bakımından gösterilebilecek en kısa vakte yani bir güne odaklandığını söyler. (Ertan, 2009) Reha Erdem'in Beş Vakit taşrası bir döngüdür. Mekân olan taşra, gündelik yaşamı ve öğrenilmiş toplumsal cinsiyet rollerini bir döngü olarak gösterir. Burada döngü; tekrar eden zaman ve tekrar eden rollerdir. Senem Aytaç da filmin bir döngüden oluştuğunu belirtir. Ona göre filmde vakit kavramı döngüsel olarak devam etmiştir. Ezan sesi ile toplumsal düzenin parçalara bölüdüğü bir vakitten bahseder. (Aytaç, 2009)

Reha Erdem, taşranın çok farklı olduğunu ve isyan kavramının bir sembolü olduğunu söyler. Ona göre taşra kente karşı bir barınak ve isyan yeridir. (Erdem, 2009) Filmin mekânı olan taşra, Erdem'in bu sözleri bağlamında orada yaşayan çocukların bir sığınağıdır. Kendilerini sürekli taşranın doğasına bırakan çocukları doğa sahiplenmiş ve onlara bir alan vermiştir. Okullarından çıkan çocuklar kendilerini doğanın içine bırakır çünkü taşranın gündelik yaşamında yapacak şey sayısı yok denecek kadar azdır. Aynı zaman Erdem'in taşrası zamanın ötesinde bir üretilimdir, yeryüzünde her yerde yaşanabilecek bir konuda yerel olmanın ötesindedir.

Filmin hikâyesi iki ailenin üzerinden ilerlemektedir. Biri Ömer'in ailesi diğeri ise kardeş çocukları olan Yakup ve Yıldız'ın ailesidir. Filmin ilk dakikalarında geçen bir diyalog; taşradaki erkekliğin ve öğrenilmiş erkekliğin kısa bir özeti gibidir. Yakup ve Yıldız'ın dedesi, Yıldız'dan babası Yusuf'u çağırmasını istemiştir. Yıldız, babasını

çağırarak için evin bahçe kapısından girerken kapıda kuzeni olan Yakup'un annesi ve köyün yaşlı bir kadını oturmaktadır. Yıldız, babasını alıp dedesine giderken arkalarından, Yakup'un annesi ve yaşlı kadın, dedenin çok sinirli biri olduğunu ve oğullarının ses çıkarmamasından şikâyetçidir. Yaşlı kadın "*Onun babasının babası da böyleydi. Ataları da hep böyleydi. Erkekler hep böyle, oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına benzerler*" der. Toplumsal cinsiyet rollerini açıkladığımız bölümde Eckert ve McConnell-Ginet'e göre çocukluk döneminde erkek çocukları babalarını, kız çocukları annelerini örnek alır. (Eckert & McConnell-Ginet, 2013) Bu örnek alma, çocukların yetişkinlik dönemlerinde sergiledikleri performansları doğrudan etkilemekte ve öğrenilmiş erkekliği yaratmaktadır. Ek olarak bu görüşün doğruluğunu destekler nitelikte Hale Bolak Boratav, Güler Okman Fişek ve Hande Eslen Ziya'nın kaleme aldığı "*Erkekliğin Türkiye Halleri*" kitabında katılımcıların sözleri öğrenilmiş erkekliğe örnek teşkil etmektedir. Katılımcıların birçoğu özellikle taşralı ya da kentte yaşamasına rağmen geleneksel kültüründen kopmamış erkek bireylerin, erkeklik kavramını ailenin büyük erkeklerinden öğrendiklerini ve şimdi de öğrendikleri erkeklik performansını sergilediklerini söylemişlerdir. (Bolak Boratav, Okman Fişek, & Eslen Ziya, 2017)

Erkeklik ve iktidar ilişkileri kapsamında taşrada geçen bu hikâyede bu ilişkilerin yarattığı çatışmaları görmek mümkündür. Babasıyla sürekli çatışmalar yaşayan ve ailesi tarafından sürekli küçük kardeşiyle kıyaslanan Ömer ise imamlık yapan ve hasta olan babasından nefret etmektedir. Geceleri sessizce babasının odasına girip daha ağır hasta olması için camı açan ve yine gizlice babasının kullandığı ilaç kapsüllerinin içini boşaltıp tekrar geri koyan Ömer'in bu nefretinin ne kadar büyük ve gerçek olduğunu anlamaktayız. Hatta sonrasında babasını sokması için akrep aramış, babasını kayalıklardan iterek öldürmeyi bile düşünmüştür. Bu nefretin temellerinde sevgisizlik ve babasının onu takdir etmemesi, sürekli eleştirmesi yatmaktadır. Çektirdikleri aile fotoğrafında bile Ömer'in sonradan dâhil edilmesi ve vermiş olduğu poz aile içindeki değerini yansıtmaktadır. Ömer bu yüzden ailesine karşı aidiyet hissetmemektedir. Bir gün ailesi yemek yerken çıkan ağız seslerinden dayanamayacak kadar rahatsız olmuş ve babası döverek dışarı atmıştır. Bu sahne; aralarındaki bağı, aidiyet hissini en net betimleyen sahnelerden biridir. Tüm bu yaptıklarıyla babasının sürekli ölmesini istemekte ve bunu yakın arkadaşı Yakup'la sürekli konuşmaktadır. Yusuf ve Yakup taşranın köşelerinde doğanın içinde kendi zamanlarındaki şu an ile çatışma

halindedirler. Doğada geçirdikleri zaman diliminde öğrenilmiş erkekliğin bir ürünü olarak çocuk yaşta sigara da içmeye başlamışlardır. Babasıyla çatışma yaşayan sadece Ömer değildi. Yakup ve Yıldız'ın dedesi yani Zekeriya ve Yusuf'un babası, oğullarına kötü, sert ve sinirli davranmaktaydı. Oğullarını sürekli kıyaslamakta ve rencide edecek konuşmalarda bulunmaktaydı. Yusuf genelde babasına hemen boyun eğen ve ne derse istediği gibi yapmaya çalışan oğluydu. Zekeriya ise çoğunlukla sessiz kalan ve sessiz kalarak karşı koymaya çalışan oğluydu. Ancak babalarının sertliği ve lafları en çok Zekeriya'ya ağır gelmekteydi. Babaları Zekeriya ve Yusuf'tan kendi arsalarının önüne duvar örmesini ister. Yusuf babasının isteğini kusursuz yerine getirmek için çok düzgün bir duvar örerken, Zekeriya sadece yapmış olmak için baştan savma bir duvar örmüştür. Bu durum kardeşler arasındaki yarış ve hiyerarşiyi göstermektedir.

Reha Erdem'in bu filminde taşrada yaşayan baba figürleri evlatlarına sert ve acımasız bir tutum içindedirler. Geleneksel ve önceki dönemlere ait yerli üretim filmlerde erkek çocukları her zaman el üstünde tutulanlar olarak gösterilmiştir. Ancak Beş Vakit'te bu tamamen tersine dönmüştür. Erkek figürü baba da olsa çocuk da olsa, genç de olsa yaşlı da olsa iktidarı ve gücü elinde tutmak ister. Çünkü Kimmel erkekliği "*Erkek doğulmaz, erkek olunur*" sözüyle ifade etmiştir. (Kimmel, 2008) Erkek olmak içinse toplumsal cinsiyetin gerektirdiği tüm rolleri gerçekleştirmek gerekmektedir. Kamla Bhasin'e göre ise erkek bu rolleri evin yönetimini ele geçirerek, mülkiyetin sahibi olarak ve aktif davranışlar sergileyerek yerine getirebilir. (Bhasin, 2003) Erkekliğin önündeki tek engel kadın değildir. Erkekliği elde etmek için diğer erkeklere de üstünlük sağlamak gerekir. Osman Özarslan, buna örnek olarak beyaz erkeğin siyah erkeğe üstünlüğü, büyük olan kardeşin kendinden küçük kardeşine olan üstünlüğü, zengin erkeğin yoksul erkek üzerindeki üstünlüğü, işveren erkeğin çalışanı üzerindeki üstünlüğünü göstermiştir. (Özarslan, 2018) Bu örneklemeler sonucunda filmde var olan baba oğul çatışmasının nedenlerini daha net bir şekilde görülmektedir. Açıkladığımız öğrenilmiş erkeklikte bu çatışmaların babadan oğula doğru devam eden bir süreç olduğunu gösterir. Babasıyla çatışma yaşayan erkek çocuk, büyüyüp baba olduğunda genellikle aynı deneyimleri oğluna aktarır ve devam eder.

Yakup, erkekliği okuldaki öğretmenine âşık olarak yaşamaktadır. Derslerde hayranlıkla öğretmenini seyretmekte büyük bir hayranlık beslemektedir. Arkadaşı

Ömer'e, rüyasında bile onu gördüğünden bahsetmektedir ve aynı zamanda çok utanmaktadır. Bir gün öğretmenin ayağına diken batmış ve dikenini Yakup çıkartmıştır. Öğretmenin ayağına dokunan Yakup'un günlerce elini yıkamayışı sürekli elini koklayarak öğretmenini hatırlaması onun masumane aşkını anlatan bir olaydır. Ömer kadar olmasa da Yakup'un da babasını sevmediğini anlamaktayız. Çünkü babası Zekeriya da babasından gördüğü tutumu Yakup'a sergilemektedir. Ancak Yakup'u babasından asıl koparan nokta babasının öğretmenin evini gözetlediğini gördüğü an olacaktır.

Baba figürü bir iktidardır ve çocuklarını kendi iktidarı altında tutar. Baba figürüne sahip olmayan bir erkeğin erkeklik sergilemesi oldukça zorlaşmaktadır. Filmde Yakup'un ve Ömer'in arkadaşı olan bir çoban vardır. Ailesi olmadığı için tek yaşamak zorunda kalmış ve onlar gibi okula gidememiştir. Çobanlık yaptığı sırada orada bulunan bir ağaçtan canı çektiği için, yiyeceği kadar birkaç tane fıstık alır. O sırada olayın üstüne gelen köylü Ahmet onu hırsızlıkla suçlar ve bağırır, ceplerini boşaltmasını ister. Cebinde hiç bir şey olmamasına ve sadece canı istediği için aldığını anladığı halde sinirle çobanı döver. Çobanın sahipsiz kalışı ve iktidarı altında yaşadığı bir baba figürünün olmayışı ona bu olayı yaşattır. Bu olayın üstüne meseleyi konuşmak üzere köyün ileri gelenleri Ömer'in babası da dâhil olmak üzere toplanır. Ahalinin köylü Ahmet'in yaptığının yanlış olduğunu çobanın anasız babasız olduğunu dile getirmesi üzerine Ahmet kendini "*Ne var ben de babalık yaptım işte*" diyerek savunur ve gider. Öğrenilmiş erkeklığe göre yaptığı şey aslında bir babalık performansdır. Yanlış bir şey yaptığında ceza verilmesi gerektiğini öğrendiği için çobana bunu uygulamıştır.

Yaşanan bu olaylar, bu bağlamda bazı değerleri öğretmek için ebeveynlerin yaptığı fiziksel müdahale; değerler seviyesindeki biçimlere yerleştirilen çocukların bedenlerinde meydana gelen şiddeti temsil eder. (Ertan, 2009)

Reha Erdem'in bu taşrasındaki erkeklığı daha iyi anlamak için birde erkek çocuklarının hikâyelerinin yanında kız çocuklarının hikâyesine bakmak gerekir. Yıldız'da Ömer ve Yakup'la aynı yaşta aynı şeyleri deneyimlemesine rağmen onun toplumsal cinsiyet rolü onlara göre çok farklıdır. Yıldız'ın okula gitmek dışında küçük kardeşine bakmak, yemek yapmak, bulaşık yıkamak gibi birçok ev işi diye nitelendirilebilecek görevlere sahiptir. Serpil Sancar'ın kitabının da adı olan "*Erkekler*



*devlet, kadınlar aile kurar*” sözü kadının Türkiye üzerindeki toplumsal cinsiyet rolünü açıklayan en yalın söylem olmuştur. (Sancar, 2014) Bir kadın rolüyle Yıldız, erkeklerden farklı olarak ev içine girip çıktığı vakitler dolaştığı yerler bile büyük problem yaratmaktadır. Bu problemleri ise beklenenin aksine babası değil annesi dile getirmektedir. Sofrada Yıldız ve anne babası otururken, annesi Yıldız’ı babasına “*Kız başına sürekli dağlarda orda burada*” diyerek şikâyet etmiştir. Babası tepkisiz kalırken annesi oldukça rahatsızdır. Erkeklerde olduğu gibi öğrenilmiş cinsiyet kadınlar içinde geçerlidir. Sadece ailesi değil arkadaşları ve yaşadığı toplumun insanları da ona bu rolleri öğretir. Erkek çocukları babalarıyla çatışma halinde iken kız çocukları da anneleri ile çatışma halindedirler.

Ömer ve Yakup nasıl babalarıyla sorunlar yaşayıp annelerine sığınıyorlarsa, Yıldız’da babasına sığınmaktadır. Freud bu durumu elektra karmaşasının bir örneği olarak açıklamaktadır. Kız çocuğu kendisinde fallus olmadığı için kastre edilmiş olduğunu düşünür ve fallusun sahibi babaya hayranlık geliştirir. Onun ilgisini annesinden çalmak ve güçlü olanı kendisine bağlamak ister. Bu, dolaylı olarak güç edinme yoludur. (Freud, 2016)

Çocuklar bir gün yine taşranın doğasında dolaşırken Ömer, Yakup ve Çoban oturdukları çeşmenin ilerisinde iki eşeğin çiftleştiğini görürler. Erkeklik bağlamında cinselliği çok rahat dile getirebildikleri ve yaşayabildikleri için bu durumu gülererek kendi aralarında şakalar yaparak yaşamışlardır. Ömer az ileride Yıldız’ın ve arkadaşı olan başka bir kız çocuğunun oturduğunu görmesi üzerine Yıldız’ın kuzeni olan Yakup’a onların da eşeklere baktığını işaret eder. Bunun üzerine Yakup hemen eline taş alarak Yıldız ve arkadaşına atar. “*Bakmayın! Ne bakıyorsunuz, babana derim.*” diyerek tehdit eder ve onları kovalar. Taşranın kadınları ve kız çocukları cinselliği erkek bireyler kadar rahatça konuşamadıkları, bilemedikleri için onlar bu durumu kendi aralarında Ömer ve arkadaşları gibi gülererek karşılamamışlardır.

Tüm bu toplumsal cinsiyet rollerinin çocuklar üzerindeki etkilerini sorgulatan bu taşra filmi, finalini en başta bahsettiğimiz gibi bir zaman döngüsü içerisinde tamamlar. Filmin başında ezanın okunmasıyla başlayan gün yine ezan okunmasıyla kendini tekrar ederek yeni bir güne başlar. Bu döngüyü tamamlarken zaman hızlı değildir. Film

boyunca tüm olaylar ve süreçler taşranın dinginliği içerisinde yavaş ve sancılı bir şekilde ilerlemektedir.

Reha Erdem, filmindeki zaman kavramı için büyük kentlerin olmazsa olmazı olan zamanın, çok değerli olduğundan ve orada yaşayan herkesin onu iyi kullanmak istediğinden bahseder. Bu yüzden de çocuklara ilk önce zamanlarını ne kadar iyi kullanmaları gerektiği öğretilir demiştir. Kentlerde boşa akan zamanın para kaybı anlamına geldiğini, zamanın kontrolü kimin elindeyse parayı onun yönettiğini ve asla bu öğretiyi dışına çıkamadığımızı belirtir. (Erdem, 2009) Kentin çok uzağında yer alan taşra ise kentin getirdiği bu hızlı zaman ve para akışının dışında bir mekândır. Kent gibi hızlı akan ve kontrol edilmeye ihtiyaç duyulan bir zamana sahip değildir. Bu yüzden taşranın kendine ait bir zamanı, yaşama biçimi vardır. Gilles Deleuze'e göre vakit kavramı, var olan kodlardan daha fazlasıdır. Ölçme şansının olmadığı kozmik bir biçime sahiptir. Kodlanan vakit biçiminin yapay olduğunu iddia ederek onu sistemle bağdaştırır. Kozmik vakit biçimi ise bu sistemin dışında gerçekleştirilen yolculuğun vakti olarak betimlenir. (Deleuze, 1986) Bu yüzden filmde çocukların sürekli kendilerini taşranın doğasına bırakmaları, oraya gitmeleri bahsedilen sistemin dışına bir seyahattir. Taşranın bu çocukları geçen vakit içerisinde mekânlarından kaçarak salınırlar.

#### **4.3.2. Bal (Semih Kaplanoğlu) 2010**

##### **4.3.2.1. Semih Kaplanoğlu Sineması**

4 Nisan 1963 senesinde İzmir'de doğan Semih Kaplanoğlu 1984 senesinde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanat Fakültesinden mezun olmuştur. Kariyerine ajanslarda reklam ve metin yazarı olarak başlayan Kaplanoğlu, aynı zamanda şiirler de yazmıştır. 1994 senesinde yayına başlayan oldukça popüler olan Şehnaz Tango isimli televizyon dizisinin yönetmenliğini yapmış ve senaryo ekibinde yer almıştır. Plastik sanatlar ve sinema üzerine pek çok yazı yazmıştır. Karşılaşmalar adıyla yayınlanan kısa hikâyelerden oluşan bir kitap yazmıştır. Onun tanınmasına en büyük katkıyı ise çektiği Yumurta-Süt-Bal üçlemesi olarak isimlendirilen film serisi olmuştur. Yurtiçi ve

yurtdışında prestijli birçok film festivalinden ödül kazanmıştır. 2010 yılında ikinci kitabı olan Yusuf'un Rüyasını yayınlamıştır. (Biyografi.info, 2019)

#### 4.3.2.2. Taşra Üçlemesi (Yumurta, Süt, Bal)

Semih Kaplanoğlu 2006 senesinde çektiği üçlemenin son filmi Bal'da Yusuf'un çocukluk dönemini anlatmıştır. Üçlemenin ikinci filmi Süt'te Yusuf'un ergenlik dönemini, ilk filmi Yumurta da ise genç yetişkinlik dönemini anlatmıştır.

**Yumurta (2007):** Semih Kaplanoğlu'nun en çok tanınmasını sağlayan ve taşradaki erkeklik kavramı üzerine olan üçlemenin ilk filmidir. Yusuf karakterinin hayatında yaşanan dönüm noktalarını ve serüvenini anlatan bu filmler serisinin ilki, ancak yaşanma sırasına göre son filmidir. Yumurta filmi Yusuf karakterinin genç yetişkinlik dönemine tekabül etmektedir. Yumurta Yusuf'un hikâyesinin geldiği son noktadır. Yusuf doğup büyüdüğü taşrayı terk etmiş, kentte bir kitapçı dükkânı işletmekte ve çocukluğundan beri yapmak istediği şairliğe devam etmektedir.

Annesinin ölüm haberini alması üzerine senelerdir uğramadığı taşrasına geri dönmüştür. Ailesinin evi senelerin de etkisiyle, bakımsızlıktan kötü bir haldedir. Yusuf'u o evde Ayla karakteri beklemektedir. Ayla, Yusuf'un uzaktan akrabasıdır ve uzun bir süredir Yusuf'un annesi ile birlikte o evde yaşamaktadır. Yusuf'un hayatına bir anda giren Ayla'nın tek bir isteği vardır. Yusuf'un annesi ölmeden önce bir adak adamıştır ancak yerine getirememiştir. Bu adağı Yusuf'un yerine getirmesini ister. Yusuf adağı getirmek için Ayla ile birlikte yola çıkarlar. Bu süre zarfında Yusuf geçmişiyile hesaplaşmalar yaşamaktadır. Taşrada eski hatıra ve anıları görmekte, iç çatışmalar yaşamaktadır. Adağı yerine getirip bir an önce orayı terk etmek istemektedir ama Ayla ile aralarında bağ oluşmuştur. Sürekli Ayla ile vakit geçirmekte ve paylaşımda bulunmaktadırlar. Bazılarının onları karı koca zannetmeleri aralarında oluşan bağı daha da güçlendirmiştir.

Yusuf tüm bu süreçleri, hesaplaşmalarını ve adağını yerine getirdikten sonra kente dönmek için yola çıkmıştır. Ancak kader kavramı Yusuf'un önüne engeller çıkartarak

onun kente dönüş yolunu çıkmaza sürüklemiştir. Sonucunda Yusuf diğer konu edindiğimiz filmlerde olduğu gibi başladığı noktaya kendi taşrasına geri dönmüştür. Ve bu geri dönüş süreci kentin dinamizmden ve gündelik yaşam rutinlerinden farklı olarak taşrasının kendine ait zamanında ve mekânında gerçekleşmiştir.

**Süt (2008):** Süt filmi, Yusuf'un genç yetişkinlik döneminin anlatıldığı Yumurta filminin öncesidir. Babasını kaybeden Yusuf annesiyle birlikte taşralarında yaşamaktadır. Yusuf, eğitim sistemi ve yaşam zorlukları nedeniyle üniversiteyi kazanamamıştır. Annesiyle süt ürünleri satarak geçimlerini sağlamaya çalışmaktadır. Yusuf motoruyla evleri gezerek günlük süt satmakta annesi ise pazarda süttten ürettikleri süt ürünlerini satmaktadır. Bu film, Yusuf'un ergenlik sürecini işlediği için onun erkeklik rollerinin nasıl geliştiğini ve kendini gösterdiğini anlamamız açısından oldukça önemli sahnelerle sahiptir. Bu gelişim sürecinde diğer arkadaşları gibi aktif rol oynayamayan Yusuf, asosyal kişilik özellikleri sergilemektedir. Kendini yazılar ve şiirler yazarak ifade eden Yusuf, yazdıklarını kendini gösterme ve başarma amacıyla sürekli dergilere ve gazetelere göndermektedir.

Yusuf, devam eden gündelik yaşamı içerisinde askerlik yaşının gelmesiyle askeri muayeneye tabii tutulur. Ancak sağlık sebebiyle askere alınmaz, bunun ardından annesinin istasyon şefiyle birlikte bir ilişki yaşadığını öğrenir. Bu durum onun genç yetişkinlik döneminde doğup büyüdüğü taşrasından gitmesini sağlayacak olaylar zincirinin başlangıcı olacaktır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin erkek çocuklarda babadan öğrenilen bir süreç olduğundan bahsetmiştik. Baba figürünün olmadığı durumlarda ise çevredeki erkekler bu görevi üstlenir ve erkek çocuk erkekliği onlardan öğrenir. Erkekliğin Türkiye Halleri kitabında bahsedilen erkeklik süreçlerinde erkek önce sünnet olup, heteroseksüel bir ilişki yaşayıp sonrasında askere gidip ailesine bakmakla yükümlüdür. (Bolak Boratav, Okman Fişek, & Eslen Ziya, 2017) Yusuf, erkeklik performansını sergileyeceği askerlik görevini yerine getirememesi üzerine duygusal sancılar yaşamıştır. Babasının olmayışı ona ailenin geçimini ve korumasını üstlenecek bir erkeklik rolü vermiştir. Annesinin bir adamla ilişkisini öğrenmiş olması da onun bu performansı sağlamasına engel olmuştur.

Geçirdiği bu zor olaylar ve dönemler neticesinde iyice asosyal durumlar sergileyen Yusuf çok sevdiği Őiri bırakmış, sıradanlaŐmaya başlamış ve bu olaylardan uzaklaŐmak istemiştir. O dönem tüm arkadaşlarının yaptığı gibi bir madene işçi olarak girmiş ve var olma sancılarını iyiden iyiye yaşamaya başlamıştır. Maden sahneleriyle biten Süt filminin Yusuf'un genç yetiŐkinlikte Şiir ve kitap sevdası için, aynı zamanda geçmiŐinden kaŐmak için kente yerleŐtiđini Yumurta filminde görürüz.

#### **4.3.2.3. Bal Filminin Künyesi**

Yönetmen ve Senarist: Semih Kaplanoğlu

Yapımcı: Semih Kaplanoğlu

Ortak Yapımcılar: Johannes Rexin, Bettina Brokemper

Sanat Yönetmeni: Naz Erayda

Görüntü Yönetmeni: BarıŐ Özbiçer

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoğlu, S. Hande Güneri

Oyuncular: Bora AltaŐ, Erdal BeŐikçiođlu, Tülin Özen, Alev Uçarer, Ayşe Altay, Özkan Akçay, Selami Gökçe, Adem Korkut, Kamil Yılmaz.

Yapım: Kaplan Film

Yapım Yılı: 2010

#### **4.3.2.4. Bal Filminin Çözümlenmesi**

Yumurta filminde genç yetişkinliği, Süt filminde ergenliği anlatılan Yusuf'un Bal filminde ise çocukluk dönemi anlatılmaktadır. Her filmde Yusuf'un hayatındaki önemli karakterler değişmektedir. Yumurta filminde aralarında duygusal bir bağ kurulan Ayla ile, Süt filminde annesiyle, Bal filminde ise babasıyla olan hayatından kesitler bulunur.

Yusuf'un babası arıcılık yapan, erkeklik performansını ailesinin geçimini sağlayarak gösteren bir bireydir. Diğer taşra filmlerinde gördüğümüz ve göreceğimiz aile babası, taşra erkeği gibi karakterlerden daha farklıdır. Daha naif ve sakin bir kişiliğe sahiptir.

Bal diğer Süt ve Yumurta filmlerinden farklı bir gerçekliğe sahiptir. Diğer filmlerde de karşımıza çıkan Yusuf'un düşleri bal filminde oldukça çoktur. Semih Kaplanoğlu; taşranın zamansızlığını kullanarak zaman ve mekân algısını filmde silmiş, gerçeklik ve hayal birbirine karışmıştır. Yusuf rüyalarını sadece babasına anlatmaktadır. Babası ise ona "*Ortalık yerde rüya anlatılmaz, kulağıma anlat.*" ve "*Rüyalarını kimseye anlatma.*" diyerek nasihatte bulunur. Semih Kaplanoğlu, Yusuf'un babasının verdiği bu cevapta; Hz. Yusuf'un babası, Yakup'a kendisine 11 yıldız, Güneş ve Ay'ın secde ettiğini gördüğü rüyası anlattığında verdiği cevabı vererek atıfta bulunmuştur.

Filmin ilk sahnesinde, Yusuf'un babasının bal ararken bir ağaca çıkması ve dalın kırılmasını görürüz. İlerleyen sahnelerde benzer durumları göreceğimiz sahneler Yusuf'un düşlerinin betimlendiği sahnelerdir. Burak Bakır, Freud'a göre düşlerin bireylerin bastırıldığı fantezilerinin ve isteklerinin dışı vurumu olduğunu söyler. (Bakır, 2008) Freud'a göre düşler aynı zamanda tatminkâr olgulardır. Özellikle küçük çocukların gördüğü düşler onların isteklerini tatmin etmelidir. (Freud, 2001) Buna göre Yusuf'un gördüğü düşlerde babasının ölmesi, onun bunu istemesinden kaynaklanmıştır. (Söylemez, 2014) Çünkü Yusuf'un annesi ile arasında var olan bir engel vardır ve bu engelin bilinçaltında babası olduğunu düşünmektedir. Jung'a göre yeni doğan bebeklerde psişik süreçler varlığını gösterse de bilinç yoktur. Çocuklar sadece "ben" demeye başladıklarında bilinç kavramının devamlılığı sağlanır. Bireyin hayatında bazen bilinçdışı dönemleri olur. Sürekli devam eden bu süreç ergenlikten sonra yavaşlar, yok olacak düzeye kadar gelir. En sık görüldüğü dönem ise doğum ile psişik ergenliğin sonu arasındaki dönemde kendini gösterir. Bu süreç erkeklerde yirmi beş yaşına kadar olan süredir. (Jung, 2015) Bunun temelinde ise diğer erkek çocukların anlatıldığı taşra filmlerimizde de olan Freud'un Elektra karmaşasına dayanmaktadır. Kız çocuğu olan bireylerin babasına, erkek çocuğu olan bireylerin de annesine hayranlık duyması olarak açıklanabilir. (Freud, 2016)

Beş Vakit filminde Ömer'in babasının ölmesini istemesi ve iktidarı eline alıp kendi erkekliği sergilemek istemesi durumu, Bal filminde de net bir şekilde ifade edilmese de

aynı durumların sonucunda ortaya çıkmaktadır. Yusuf babasının yerine geçerek bu performansı sergilemek ve erkekliği yaşamak istemektedir. Ancak bu süreç değişecek ve kendini babasıyla özdeşleştirerek farklı bir bağ kuracaktır.

Babası Yusuf'u gerçekten iyi tanımakta, onunla özel ilgilenmektedir. Yusuf'un eğitim almasını istemekte, uğraşmaktadır. Okuma pratiği yapması için her gün ona duvarda asılı olan takvim yaprakları üzerinde yazan yazıları okutur. Yaşına göre iyi bir şekilde okuma yapan Yusuf, bu başarıyı okulda gösterememektedir. Yusuf sürekli fısıldayarak konuşmaktadır. Sadece babası ona anlayış göstermekte oda Yusuf'la fısıldayarak konuşmaktadır. Yusuf okulda çekingenlik durumu sergilemektedir. Bu evre Erikson'a göre çalışkanlığa karşı aşağılık duygudur. Bu evre okul çağına gelen çocukların aile korumasından çıkarak gelecekte sergileyecekleri yetişkinlik rolleri kapsamında ki erkeklik ve kadınlık performanslarını gösterecekleri okul hayatına geçtikleri evredir. (Erikson, 1968) İlkokullarda okumayı öğrenen öğrencilere kırmızı kurdele takılır. Bu Erikson'un kuramına göre Yusuf'un başarması gereken temel gelişimsel sorumluluklardan biridir. Babacanlı bu yaş grubundaki çocukların sürekli yarış halinde olduklarını ve yeterli olup olmadıklarını sınıadıkları bir dönem olduğunu anlatır. (Babacanlı, 2010)

Yusuf okumayı bilmesine rağmen sürekli ürkekçe parmak kaldırır, öğretmeni ise okuyamayacağını bildiği için sözü başkasına verirdi. Yusuf'a söz hakkı verdiği zamanlarda da Yusuf bunu yapamazdı. Okuyamadığı zamanlarda da sınıf arkadaşları onunla dalga geçip gülerlerdi. Bu durum içine kapanık davranışlar sergileyen Yusuf'un iyice kendi içine dönmesi ve korkmasıyla sonuçlanmıştır.

Yusuf, okul sürecinde yaşadıklarından dolayı yetersiz kalmıştır. Erikson'a göre yetişkinlik rollerini kazandıkları okul sürecinde yetersizliği fazlaca yaşarlarsa kişiler gelecekte toplum içerisinde uyum göstermekte oldukça fazla zorluklar yaşamaktadırlar. Bu bireyler, ailesine bağımlı ve içedönük karakterler olacaklardır. (Erikson, 1968) Bunun sonuçlarını Yusuf'un Süt ve Yumurta filmlerinde yaşadığı olaylara karşı sergilediği tutumlardan görmekteyiz. Yusuf ergenliğinde ve genç yetişkinlik dönemlerinde de içedönük davranışlarını sergilemiş ve yaşadığı olaylarda bu davranışlarının etkisi olmuştur.

İncelediğimiz taşra filmlerindeki çocuklar gibi Yusuf'ta kendini sürekli taşranın doğasına bırakmaktadır. Bu doğa yolculukları çocuklar için zamanın ötesinde bir yolculuktur. Taşranın zamanı; büyük şehirlerdeki gibi yönetilmeye, doğru kullanılmaya ihtiyaç duyulmayan bir kavramdır. (Deleuze, 1986) Çocuklar bu yaşlarda anne ve baba ile değil de kendi yaş grubundan arkadaşlarıyla zaman geçirmek istemektedirler. (Alyanak, 2011) Yusuf'un filmde en yakın arkadaşı babasıdır. Zamanın ve sistemin dışına doğru yaptığı bu doğa gezintilerini genellikle babasıyla yapmaktadır. Yusuf'un kendini baskı altında hissetmediği ve güzel vakit geçirdiği kişi babasıdır. Morsünbül, Yusuf'un okulda ve doğada geçirdiği vakti iki zıtlık olarak görmüştür. Erikson'un kuramında bahsi geçen yetersizlik duygusunu okulda yaşarken, yeterlilik duygusunu doğada kazanan Yusuf için burası ego kimlik duygusunu güçlendirdiği bir yerdir. (Morsünbül, 2015)

Bal filminde, baba karakteri geleneksel taşra filmlerinde ve öykülerinde var olan yoğun öğrenilmiş erkeklik performansı sergileyen babalar gibi değildir. Yusuf'un babası Yusuf'a aynı zamanda annenin sergilemesi gereken rolleri sergilemektedir. Bu sayede Yusuf'un babası, ona hem arkadaş hem anne hem de baba figürü olmuştur.

Babası ile özdeşleşen Yusuf ve aralarında geçen iletişim sayesinde Yusuf'un düşleri de değişmiştir. Artık ona engel olacağını düşündüğü bir baba oğul ilişkisi değil güçlü bağların olduğu bir ilişkidir. Babasının bir süreliğine bal toplamak için gitmesi ve sonrasında ölüm haberinin geleceği süreçte Yusuf'un düşleri bunu net bir şekilde göstermiştir.

Düşünde sabah uyanıp babasının geri döndüğünü ve annesiyle kahvaltı yaptığını gören Yusuf, burada kendini özdeşleştirdiği babasının geri dönmesini arzulamıştır. (Söylemez, 2014) Burak Bakır bu durumu Freud'un düşlerin ortaya çıkması için bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin işleyişi gereklidir dediği örneğinden anlatır. (Bakır, 2008) Düşünde çok susayan bir birey kendisini su içerken görebilir. (Freud, 2001)

Yusuf'un babasıyla kendini özdeşleştirmesi, beraberinde kıskançlığı da getirmiştir. Okuldan gelen Yusuf'a babası "*Ben Hamdi'nin babasına odun almaya gidiyorum sende otur dersini bitir*" der. Hamdi, Yusuf'un okuldan sıra arkadaşıdır. Yusuf dersini yapmaz ve babasını arkadan takip eder. Babasını, Hamdi'nin başını okşadığını ve ona bir hediye



verdiğini görür bu durum onu çocukluğunun verdiği etkiyle karmaşık duygu durumlarına sokar ve neticesinde kıskançlığına yenik düşer. Babasının Hamdi'ye verdiği hediye için yaptığını düşündüğü ahşaptan gemi maketi olduğunu zanneder. Yusuf her gün o yarım makete bakarak biteceği günü beklemektedir. Onun başkasına verildiğini düşünmesi Yusuf'u sinirlendirmiştir. Babasına maketin ne olduğunu sorduğunda ise babası "*O gemi denize açıldı.*" cevabını alır. Ertesi gün okulda öğretmen ödevleri kontrol etmeye başlar, babasını takip ettiği için ödevini yapamayan Yusuf, kıskançlık beslediği Hamdi'nin defterini önüne alıp kendi defterini onun önüne koyar. Hamdi'de Yusuf gibi içe kapanık hareketler sergileyen bir çocuk olduğu için ses çıkaramaz. Öğretmen Hamdi'yi ödevi yapmadığı için döver. Sonrasında babasının sürpriz olarak gemiyi Yusuf'a vermesi üzerine Yusuf her şeyi anlamış ve pişman olmuştur. Pişmanlığını gidermek için çok değerli bulduğu bu gemiyi Hamdi'ye hediye edecektir. Yusuf çok sevdiği babasını paylaşamadığı için erkekliğinin getirdiği sahiplenme duygusuyla bu eylemi gerçekleştirmiş ve yanlış olduğunu anladığında ise pişman olmuştur.

Çocuklar erkekliklerini sergilemekte ve sonrasında masumane bir pişmanlık duymaktadırlar. Beş Vakit'te Ömer'in kardeşine yanlışlıkla taş atması ve onu yaralaması sonucunda yaşadığı pişmanlık, Sivas'ta, Aslan'ın köpeği Sivas'ı dövüştürmek istememesi ama erkekliğine dayanamayıp dövüştürdüktan sonra yaşadığı pişmanlık ile aynıdır.

Yusuf'un hayatı bu üçlemede üç bölüme ayrılmıştır. Çocukluk evresi Bal, ergenlik evresi Süt, genç yetişkinliği ise Yumurta filmidir. Yusuf balı çok sevmektedir. Sürekli babasının topladığı balların tadına bakmakta, hep bal tüketmektedir. Bal, Yusuf'un babasıyla beraber geçen çocukluğudur. Bala olan sevgisi ve özlemi babasını yansıtmaktadır. Süt ise Yusuf'un ergenliği, babasını kaybedişi, annesinin başkasıyla oluşu, içe kapanık ruh hali yüzünden sergileyemediği erkeklik dönemidir. Süt, Yusuf için hep kötü olmuştur. Süt, çok sevdiği balı kaybediştir. Babasını kaybettiğini düşündükleri bir dönemde evde toplanıp Yasin okuyan kadınlara süt ikram edilir. Süt, burada yine Yusuf'un sevmediği bir şeydir. Babasının öldüğünü düşündükleri bir zamanda yine annesi Yusuf'a süt verir. Ağlamaklı olan annesini gören Yusuf onu mutlu etmek için sütü bir seferde içer. Baba figürünü kaybeden Yusuf annesine sahip çıkmak

ve farkında olmadan toplumsal cinsiyet bağlamında erkekliğin getirdiği aileyi korumak, sahiplenmek istemiştir.

Bal kısaca Yusuf'un gelecekteki kişiliğinin temellerinin atıldığı çocukluk dönemidir. Bu dönemde düşler, Yusuf'un istekleri ve arzularını göstermektedir. İlk başta erkekliği ele geçirmek için diğer taşra filmlerinde olduğu gibi babasından kurtulmak isteyen bir erkek çocuğu olsa da kendini babasıyla özdeşleştirme bağlarını güçlendirmiştir. Babasının ölümü sonucuyla Yusuf erkekliği sergilemek isteyecektir. Annesine bakmak ve evin geçimini sağlamak, gelecekte Yusuf'a bağlı olacaktır. Ancak çocukluk döneminde ve okulda sergilediği içedönük performanslar ona zorluklar yaşatacaktır. Toplumsal cinsiyetin gerektirdiği erkekliği diğer arkadaşları gibi göstermek isteyecek ama başarılı olamayacaktır.

### **4.3.3. Sivas (Kaan Müjdecı) 2014**

#### **4.3.3.1. Kaan Müjdecı Sineması**

1980 Yozgat doğumlu olan Kaan Müjdecı kariyerine yönetmen, senarist ve yapımcı olarak devam etmektedir. 2014 yılında yazıp yönettiği Türk - Alman ortak yapımı olan Sivas, ilk uzun metraj filmi olmasına rağmen çok ses getirmiştir. Küçük yaşlarda olan Aslan karakterinin Sivas isimli bir kangal cinsi köpekle birlikte taşrada geçen hikâyesini anlatan film 71. Venedik Film Şenliği'nde jüri özel ödülünü, 51. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali'nde jüri özel ödülünü, 8. Uluslararası Abu Dabi Film Festivali'nde ise en iyi senaryo ödülünü almıştır.

Kaan Müjdecı, Sivas filminden sonra 2016 senesinde *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı* isimli bir belgesel çekmiştir. Belgesel, son on sene içinde Türkiye'de gelişen ve hızla büyüyen film üretimlerinin nasıl dağıtılıp salonlara ulaşırken adaletsizlikler yaşandığından ve kötü sonuçlarından bahsetmiştir.

#### 4.3.3.2. Sivas Filminin Künyesi

Senarist ve Yönetmen: Kaan M jdec 

Yapımcı: Kaan M jdec 

Ortak Yapımcı: Çiğdem Mater, Nesra Gürbüz

Uygulayıcı Yapımcı: Kaan Kurbanoğlu

Görüntü Yönetmeni: Martin Hogsnes Solvang

Kurgu: Yorgos Mavropsaridis

Sanat Yönetmeni: Meral Efe

Kostüm: Ayşe Yıldız

Grafik Tasarım: Burcu Tokatlı

Müzik: Cevdet Erek

Oyuncular: Doğan  zci (Aslan), Ozan  elik (Şahin),  akır (Sivas), Muttalip M jdec  (Muhtar), Hasan  zdemir (Hasan), Ezgi Ergin (Ayşe), Furkan Uyar (Osman), Banu Fotocan (Anne), Hasan YazılıtaŐ (Baba), Okan Avcı ( ğretmen)

Yapım: Almanya, Türkiye

Yapım Yılı: 2014

Teknik: 35 mm / Renkli

#### 4.3.3.3. Sivas Filminin  z mlenmesi

Kaan M jdec 'nin taşrası sert bir yerdir. Hem coğrafi bakımdan hem de taşranın insanları serttir. Aslan 11 yaşında bir erkek çocuğudur ve Doğu Anadolu'da ki taşrasında büyümektedir. Filmin ilk sahnesinde Aslan ve arkadaşlarının maytap ile

tehlikeli oyunlar oynadığını görürüz. Çocuklar birbirleriyle şakalaşırken kavga etmeye başlamakta, birbirlerine vurmakta, hemen arkasından tekrar gülüp eğlenmeye başlamaktadırlar. Bal filminde de bahsettiğimiz bu kendini kabul ettirme süreci yine kendini göstermektedir. Babacanlı, bu yaş grubundaki çocukların sürekli yarış halinde olduklarını ve kendi aralarında yeterli olup olmadıklarını sınıadıkları bir dönem olduğunu anlatır. (Babacanlı, 2010)

Ağızlarından hiç eksik olmayan küfür ve argo konuşmalar, yaşanan taşranın sertliği ile bir o kadar uyum içindedir. İlerleyen sahnelerde bu küfür ve argonun, herkesin ağzına yapışan neredeyse bir deyim haline gelmiş sözcükler olduğunu anlıyoruz. Reha Erdem'in Beş Vakit taşrasının naifliği ve zamandaki durağanlığı Kaan Müjdecı'nın Sivas'ında yoktur. Sivas'ın taşrasında zaman ve gündelik yaşam daha çarpıcı şekilde çıplak bir anlatı sergilemiştir.

Taşra, merkezin gölgesidir diyen Mesut Varlık ise bu söylemini Jung'un bilinçaltı minvalinde kullandığı gölge metaforuna dayandırmaktadır. Taşranın varlığını gölgenin varlığına bağlamış ve gölgenin var olduğu sürece taşranın varlığına devam edeceğini söylemiştir. Merkez ne yaparsa yapsın taşra da onun aynısını yapar, daha doğrusu merkez yaptırır. (Varlık, Gölgesizler ve Taşrasızlar, 2010) Merkezin emirlerini ve yansımalarını Sivas'ta net bir şekilde görmek mümkündür. Öğretmen bir gün Aslan'ın da olduğu sınıfa girer ve yaklaşan 23 Nisan etkinlikleri için Milli Eğitim'inde emriyle Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler oyununu sergileyeceklerini söyler. Merkez olarak Milli Eğitim, onun taşradaki gölgesi olan öğretmen figürü ile bu haberi taşraya göndermiş ve uygulatmıştır. Bu durum merkezin kendisi dışında olan taşrayı kendi yönetimi altında tuttuğuna ve olaylara kendi penceresinden baktığına bir örnektir. Merkezin temsilcisi olan öğretmenin ise taşraya karşı yabancı olduğunu ve oraya karşı bir aidiyet hissi duymadığını diyaloglarından ve davranış biçimlerinden anlamaktayız. Sınıfa girdiğinde daha yüzünü görmeden boynundan sarkan telefon kulaklığını görürüz. Her teneffüs ve fırsatta uzaktaki arkadaşlarıyla konuşması, yine bir gün Aslan'ın öğretmenin evinin önündeysen seslerden anlaşılan pornografik içerikli filmler izlemesi, derslerde öğrencileriyle çok ilgili olmayışı onun zorunlu görev için bu taşrada bulunduğunu ve bir an önce buradan ayrılmak istediğini anlamaktayız.

Öğretmen, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler oyununu sergileyeceklerini söyledikten sonra Aslan'ın âşık olduğu Ayşe'yi prenses, Osman'ı da prens seçmiştir. Sonrasında "Kimler cüce olmak ister?" diye sorduğunda ise Aslan'da parmak kaldırmış ve cücelerden biri Aslan olmuştur. Ancak bu durum Aslan'ın hoşuna gitmemiş ve Osman'a karşı büyük bir kıskançlık içerisine girmiştir. Aslan'a göre bu durum, onun Ayşe'nin önünde statüsünü ve güç sahibi olmasını etkilemiştir. Aslan, bu durumu abisine anlatmıştır. Abisi bir anda Aslan'ın boğazını sıkarak "Osman'a da böyle yapıp prens ben olacağım de." diyerek gücü elde tutma ve kazanma yönetimi olarak şiddeti örneklemiştir. Okulda tuvaletin önünde Osman'ı gören Aslan abisinden öğrendiği şiddet eylemini Osman'a uygulamak ister ancak Osman ondan daha uzun ve iridir. Osman'ın fiziksel olarak güçlü olduğu düşüncesi Aslan'ı korkutmuş ve geri adım attırmıştır.

Burn'e göre erkeklik rolü; alakalı normlara bağlanmış ve üç kategoride toplanmıştır. Bu normların ilki başarıdır. Erkek toplumda her zaman başarılı olmalı ve yüksek bir değerde kalmalıdır. Erkeğin, himayesinde bulunan ailesine maddi koşulları sağlamalı bunun içinse çok çalışmalıdır. Bu yeterli seviye sağlanamadığında ise erkek maço olmaktadır. İkincisi ise güçlü olma normudur. Erkek toplum içinde hem fiziksel hem zihinsel hem de duygusal olarak çok güçlü olmalıdır. Fiziksel olarak güçlü olduğuna inanan erkek daha saldırgan ve öfkeli olmaktadır. Hâkim olmaya çalıştığı iktidara fiziksel güçle ulaşabileceğine inanır. Erkeklerin aynı zaman da duygularını saklamaları gerekmektedir. Erkekler birlikte vakit geçirdiklerinde duygusal paylaşımın olduğu her eylemden uzak durmaya çalışırlar. Genellikle rekabet ve çatışmanın olduğu, kimin güçlü olduğunun öne çıkacağı etkinliklerde bulunurlar. Üçüncüsü ise kadınsı olmama durumudur. Erkekliğin getirdiği roller kapsamında kadın değerli olmayan ve düzende alt sıralarda olan bir bireydir. Toplumun kadına uygun gördüğü etkinlikler, davranışlar değersizdir. Erkek bu davranış ve etkinlikler içinde bulunduğu erkeğin değeri toplum tarafından düşmektedir. Erkeklikten uzaklaşma, eşcinselliğe yakınlık olarak görülür. Bu durum homofobiye neden olmaktadır. Bu korku; erkekler arasında bir mesafeye neden olmaktadır. Erkekler kendi aralarında daha sert ve net diyaloglara girer, duygusal hiçbir gelişime izin vermezler. (Burn, 1996) Bu normlar, Sivas filminin ve içinde geçtiği taşranın tüm özelliklerini betimlemektedir. Bu taşrada güçsüz olana yer yoktur. Öyle ki Aslan'ın ailesiyle yaşadığı evde olan, 20 yaşında bir at vardır. Babası

artık atın güçsüz ve işe yaramaz olduğunu söyleyerek Aslan ve abisi Şahin'den atı doğada ölüme terk etmelerini ister.

Sivas ve çevresinde Sivas'a özgü kangal köpekleri vardır. Çok güçlü ve iri olan bu köpekler oranın halkı için bir güç göstergesidir. Yasadışı yollardan kangal köpekleri dövüştürülür. Kazanan köpek ve sahibi belli bir üne, statüye ve paraya kavuşmaktadır. Aslan ve abisi Şahin, atı ölüme terk ettikten sonra yürürken o anda Osman'ın ailesinin sahip olduğu bir kangal köpeğiyle köy dışından gelen adı 'Sivas' olan bir kangal köpeğinin dövüşüne denk gelirler. Zorlu ve vahşi olan bu köpek dövüşünü, Osman'ın ailesinin sahip olduğu köpek kazanır. Sivas adlı köpek ise öldü sanılarak orada ölüme terk edilir. Bu birçok kaynakta karşımıza çıkan doğanın kanunu diye adlandırılan güçlü olanın hayatta kalmasına örnektir. Dövüşü izleyen ahalinin dağılması üzerine Aslan köpeğinin yanına giderek ölmediğini anlar. Abisine yalvarır şekilde onu alıp eve götürmek istediğini söyler. Bunu ifade ederken Aslan ve abisi Şahin'in diyaloglarında ki ağır küfür ve argo ön plandadır. Ancak bu günlük yaşamda kullanılan dile o kadar oturmuştur ki orada yaşayan hiçbir insanı rahatsız etmemektedir. Şahin köpeği almayı kabul etmeyerek Aslan'ı köpeğin yanında bırakarak eve doğru gider. Aslan, Sivas'ın yanında oturur ve onu iyileştirmek ister. Onun üşümemesi için elinden geleni yapar, üstüne montunu örter, topladığı çalı çırpı ile barınak yapmaya çalışır. Aslan ve Sivas ilk olarak burada bağ kurmaya başlarlar. Gece geç saate kadar Sivas'ın yanından ayrılmayan Aslan'ı abisi merakla aramaya gelir ve köpeği almaya razı olur. Aslan ve abisi traktörle dönerken Sivas'ta iple çekilerek onların peşinden gelir. Aslan bir köpeğe sahip olduğu için gururlu ve mutludur, bu durum yüzünden anlaşılmaktadır.

Aslan ile Sivas arasında güçlü bir arkadaşlık bağı oluşmaya başlamıştır. Sivas'ın her şeyi ile ilgilenen Aslan'ın en yakın arkadaşı artık odur. Sivas'ı eve aldıktan hemen sonra okulun önüne gider ve okuldan çıkan Ayşe'ye heyecanla köpek aldığını söyler ve onu över. Hatta okuldan çıkan her arkadaşına anlatır. Bu yeni ve güzel bir şeye sahip olan çocuk heyecanıdır.

Sivas filminin taşrasında da diğer taşralarda olduğu gibi çocuklar kendini doğaya bırakmaktadır. Okuldan sonra ve diğer buldukları her fırsatta, doğanın içinde gezip dolaşırlar. Önceki filmde de bahsettiğimiz Gilles Deleuze'e göre taşranın zamanı kentteki gibi kontrol edilmeye ihtiyaç duyulan ve savaşılmaya gereken bir şey değildir.

(Deleuze, 1986) Bu yüzden çocukların kendilerini doğaya bırakması var olan sistemin dışına bir yolculuktur. Ergenliğe adım atılan dönemlerde, özellikle on iki yaşından itibaren çocukların çoğu, anne ve babaları ile değil akranları ile birlikte vakit geçirmek ister. (Alyanak, 2011)

Ayşe ve Aslan okuldan sonra doğada otururken Aslan, Ayşe'ye “*Sen beni mi seviyorsun, Osman'ı mı ?*” diye bir soru sorar. Ayşe buna cevap olarak “*Osman dedi ki senin köpeğin safkan değilmiş, öyle olsa boğuştururdun*” diye cevap verir. Ayşe burada Aslan'ın bir erkeklik sergilemesini beklemektedir. Erkekliğin sergilenmesi içinse güce, iktidara ihtiyaç vardır. Aslan ise körü körüne bu erkekliği sergilemek istememektedir. Aslan cevap olarak “*Neden boğuşturayım ki? Beni korusun yeter. Sen çocuğumuz olsa boğuşturur musun?*” der. Aslan'ın bu cevabı gündelik yaşamın geçtiği bu taşranın tüm kurallarını ve düzenini sorgulatacak bir cevaptır. Merhameti, tüm erkekliğinin önünde bir değerdir. Ancak sonrasında Aslan bu durumu bozacaktır ve erkeklik performansını sergilemek için Sivas'ı boğuşturacaktır.

Osman Özarslan'a göre erkekliği kazanmak için onun kriterlerine göre hareket etmek gerekir. Doğumdan ergenliğe, yetişkinlikten yaşlılığa süren zamanda erkekliğin sergilemesi gereken belli başlı roller vardır. Sünnet olarak atılan ilk adımı, korkusuz olmak gibi eylemler takip eder. Sonrasında vatan, aile, eş gibi olgular için savaş verir ve bu performansların hepsi erkeklik için önemli noktalardır. (Özarslan, 2018) Bu görüşün temelinde Butler'in öne sürdüğü erkeklik, içsel olarak kesintili olan, karakterize hareketlerin tekrarıdır. Kimliği kuran içeriğin ortaya çıkışı, performansı sergileyen bireyinde inancı olarak performe edilen, sosyal beklentilerin sahnelenmesidir. (Butler, 2006) Bu yüzden Aslan, köpeğini Osman'ın köpeğiyle boğuşturacaktır. Çünkü köpekler dövüştürülerek verilecek olan bu savaş, Aslan'ın Ayşe için verdiği bir elde etme ve iktidarı kazanmaya yönelik erkeklik savaşıdır. Aslan ve Osman'ın sınıf arkadaşlarının da izlediği bu boğuşurma savaşı köpeklerden ziyade iki erkeğin iktidar mücadelesini anlatmaktadır. Sivas bu boğuşmayı kazanan köpek olmuştur. Mücadele sonunda Osman, yaralı köpeğini alıp oradan ayrılırken; Aslan, yanındaki çocukların tezahüratları arasında gurur yaşamaktadır. Bu gururu öğrenilmiş erkekliğin sembollerinden biri olan sigara içerek bütünleştirmeye çalışır. Yaşının küçük olması, sigaranın onu öksürtmesi onun için önemli değildir. O, kazanılan erkekliğin gerektirdiği ritüelleri yerine

getirmektedir. Aslan erkekliğini o taşrada yaşayan diğer insanlar ve çocuklar gibi sahip olduğu köpeği ve onun gücü ile kazanmıştır.

Erkekliği kazanan sadece Aslan değil, aynı zamanda köpeği Sivas'ta olmuştur. Sivas önceki kavgasında kaybetmiş ve ölüme terk edilmiş bir köpekken, kavgayı kaybettiği köpeği tekrar yenerek sahip olduğu güce ve unvana tekrar kavuşmuştur. Bu durum tüm köylünün olduğu gibi abisi Şahin'in de dikkatini çekmiş ve önceleri ciddiye almadıkları Sivas'ı sahiplenip onu satıp para kazanma girişiminde bulunmayı düşünmektedir. Eve geldiğinde Sivas'ı bağlanmış halde bulan Aslan ise bu durumda sınırlarına hâkim olamamıştır. Küfürler ederek köpeği kimin bağladığını sormuştur. Abisi Şahin ise evin penceresinden bunları duymakta ancak Aslan'dan çekinmektedir. Şahin'in yaşça büyük olup, abisi olmasına rağmen Aslan'dan çekinmesinin sebebi ise Aslan'ın Sivas ile birlikte kazandığı, sahip olduğu iktidar ve güçtür. Aslan'ın çocuk oluşu ve düşünce yapısı, kaybedecek bir şeyi olmadığını anlamamıza yarar. Bu Şahin için korkulacak bir durumdur ve öyle olmuştur. Aslan üstünü başını çıkartarak, küfürler ederek çatıya çıkmış ve kendince erkekliğini sergilemiştir. Bu performansı abisine ve ailesine, Sivas'ın Aslan'ın olduğunu ispatlamıştır. Aynı zamanda Sivas'a bu mücadeleyi kazandıran Aslan ile aralarındaki bağ olmuştur. Kurdukları arkadaşlık ilişkisi Sivas'ı eski gücüne kavuşturmuştur. Sivas'a Aslan olmadan ve onun rızası yokken sahip olamayacaklarını anlayan abisi ve diğer köylüler; özellikle Osman'ın aynı zamanda köyün muhtarı olan babası, Aslan ile iyi geçinerek Sivas'ı yönetmeyi onu dövüşürmeyi amaçlamışlardır.

Erkeklik bu taşrada her alanda çok baskındır ve erkeklik mücadelesi günlük yaşamın her alanına yayılmıştır. Akşamları köyün erkekleri genelde bir evde toplanıp kendilerine bir sosyal alan yaratırlar. Yine böyle bir akşamda köyün çoğu erkeğinin oturduğu bir ev görürüz. Aslan'ın abisi Şahin ortaya oturmuş, önündeki parçalara ayrılmış silahı birleştirmeye çalışmaktadır. Bu bir yarışma ve üstünlük mücadelesidir. Özellikle taşra bölgelerinde; kentlerin içinde bulunan taşralarda dâhil olmak üzere, silahlar bir erkeklik sembolüdür ve temelleri antik çağlara kadar dayanmaktadır. Şahin, gözleri kapalı olsa bile silahı birleştireceğini iddia etmiş, ahaliye olmayacağını söyleyerek kendilerince eğlenmişlerdir. Aslan ve Osman'da bu ahali toplantısında orada bulunmaktadırlar. Bu sahne öğrenilmiş erkekliğin nasıl aile büyüklerinden erkek çocuklara geçtiğini anlatan



yalın ve çarpıcı sahnelerden biridir. Aslan da burada çoğu zaman söze girerek kendi varlığını ispatlamaya çalışmaktadır. Sivas'a sahip olmak isteyen muhtar, abisi ve diğer köylüler Aslan'a büyük bir birey gibi davranarak bir nevi onun huyuna gitmektedirler. Böylelikle filmi finale doğru taşıyacak ve her sene Sivas Kangallarının dövüştürüldüğü yarışmaya Sivas'ı götürmeye Aslan'ı ikna edeceklerdir.

Birkaç sahne sonra eski bir arabanın içinde muhtarı, Şahini, köyden köpek dövüşleriyle ilgili birkaç kişiyi, Sivas'ı ve Aslan'ı görürüz. Araba içinde geçen diyaloglardan ve davranışlardan herkesin Aslan'ın iktidarına saygı duyduğunu ve ona göre davrandığını anlamaktayız. Ancak orada iktidar, Aslan dışında herkesin bildiği ama belli etmediği muhtardır. Muhtar yönetici konumdadır ve uğraşlarıyla herkesi ikna etmiş, amacına ulaşmıştır. Muhtarın güç mücadelesini araçta giderken yolda Jandarma güçlerinin onları durmamasında da görürüz. Jandarmanın onların köpek dövüşüne gittiklerinden şüphelenmesi ve aşağı indirerek kimlik kontrolü yapması; taşrada merkezin temsili olan jandarmanın, iktidarın kendisi olduğunu hatırlatma girişimidir. Ancak muhtar iktidarın kendisinde olduğunu üstü kapalı da olsa sürekli ima etmektedir. Girdiği laf münakaşasında kaymakamın aranmasını istemesi onun jandarmadan da üstte olan merkezin temsilcilerine ulaşabileceğini göstermek istemesidir. Erkeklik gücü kazanmak için her yola başvuran bir olgudur. Bu mücadeleyi kazanan bir taraf olmamasına rağmen yola devam eden köylüler kazandıklarını düşünmektedirler.

Köylüler dövüşlerin yapılacağı alana geldiklerinde ise film, köpek dövüşlerinin çok popüler ve illegal bir eylem olduğunu gözler önüne sermektedir. Türkiye'nin dört bir yanından gelen taşranın insanları için bu dövüşler büyük bir ritüel ve güç gösterisidir. Eski dönemlerin gladyatör savaşlarının bir başka biçimde hayat bulmuş halidir. Burada köpek dövüşlerinin yanında köpek alışverişleri, illegal bahisler ve birçok sürecin işlediğini görmekteyiz. Bu duruma en çokta şaşırın kuşkusuz Aslan olmuştur. Sivas ile ilgilenen birkaç kişinin köpeği almak istemesi ve muhatap olarak muhtarı almış olmaları baştan beri bildiğimiz iktidarın muhtar olduğunu bize göstermiştir. Köpeği satın almak isteyenlerin köpeğin asıl sahibinin Şahin olduğunu anlaması ve onun telefon numarasını istemesi üzerine muhtar tekrar bir iktidar mücadelesi verecek kendi numarasını da alıcılara verip asıl muhatapın kendisi olduğunu vurgulayacaktır. Aslan ise baştan anlam

veremediği bu diyaloglara sonrasında çıkış yapacaktır. Aslan'a köpeği satmayacaklarını sadece değerini yükseltmek için bu konuşmaları yaptıklarından bahsedeceklerdir.

Sivas dövüşe girdiğinde Aslan'da hemen yakından dövüşü izlemekte ve Sivas için bağırılmaktadır. Çünkü Sivas ile aralarındaki bağ, Sivas'ın gücünü büyüyen bir etkidir. Sivas'ın mücadeleyi kazanması hepsi için bir gurur kaynağı olmuştur. Dövüşten sonra yaralanan Sivas ve Aslan, arabanın başında baş başa kalmıştır. Aslan, Sivas'ın başını severek onun yanında olmuş ve kendisiyle hesaplaşmaya başlamıştır. Sivas'ın düştüğü bu halden kendini sorumlu tutmuş, dönüş yolunda abisi ve muhtar sevinç içindeyken Sivas'ı bir daha dövüşürmek istemediğini söylemiştir. Bu söz bir anda herkesin sessizliğe boğulmasına neden olmuştur. Muhtar kendi perspektifinden onun bir it olduğunu ve dövüşmek için yaratıldığını anlatarak kaderi vurgulamıştır. Onlar için yazılı olmayan ancak herkes tarafından bilinen kurallar vardır. Aslan'ı ikna etmek aslında o kadarda zor olmamıştır. Muhtar onun çocukluğundan faydalanıp laf oyunları ile tekrar etkisiz hale getirmiştir. Arabada çalan taşraya ait müzikler ve diyaloglar içerisinde bagaj bölümünde oturan akli karışık aynı zamanda gururlu olan Aslan'ı ve yanında yaralı, yorgun halde yatan Sivas'ı görerek finali izleriz.

Sivas'ın finali bir kısır döngüdür. Kendini tekrar eden olaylar ve bu olayların nedenleridir. Sivas, dövüş köpeği olarak yetişmiş, Aslan ile tanışarak değişiklikler yaşamış ancak yine kaderi olan dövüşe dönmüştür.

Beş Vakit filminde ezan sesiyle başlayan gün yine ezan sesiyle bitmektedir. Tekrar edecek bir zamanın habercisi olan giriş ve final sahneleri Sivas için de geçerlidir. İki film de, tekrar eden bir döngünün eseridir ve bu döngü dışına çıkmak taşranın şartlarında imkânsızdır. Sivas dövüşmeye, Aslan ise toplumsal cinsiyetin gerektiği rolleri performe etmeye devam etmiştir. Zamanın içinde salınan zamansız bir mekândır taşra.

Taşranın, zamansızlığın mekânı olduğunu dile getiren Asuman Susam, taşrayı mekânsal bir açıklık olarak tanımlamıştır. Bir varoluş evreni, ruhsal bir iklimdir. Bunun sebebi ise dış zamandan çok için hükmünün hâkim olduğu bir yer olmasına bağlıdır. *“Coğrafyanın yatay serüvenine karşı insanın dikey aranmaları, içe doğru, kuyu yolculukları...”* (Susam, 2016)

Zamanın dışında seyreden taşra; zamanı yavaşlatır bazen de durdurur. Yavaş akan bu zaman diliminde, toplumsal cinsiyeti ve erkeklik rollerini çok daha net görürüz. Çünkü kentler gibi araya giren başka mücadeleler ve modern hayatın gereklilikleri yoktur. Sivas filminde de modern hayatın tüm gerekliliklerinden sıyrılmış, yavaş akan bir zamanı ve onun yarattığı sert bir mekân olarak taşrayı seyrettik. Öykü merkezinde olan kangal köpeği Sivas, bu taşranın erkeklik mücadelesi ve iktidar kavgasında aracı bir roldedir. Bu rolleri yerine getirmek için kullanılırlar. En güçlü ve kavgayı kazanan köpeğe sahip olmak, sahibi için bir saygınlık ve güç kaynağıdır. Aslan'ın başta merhamet duyguları ile başladığı Sivas ile olan arkadaşlığı, zaman içinde diğer erkekler ve sevdiği kız için bir iktidar kazanma aracına dönmüştür. Sürekli kendiyle iç hesaplaşmalar yaşamış, Sivas'ı sadece arkadaşı ve dostu olarak görmek istemiş ancak onu dövüştürerek sahip olacağı erkeklığe karşı gelememiştir. Bu ikilemler dâhilinde zaman içinde savrulurak döngüsüne devam etmiştir.

## SONUÇ

Taşra kavramı, temelinde coğrafi açıdan bir mekan olarak karşımıza çıksa da derin anlamıyla içsel bir tecrübedir. Mekan bağlamında kent-kırsal, merkez-çevre olarak tanımlanabilir. 1980'li yılların sonları ile 1990'lı yılların başlarında sanayileşme ve kapitalizmin etkileriyle göç hız kazanmıştır. Kent ve kırsal arasındaki gündelik yaşam biçimleri farklılığını arttırmıştır. Ancak göçler ile birlikte coğrafi olan taşrada ki kırsal kesimin bireyleri taşralarını kente taşımış, kentler içerisinde taşralar oluşmuştur. Bu durum taşra kavramını coğrafi mekanın ötesinde bir tecrübeye dönüştürmüştür. Cumhuriyet öncesi dönemlerde de var olan kent ve kırsal bölgelerde yaşayan bireyler arasındaki gündelik yaşam biçimlerinin çemberi giderek daralmıştır. Ancak tüm anlatı ve betimlemelerde görülen taşra; kentin hızlı işleyen dinamiklerinden bağımsız bir döngüye sahiptir. Burada zaman oldukça sığ bir şekilde ilerler. Toplumsal kurallar kendisini daha sert hissettirir. İktidar savaşları ise kentte ki gibi maddi kaygıların, iş pozisyonlarının ve zaman yarışlarının ötesinde insani ilişkiler arasında performanslarını sergiler. Eğlence anlayışına kadar bile kendini yöneten merkezi taklit etmesine rağmen bu taklitleri kendi dinamikleri ile harmanlayarak eğreti denilebilecek şekilde gerçekleştirir. Taşra kavramsal bir yapıya sahiptir.

Kültürel ve geleneksel yapısından kopamayan taşra, beraberinde bu yapıların güçlendirdiği toplumsal cinsiyet rollerini daha net sergiler. Gücü elde tutma ve öğrenilmiş erkeklik ile kendini babadan oğula şeklinde devam ettiren erkeklik kavramı, taşradan ayrı düşünülemez. Taşra erkekliğin en iyi temsil edilebildiği mekânlardan biridir.

Tezde çözümlenmeleri yapılan film üretimleri, sinema sanatı aracılığıyla taşra erkekliğini ve bu erkekliğin temellerinin atıldığı çocukluk dönemlerini yansıtmaktadır. Geleneksel olarak işleyen bu süreçlere farklı bir pencere bakan bahsedilen filmler önemli çıkarımlarda bulunmuştur. Erkek bireylerin farkında olmasa bile gündelik yaşam biçimlerinde erkekliklerini nasıl gösterdikleri betimlenmiştir. Aynı zamanda

yönetmenlerin çektikleri taşra filmlerinin hikâyelerinde kendi taşra deneyimleri ve geçmişlerine dair otobiyografik öğeler bulunmaktadır. Bu durumda filmlerdeki karakterler daha derinlikli bir anlatıma sahip olmaktadır.

Beş Vakit (Reha Erdem, 2006), Bal (Semih Kaplanoğlu, 2010) ve Sivas (Kaan Müjdeci, 2014) filmlerinin ortak noktaları; taşradaki çocukların hayata dair sorgulamalar yaptıkları ve kendilerini özgür hissettikleri alanın doğa olmasıdır. Taşranın doğası onlara yaşadıkları dünyadan kopuk ve korunaklı bir kaçış alanıdır. Bu taşraların çocukları, iktidar savaşlarını babalarına karşı vermektedirler. Beş Vakit'te Ömer, Bal'da Yusuf, Sivas'ta Aslan erkekliğin getirdiği rollerden biri olarak ailelerinin iktidarına sahip olmayı istemekte ve ailenin erkeklerine karşı düşmanlık beslemektedirler. Çoğu baba figürünü kendilerine düşman ve anneleriyle arasındaki bağa bir engel olduğunu düşünmektedir. Zamanın tamamen döngüsel ve durağan ilerlediği bu taşralarda olaylar kimi zaman daha sert, kimi zaman daha naif olarak betimlenmiştir. Arslan'ın taşrasında erkekliğin çok sert olduğunu ve şiddetin tüm diyalog ve hikâyelere yansıdığını görürken; Yusuf'un taşrasında daha içe kapanık ve ürkek bir şekilde ilerlediğini görürüz.

İncelediğimiz film üretimleri alışlagelmiş ana akım sinemanın aksine gerçekçi ve sorgulayıcı temsil biçimleriyle taşrayı ve taşranın erkek çocuklarını yansıtmışlardır. Birçok kaynakta gördüğümüz gibi toplumsal cinsiyetin getirdiği güce sahip olmak için her şeyi gerçekleştirebilecek olan erkekliğin, çocukluk dönemlerinde temelleri atılmaktadır. Bu zaman diliminde kendini tekrar eden erkeklik sorunlarını aşmak için bilinçlenme gereklidir. Taşra ve erkekliği anlatan film üretimleri ise popüler olmasıyla birlikte üretimlerine devam edecek gibi anlaşılmaktadır.

Tezde, geçmişten günümüze örneklerini gördüğümüz taşra filmleri ve incelemesi yapılan filmlerin ortak noktası taşranın, kentin aksine yaşadığı zamansızlık durumudur. Üretilen filmlerin çoğunda gösterilen taşranın hangi döneme ait olduğunu anlamak zordur. Günümüz gelişen teknoloji ve değişimlerine atıfta bulunarak sergilenen sahneler dışında (cep telefonu, bilgisayar, zamanı belli edecek takvim gibi...) dönemi belli eden hiçbir ipucu yoktur. Kendi zamansızlığı içinde yaşayan taşrada bireylerin gündelik yaşam biçimlerinden, cinsiyet rollerine, yaşadıkları evlerden, çalıştıkları işlere kadar her süreç yıllar öncesi ile aynıdır. Bu sayede hikâyeyi bozacak gereksiz hiçbir detay

bulunmamaktadır. İkili ilişkiler ve yaşanan sorunlar tüm çıplaklığıyla seyirciye geçmektedir. Aynı zamanda, hikâyelerde ve konularda derinleşme imkânı kolaylaşmaktadır. Çünkü taşra bireylerinin bakış açıları ve gündelik yaşamları, tüm toplumun yaşantısının yansımalarını taşımaktadır.



## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akagündüz, Ü. Ö. (2013). Bu Bir Ahmet Uluçay Rüyasıdır. *Aksiyon*.
- Akbal Süalp, T. (1998). Alegori ve Temsil: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığının İzleği Filmler. *25.Kare(22)*, 11-13.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Aktüelsinema. (2019, Temmuz 25). *Deniz Gamze Ergüven*. aktuelsinema.com: <http://aktuelsinema.com/filmler-yonetmen/deniz-gamze-erguven/> adresinden alınmıştır
- Akyüz, S. (2003). *Etekli İktidar*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Alver, K. (2010, Eylül-Ekim). Taşra Halleri ve Öykü. *Hece Öykü*, 41.
- Alver, K. (2013). Taşra Halleri. *Sosyoloji Divanı*, 11-23.
- Alver, K. (2017). *Taşra Halleri*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Alyanak, B. (2011). Ergenlikte Cinsel Kimliğin Gelişimi. *Cinsellik ve Cinsel Eğitim* (s. 46-52). İstanbul: TÜRKİYE AİLE SAĞLIĞI ve PLANLAMASI VAKFI.
- Antoloji. (2019, Ağustos 8). *Yılmaz Güney*. antoloji.com: <https://www.antoloji.com/yilmaz-guney/hayati/> adresinden alınmıştır
- Aytaç, S. (2009). Sınırın Üzerinde Hayat. F. Yücel (Dü.) içinde, *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- Babacanlı, H. (2010). *Eğitim Psikolojisi*. Ankara: Pegem Yayınları.

- BağımsızSinema. (2019, Temmuz 4). *Kaan Müjdecı'nın "Iguana Tokyo"su Venedik Film Festivali'nde*. www.bagimsizsinema.com:  
<https://www.bagimsizsinema.com/kaan-mujdecinin-iguana-tokyosu-venedik-film-festivali-kapsamindaki-venice-gap-financing-marketa-secildi.html> adresinden alınmıştır
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Baudrillard, J. (2002). *Tüketim Toplumu*. (F. Keskin, & N. Tural, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belge, M. (2019, 05 29). *Köylü, Taşralı ve AB Süreci*. Radikal:  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=130617> adresinden alınmıştır
- Beyazperde. (2019, Ağustos 25). *Seyfi Teoman*. beyazperde.com:  
<http://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-241197/biyografi/> adresinden alınmıştır
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet*. (K. Ay, Çev.) İstanbul: Kadav.
- Birgün. (2019, 4 1). *Ahlat Ağacı Filminde Tartışılan Taşra Mektubu*. Birgün.net:  
<https://www.birgun.net/haber-detay/ahlat-agaci-filminde-tartisilan-tasra-mektubu-219125.html> adresinden alınmıştır
- Biyografi.info. (2019, Şubat 3). *Semih Kaplanoğlu Biyografisi*. Biyografi:  
<https://www.biyografi.info/kisi/semih-kaplanoglu> adresinden alınmıştır
- Biyografi.net. (2019, Ağustos 8). *Derviş Zaim Kimdir?* biyografi.net:  
<https://www.biyografi.net.tr/dervis-zaim-kimdir/> adresinden alınmıştır
- biyografi.net. (2019, Temmuz 7). *Reha Erdem*. biyografi.net:  
<https://www.biyografi.net.tr/reha-erdem-kimdir/> adresinden alınmıştır
- Biyografya. (2019, Ağustos 9). *Zeki Demirkubuz*. biyografya.com:  
<https://www.biyografya.com/biyografi/3384> adresinden alınmıştır
- Blackstone, A. (2003). Gender Roles and Society. *The Encyclopedia of Human Ecology* (s. 335-338). içinde California: ABC-CLIO.



- Bolak Boratav, H., Okman Fişek, G., & Eslen Ziya, H. (2017). *Erkekliğin Türkiye Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bora, T. (2005). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 42-44). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Bora, T. (2005). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2011). *Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Botton, A. (2004). *Felsefenin Tesellisi*. (B. Telliöglu Altuğ, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Boxoffice. (2019, Ağustos 15). *Tüm Yıl Karşılaştırması*. Box Office Türkiye: <https://boxofficeturkiye.com/yillik/> adresinden alınmıştır
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket: Doğuda ve Batıda Kitlesele Ütopyanın Tarihe Karışması*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Buğra, A. (1999). *Ulus Devlet Topluluk Aidiyet Hissi ve Bireyin Özerkliği*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Buharfilm. (2019, Temmuz 28). *Abdurrahman Öner*. buharfilm.com: <http://buharfilm.com/abdurrahmanoner/#> adresinden alınmıştır
- Burn, S. M. (1996). *The Social Psychology of Gender*. New York: McGraw-Hill Humanities.
- Buscaglia, L. (1987). *Kişilik; Tümüyle İnsan Olabilme Sanatı*. (N. Ebcioğlu, Çev.) İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Butler, J. (2006). *The Routledge Falmer Reader in Gender and Education*. New York: Routledge.
- Can, İ. (2016). MERKEZ-ÇEVRE DÜALİZMİ BAĞLAMINDA TAŞRANIN ONTOPOLİTİK. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 533.

- Can, İ. (2016). Merkez-Çevre Düalizmi Bağlamında Taşranın Onto-Politik Doğası Üzerine Çıkarımlar. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*(36), 531-556.
- Cantek, L. (2001). Köy manzaraları: Romantizm ve gerçekçiliğin düalizmleri. *Toplum ve Bilim*(88), 188-200.
- Castells, M. (1997). *Kent, Sınıf, İktidar*. (A. Erendil, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Cebenoyan, C. (2019, Şubat 2). *Koca Dünya: Cennetten kovulma*. Birgün: <https://www.birgun.net/haber-detay/koca-dunya-cennetten-kovulma-154519.html> adresinden alınmıştır
- Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi - I Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (L. A. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ceylan, N. B. (2019, Temmuz 8). *nbc movies*. nbcfilm: <http://www.nbcfilm.com/movies.php> adresinden alınmıştır
- Ceylan, N. B. (2019, Ağustos 8). *Nuri Bilge Ceylan Biyografi*. nuribilgeceylan.com: <https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php> adresinden alınmıştır
- Ceylan, N. B. (2019, Temmuz 8). *Nuri Bilge Ceylan Movies*. [www.nuribilgeceylan.com](http://www.nuribilgeceylan.com): <https://www.nuribilgeceylan.com/movies.php> adresinden alınmıştır
- Cin, H., & Akyılmaz, G. (1995). *Tarihte Toplum ve Yönetim Tarzı Olarak Feodalite ve Osmanlı Düzeni*. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Connell, R. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. California: University of California Press.
- Çelik, C. (2017). Taşrayı Anlamak: Dönüşen Taşra Tasavvuru. K. Alver içinde, *Taşra Halleri* (s. 37). Konya: Çizgi Kitapevi.

- Çelik, Y. (2010). Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırılır? *Sanat Dergisi*, 117-127.
- Çetin Özkan, Z. (2007). Günümüz Türk Sineması'nın Dünya Sinemasındaki Yeri. *Khazar Journal of Humanities and Social Sciences*, 533-541.
- Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çoşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: Phoenix.
- Değirmen, F. (2019, Şubat 25). *Modern Bedenlerimizden Yayılan Çılgılık*. Cinerituel: <http://www.cinerituel.com/2016/03/korkuyorum-anne-2006-modern-bedenlerimizden-yayilan-ciglik.html> adresinden alınmıştır
- Deleuze, G. (1986). *Cinema I: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Demirarslan, Z. (Yöneten). (2018). *Benim Sanatım 7.Bölüm* [Sinema Filmi].
- Demirkan, T. (1996). Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler. *Cogito*, 17-21.
- Diamond, J. (1998). *Erkeklerin İyileşmesi Yeryüzünü de İyileştirecektir*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dökmen, Z. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eaton, W., & Von Bargen, D. (1981). Asynchronous Development of Gender Understanding in Preschool Children. *Child Dev.*, 20-27.
- Eckert, P., & McConnell-Ginet, S. (2013). *Language and Gender*. London: Cambridge University Press.
- Elbirlik, T., & Karabulut, F. (2015). Söylem Kuramları: Bir Sınıflandırma Çalışması. *Dil Araştırmaları*(17), 31-50.

- Elmacı, T. (2011). Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması. *Selçuk İletişim Dergisi*, 161-173.
- Elmacı, T. (2014). Türk Sineması'nda Kent ve Öteki. *AKDENİZ SANAT DERGİSİ*, 3(5), 70.
- Engels, F. (2013). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. İstanbul: Kumsaati Yayınları.
- Erdem, R. (2009). Epilog: Aşk ve İsyân. F. Yücel (Dü.) içinde, *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal kimlik, kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı. *Toplum ve Bilim*(67), 178-198.
- Erdoğan, N. (2001). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar. D. Derman (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergin, M. (2009). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Erikson, E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. New York: W.W. Notron.
- Erkılıç, H. (2008). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(33), 57-71.
- Erkılıç, H. (2008). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(33), 57-71.
- Ertan, E. (2009). Büyümemişler ve Büyümeye Çalışanlar. F. Yücel (Dü.) içinde, *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Ertuğrul, K. (2001, Şubat,Mart,Nisan). AB ve Avrupalılık. *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*(14).
- Esen, H., & Kayador, V. (2009). Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji. *Selçuk İletişim Dergisi*, 6(1), 154-171.

- Frable, D. (1997). Gender, Racial, Ethnic, Sexual and Class, Identitics. *Annual Review of Psychology*(36), 139-162.
- Franzoi, S. (1996). *Social Psychology*. New York: McGraw Hill.
- Freud, S. (2001). *Düşlerin Yorumu*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Totem ve Tabu*. İstanbul: Maviçatı Yayınları.
- Gencil Bek, M. (2003). *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Goffman, E. (2016). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Güdüm, S. (2019, Haziran 18). *Jean Baudrillard ve Tüketim Toplumu*. Ecotopia Network: <https://ecotopianetwork.wordpress.com/2011/03/23/jean-baudrillard-ve-tuketim-toplumu-sinem-gudum/> adresinden alınmıştır
- Güteryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşranın Temsili (Doktora Tezi)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Güllüoğlu, Ö. (2012). Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme. *Global Media Journal Turkish Edition*, 2(4), 64-86.
- Günerbüyük, Ç. (2019, Ağustos 5). *Kaan Müjdecî: Küfre, Yobazlığa Takılacağına Fakirliğe Bakmalı*. evrensel.net: <https://www.evrensel.net/haber/90892/kaan-mujdecî-kufre-yobazliga-takilacagina-fakirlige-bakmali> adresinden alınmıştır
- Güney, Y. (2017). *Seyyit Han*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Gürbilek, N. (1995). Taşra Sıkıntısı. G. Nurdan içinde, *Yer Değiştiren Gölge* (s. 42-67). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2000). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Habertürk. (2019, Ağustos 31). *Ufuk Bayraktar*. haberturk.com:  
<https://www.haberturk.com/ufuk-bayraktar-kimdir-nereli-ve-kac-yasinda-ufuk-bayraktar-hayati-2392231-magazin> adresinden alınmıştır
- Hall, S. (1998, Ekim-Aralık). Sınır Krizinin Eşiğindeki Avrupa Sineması. *25.Kare*(25).
- Hatt, P., & Reiss, A. (2002). Kentsel Yerleşimlerin Tarihi. *20.Yüzyıl Kenti* (A. Alkan, & B. Duru, Çev., s. 27-36). içinde Ankara: İmge Yayınevi.
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları, Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Holton, R. (1999). *Kentler Kapitalizm ve Uygarlık*. Ankara: İmge.
- Işık, O., & Pınarcıoğlu, M. (2018). *Nöbetleşe Yoksulluk Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları: Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Itzkowitz, N. (1972). *Ottoman Empire and Islamic Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jameson, F. (1998). *Brecht and Method*. London: Verso.
- Jung, C. (2017). *Dört Arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Kitap.
- Jung, C. G. (2015). *Kişiliğin Gelişimi*. (D. Olgaç, Çev.) İstanbul: Pinhan.
- Kameraarkası. (2019, Ağustos 5). *Ahmet Uluçay*. kameraarkasi.org:  
<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/ahmetulucay.html> adresinden alınmıştır
- Kazancı, M. (2009). Özgün ve Yerli Bir Hareket Olarak Kadro ve İdeolojisi. *Tarih Okulu*(3), 41-58.
- Keleş, R. (2002). *Kentleşme Politikası*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Kılıçbay, M. A. (2001, Şubat, Mart, Nisan). Tarihsizliğin Marjından Marjinalleşen Tarih Alanına: Avrupa'nın Kendini ve Dünya'yı İnşa Etmesi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(14).

- Kimmel, M. (2008). W. Julius, & A. Jr Darity (Dü) içinde, *International Encyclopedia of the Social Sciens* (Cilt V). New York: Macmilan.
- Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kohlberg, L. (2009). *An Introduction*. Colombia: Barbara Budrich Publishers.
- Koper, M. (2019, Temmuz 2). *Hepimiz Zebercet'iz*. t24:  
<https://t24.com.tr/k24/yazi/hepimiz-zebercetiz,1246> adresinden alınmıştır
- Kubrick, S. (2019, 04 7). Goodreads: <https://www.goodreads.com/quotes/1177774-one-man-writes-a-novel-one-man-writes-a-symphony> adresinden alınmıştır
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasında Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Maral, E. (2004). İktidar, Erkeklik ve Teknoloji. *Toplum ve Bilim*(101), 127-143.
- Mardin, Ş. (2012). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Martindale, D. (1984). Theory of City. N. Iverson (Dü.) içinde, *Urbanizm and Urbanization*. Leiden: Ejb.
- Marx, K. (2014). *Das Kapital*. İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Marx, K., & Engels, F. (2018). *Komünist Manifesto*. (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- MEGEP. (2008). *Radyo Televizyon Alanı; Türk Sineması*. Ankara: MEB. MEGEP.  
adresinden alınmıştır

- Morsünbül, Ü. (2015). Bal, Süt ve Yumurta Filmlerinin Erikson'un Psikososyal Gelişim Kuramı Açısından Analizi. *İlköğretim Online*(14), 181-187.
- Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent*. (G. Koca, & T. Tosun, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nacak, İ. (2018). *Taşra Kentin Ötekisi*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Narlı, M. (2017). Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme. K. Alver (Dü.) içinde, *Taşra Halleri* (s. 147-183). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Oakley, A. (2016). *Sex, Gender and Society*. New York: Routledge.
- Oktan, A. (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve. *Selçuk İletişim*, 5(2), 152-166.
- Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul: Afa Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması* (Cilt I). Ankara: Kitle Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2008). *Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi*. Ankara: Cedit Neşriyat.
- Örgen, E. (2016). Taşranın Öyküdeki Yeni Görünümleri. *SEFAD*(36), 125-138.
- Özarslan, O. (2018). *Hovarda Alemi Taşrada Eğlence ve Erkeklik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, M. (2002). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özgüç, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özkök, E. (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*. Ankara: Tan Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya; Türk Sineması ve Sorunları* (Cilt I). Ankara: Kitle Yayınları.



- Özsoy, O. (2002). *AB Yolunda Türkiye*. İstanbul: AB Yayınları.
- Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında Yönetmenler. *Biyografya 6*. içinde İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Pirenne, H. (2000). *Ortaçağ Kentleri*. (Ş. Karadeniz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Poggi, G. (2007). *Modern Devletin Gelişimi*. (Ş. Kunt, & B. Toprak, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Poggi, G. (2014). *Devlet Doğası, Gelişimi ve Geleceği*. (A. Babacan, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Pösteki, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteki, N. (2011, Şubat 02). *Eurimages Destekli Türk Sineması ve Avrupalı Olmak*.  
kocaeli.edu.tr:  
[http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/nposteki/bildiri/nposteki22.02.2011\\_15.09.10bildiri.pdf](http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/nposteki/bildiri/nposteki22.02.2011_15.09.10bildiri.pdf) adresinden alınmıştır
- Rostow, W. (2012). Sanayi Devrimi Nasıl Başladı ? *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*(30), 255-278.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkek Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scognamillo, G. (1973). Türk Sinemasında Köy Filmleri. *Yedinci Sanat*(4), 8-14.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi* (Cilt II). İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. Ankara: Kabalcı Yayınları.
- Shils, E. (2002). Merkez ve Çevre. *Türkiye Günlüğü*(70), 86-96.

- Simmel, G. (1996). Metropol ve Zihinsel Yaşam. *Cogito*, 81-88.
- Simmel, G. (2005). *Metropol ve Zihinsel Yaşam*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2013). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, N. Kalaycı, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sinema Genel Müdürlüğü. (2019, Temmuz 7). *Üniversitelerdeki Sinema-TV Bölümleri*. T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı: <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-145427/universitelerdeki-sinema---tv-bolumleri.html> adresinden alınmıştır
- sinema.ktb.gov.tr. (2019, 08 4). *Sinema Sektörüne Destekler*. Sinema Genel Müdürlüğü: <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144743/sinema-sektorune-destekler.html> adresinden alınmıştır
- SinemaTürk. (2019, 8 15). *Zeki Demirkubuz*. [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com): <http://www.sinematurk.com/kisi/2452-zeki-demirkubuz/> adresinden alınmıştır
- Singer, B. (2001). *Melodrama and Modernity*. New York: Colombia University Press.
- Smith, N. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Söylemez, Y. S. (2014). Türk Sinemasında Rüya Gerçeği: Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 143-157.
- Spence, J. (1985). Gender Identity and Its Implications for The Concepts of Masculinity and Femininity. T. Sonderegger (Dü.) içinde, *Psychology and Gender. Nebraska Symposium on Motivation*. (s. 59-95). London: University of Nebraska Press.
- Stoller, R. (1994). *Sex and Gender*. London: Karnac Books.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Türkiye Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, A. (2016, Ocak 1). İçimizdeki Taşra. (İ. Dizman, Dü.) *Roman Kahramanları*(25), 9-13.

- Süalp, Z., & Güneş, A. (2010). *Taşrada Var Bir Zaman*. İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- Şahin Tutuk, Z. (2019). Televizyon Diye Bir Şey Varmış. *TRT Akademi*, 4(7), 189-192.
- Şinik, B., & Görgün, Ç. (2014). Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Merkezileşme Arayışları: Mülki İdarede Yeniden Yapılanma. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 69(4), 777-805.
- Şükran, E. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.
- T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2019, Haziran 5). *Türkiye'de Kültür Ve Turizm Verileri 2002-2011*. BASIN VE HALKLA İLİŞKİLER MÜŞAVİRLİĞİ: <http://basin.kultur.gov.tr/basinodasi-edergi/2002-2011/index.html> adresinden alınmıştır
- Taşdemir, D. (Yöneten). (2009). *İntihar Ederdim* [Sinema Filmi].
- Taşdiken, A. (2019, Ağustos 19). *Atalay Taşdiken*. atyapim.com: <http://www.atyapim.com/atalaytasdiken.asp> adresinden alınmıştır
- Tatlı, O. (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı*. İstanbul: Akis Kitap.
- TDK. (2000). *Okul Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi* (Cilt I). İstanbul: Oğlak Kitap.
- TRT Tarihçesi*. (2019, Şubat 27). TRT: <https://www.trt.net.tr/Kurumsal/tarihce.aspx> adresinden alınmıştır
- Tufan, T. (2019, Temmuz 1). *Yeni Türk Sinemasında Taşraya Çok Yönlü Bir Bakış*. Türk Sinema Araştırmaları: <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/406/yeni-turk-sinemasinda-tasraya-cok-yonlu-bir-bakis> adresinden alınmıştır
- Tuna, K. (2013). *Toplum Açıklama Girişimi Olarak Şehir Teorileri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Türk, H. (2008). Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkan Olarak Pierre Bourdieu. *Toplum ve Bilim*(112), 119-146.

- Türkdoğan, O. (2006). *Köy Sosyolojisi*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ulusoy, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmler'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*(101), 144-161.
- Vardan, U. (2003). 1980'lerden Sonra Türk Sineması. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Varlık, M. (2010). Gölgesizler ve Taşrasızlar. Z. Süalp, & A. Güneş içinde, *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 235-258). Ankara: Çitlenbik Yayınları.
- Varlık, M. (2015). Önsöz Niyetine: Taşrada Bir Sabah. *Edebiyatın Taşradan Manifestosu*. içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Weber, M. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Z. Gürata, Çev.) Ankara: Ayraç Yayınları.
- Weber, M. (2012). *Şehir Modern Kentin Oluşumu*. (M. Ceylan, Çev.) İstanbul: Yarın.
- West, C., & Zimmerman, D. (2009). Accounting For Doing Gender. *Gender & Society*(23), 112-122.
- Yazer, H. (2019, Ağustos 30). *Mahmut Fazıl Coşkun*. tsa.org.tr:  
<https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/9489/mahmut-fazil-coskun> adresinden alınmıştır
- Yeles, A. (2005). *65 Yönetmenimizden Yerellik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Yeniakit. (2019, Ağustos 30). *Caner Erzincan*. yeniakit.com:  
[https://www.yeniakit.com.tr/kimdir/Caner\\_Erzincan](https://www.yeniakit.com.tr/kimdir/Caner_Erzincan) adresinden alınmıştır
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Yıldız, S. (2019, Temmuz 15). *Türkiye'de Sinema Eğitimi*. Yenifilm:  
<http://yenifilm.net/2000/12/turkiyede-sinema-egitimi/> adresinden alınmıştır

- Yılmaz, E., & Çitçi, S. (2011). KENTLERİN ORTAYA ÇIKIŞI VE SOSYO-POLİTİK AÇIDAN TÜRKİYE'DE KENTLEŞME DÖNEMLERİ. *ELEKTRONİK SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ*, 253.
- Yılmazok, L. (2010). TURKISH FILMS CO-PRODUCED WITHIN EUROPE: THE STORY AFTER TWENTY YEARS' EXPERIENCE IN EURIMAGES. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 87-108.
- Yüksel, N. (2001). *Tarkan Yıldız Olgusu*. İstanbul: Çivi Yazıları.
- Yüksel, S. (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zayani, M. (2005, Mart). Gündelik Hayat ve Ritmleri. *Birikim*(191), 79-85.
- Zeybekoğlu, Ö. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Türk Toplumunun Erkeklik Algısı. *ETHOS*, 1-14.

## **EKLER**

### **EK A 2000 SONRASI DÖNEMDE ÇEKİLEN ERKEKLİK ROLLERİNİN BASKIN OLDUĞU TAŞRA FİMLERİ**



## **EK A.1. KARPUZ KABUĞUNDAN GEMİLER YAPMAK (2004)**

Ahmet Uluçay'ın 2002 senesinde çektiği ancak 2004'de seyirci karşısına çıkan taşra filmidir. Uluçay, 2000'ler Türk sinemasında taşra filmi üreten pek çok yönetmen gibi taşra kökenlidir. Bu sayede Uluçay'da taşra gündelik yaşamına ait dinamikleri ve olaylar içerisinde olan ince nüansları yakalamıştır. Aynı zamanda Uluçay'ın çocukluk dönemlerinde yaşadığı olaylardan ve hayallerinden esinlendiği hikaye otobiyografik öğeler taşımaktadır.

Film 60'lı yıllarda sinemanın sosyal eğlence aracı olarak görüldüğü ve her kesimin sinemaları doldurduğu bir dönemde, ege coğrafyasında bir taşrada geçmektedir. Filmin ana karakteri olan Recep, yaz aylarında her gün köyünden çıkarak Tavşanlı kasabasına gider ve orada bir karpuz tezgâhında çıraklık yapar. En yakın arkadaşı Mehmet'te onun gibi Tavşanlı'da bir berberin yanında çıraklık yapar. Bu iki çocuğunda hayali çok sevdikleri sinemadır. Sürekli gittikleri sinema salonlarından zar zor aldıkları eski ve kopmuş filmleri, kendi yapmaya çalıştıkları projeksiyon makinasında oynatmaya çalışırlar. Hayalleri köylerinde kendilerine ait bir sinema salonuna sahip olmak ve ileride yönetmen olmaktadır. Çıraklıktan kazandıkları çok az parayı da bu amaç uğruna kullanmaktadırlar. Filmdeki fotoğrafların nasıl hareket ettiğini, sistemin nasıl çalıştığını anlamak için sürekli çalışmaktadırlar. Kendi tabirleriyle, fotoğrafların hızla oynatılıp hareket etmesine “gımıldanma” demektedirler. Evlerinin damında yürüttükleri çalışmalarına neredeyse tüm kasaba halkı karşıdır. En çokta Recep'in annesi karşıdır. Öyle ki filmleri her yakaladığında, kullanamamaları için kesmekte, Recep ve Mehmet'te çözümü filmleri saklamakta bulmuşlardır. Recep ve Mehmet'in bu hayaline sadece köyün delisi inanmakta ve yanlarında olmaktadır. Taşranın gerici bakışı ve yeniliklere kapalı olması durumu Recep ve Mehmet'e engeldir. Çünkü taşranın kültürel kodları ve yaşam biçimi içinde onlarında herkes gibi olması ve rollerini yerine getirmesi beklenmektedir. Ancak köylerine göre daha büyük olan Tavşanlı'da da bu çalışmalarını sürdürmek istediklerinde, küçük görülmektedirler. Çocukların film makinasının nasıl çalıştığını anlamak için salondaki makinistle konuşmaya çalışmaları ve makinistin onları ciddiye almayarak kovması bu duruma örnektir. Mehmet'in de çalıştığı berberde, ustası Mehmet'i çalışmamakla suçlayıp “Köylü milletinden esnaf, sanatkâr olduğu

nerede görülmüş? Gitsin çiftini sürsün.” diyerek dövmüştür. Bu bağlamda iki arkadaşa tam bir arada kalmışlık yaşamaktadırlar.

Film aynı zamanda Recep ve Mehmet’in sinema hayali üzerine kurduğu ana hikayenin yanında çocukların erkeklik rollerinin oturmaya başladığı ve ilk aşkı yaşadıkları olayları da kapsar. Sürekli Recep’in çıraklık yaptığı karpuz tezgahından alışveriş yapan Nezihe, Recep’i oğlu olarak görmekte ve sürekli onu eve çağırıp bir şeyler ikram etmektedir. Taşrada yaşayan kocası ve erkek çocuğu olmayan Nezihe’nin, taşrada, yaşamında önemli role sahip erkekliğin ve erkek bireylerin, ailesinde eksikliğini hissetmektedir. Bu yüzden Recep’i evin erkeği gibi görmektedir. Recep’e sürekli “Sen benim oğlum ol.” demektedir. Nezihe’nin biri Recep’ten daha büyük, diğeri daha küçük olan iki kız çocuğu vardır. Recep, kadının evine gelip gittiği zamanlarda gördüğü büyük kızı Nihal’a aşık olmuştur. Nihal ise Recep’in eve gelmesinden rahatsızdır ve sürekli hal ve tavırlarıyla belli etmektedir. Zamanla içinde Recep’e karşı hisleri sevgiye dönüşecektir. Aynı zamanda evin küçük kızı Güler de, Recep’ten hoşlanmaktadır.

Recep’in ustası Karpuzcu Kemal’in batması üzerine Recep’in Tavşanlı ile bir bağı kalmamıştır ve Nihal’i tekrar görememekten korkmaktadır. Aynı zamanda utancı onu gidip görmesine engeldir. Recep’in bu durumuna üzülen Mehmet ise Recep’in yazdığı mektubu Nihal’e vermek için kasabaya gider. Nihal’in yanında annesi varken mektubu vermek isteyen Mehmet’e Nihal tokat atar ve kovar. Nihal mektubu gizli gizli okumuş ve çok sevinmiştir. Mehmet’in bu durumu bilmemesi Recep’ten olayı saklamasına sebep olmuştur. Aşkına karşılık bulamadığını düşünen Recep sürekli onu düşünmektedir. En sonunda dayanamayıp Nihal ile konuşmak için kasabaya gittiğinde Nihal ve ailesinin taşındığını öğrenir ve bir daha hiç haber alamaz.

Bu olaylar yaşanırken yine de film makinası yapma hayallerinden vazgeçmeyen Mehmet ve Recep finalde makinanın nasıl çalıştığını anlayarak başarmışlardır. Taşra gündelik yaşamında, erkek çocuklarının neler yaşadıklarını sergileyen filmde, çocuklar büyüklerinden öğrendikleri argo diyalogları kendi aralarında kullanmaktadırlar. Tezde anlatılan diğer taşra filmlerinde olduğu gibi çocuklar boş vakitlerini sürekli taşranın doğasında geçirmektedir. Aynı zamanda taşranın zamansızlığı bu filmde de geçerlidir. Yönetmen, bu zamansızlığı kullanarak hayal mi gerçek mi olduğu belli olmayan



sahneler kullanmıştır. Bu sahnelerde sinemanın sihrini tasvir etmek için korku sahnesi sayılabilecek büyü sahneleri kullanmıştır.



## EK A.2. TATİL KİTABI (2008)

Seyfi Teoman'ın 2008 senesinde çektiği film, taşra mekanlı olup iletişim sorunları yaşayan bir ailenin hikayesini anlatmaktadır. Hikaye, ilkokula giden Ali'nin okulunun tatile girmesiyle birlikte başlar. Ali zeki ancak oldukça içe kapanık bir karakterdir. Bu bağlamda Yumurta, Süt ve Bal filmlerinde hikâyesinin anlatıldığı Yusuf karakteri ile benzerlik göstermektedir.

Ali'nin babası Mustafa, taşrada sıkça örneğini gördüğümüz iktidar sahibi, baskıcı ve geleneksel yapıda bir erkektir. Babası Ali'nin derslerinde başarılı olmasına rağmen okumamasını ve ticareti öğrenerek yanında çalışmasını ister. Ali'ye rol modeli olarak zorla kendisini diretmekte ve kendi ailesinden gördüğü, öğrenilmiş erkekliğini Ali'ye de göstermeye çalışmaktadır. Ali'nin ticareti öğrenmesi için bir kutu sakız alarak, sokakta sakızları satmasını istemektedir. Oldukça içe dönük bir karaktere sahip olan Ali ise sakızları hiç satamayacaktır. Ali'nin annesi de babasının bu duruma kızacağını bildiği için Ali'den sürekli sakızlarını satın almaktadır. Bu durum diğer filmlerde de örneği görüldüğü üzere annenin, çocuğu babaya karşı koruma duygusundan kaynaklıdır.

Ali, içekapanık kişiliğini sadece amcası Hasan'a karşı sergilememektedir. Hasan, kardeşi Mustafa'nın aksine geçmişinde hayallerinin peşinden gitmiş, bir dönem Ankara'da okumak için yaşamış ancak Silifke'ye geri dönmüş, babadan kalma kasap dükkânını çalıştıran bir karakterdir. Ali'nin abisi Veysel ise İstanbul'da askeri lise okumuştur. Ancak askeriyenin hiyerarşik düzeni ve katı kuralları Veysel'in karakterine göre değildir. Bu yüzden üniversite sınavına girerek işletme bölümü okumak istemektedir. O da yaz tatili için memleketi Silifke'ye döndüğünde durumu babasına açar. Babası Mustafa, Veysel'in bu kararına oldukça sert çıkış yapar. Geleneksel bakışa sahip olduğunu belirttiğimiz Mustafa, oğlunun gelecekte garanti bir işe sahip olmasını ve kendince, erkekliğine erkeklik katacak askerlik gibi bir mesleğe sahip olmasını istemektedir. Mustafa'ya göre erkekliğin gerekliliklerinden olan ailesinin geçimini sağlama, iyi bir maddi kazançla olmalıdır. Eğitim almak ve okula gitmek bu durumu garanti etmediği için küçük oğlu Ali'ye ticareti direttiği gibi Veysel'e de askerliği diretmektedir. Veysel'de durumu onu anlayışla karşılayacağını düşündüğü amcası

Hasan'a anlatmış ve çözüm aramıştır. Mustafa ise kardeşi Hasan'a Veysel'in aynı kendisi gibi davrandığından, onun da Hasan gibi sözünü dinlemediğinden kızgındır.

Mustafa'nın eşi ve çocukların annesi Güler ise taşra gündelik yaşamında, toplumsal cinsiyet gerektirdiği kadınlar rollerini yerine getiren bir karakterdir. Ancak kocasının sürekli kendisini aldattığını düşünmektedir. Mustafa'nın iş için gittiği Ürgüp dönüşü fenalaşması ve hastanede komaya girmesiyle, var olan baskıcı baba karakteri bir anda yok olmuştur. Ailede baba figürünü ve erkekliği sergileyecek biri olmadığı durumlarda bu rolü, diğer filmlerde de gördüğümüz üzere ailenin en büyüğü devralmaktadır. Bu süreçten sonra erkeklik rollerini üstüne alan amca Hasan yengesi ve yeğenlerine sahip çıkmakta, sorunlarıyla ilgilenmekte ve hiç istemese de kardeşi Mustafa'nın işlerini yürütmektedir. Mustafa, girdiği komadan çıkamayıp vefat etmiştir. Hasan'da yerine getirdiği erkeklik rollerine devam etmek zorunda kalmıştır. Veysel'in okulu bırakma isteğine anlayışla bakan ve destek olan Hasan, bu süreçte aynı kardeşi Mustafa gibi düşünmeye başlamış ve Veysel'in okulu bırakma isteğine karşı çıkmıştır.

Film, diğer taşra filmlerinde kullanılan taşra zamansızlığındadır. Diğer filmlerde, gece gündüz, ezan vakitleri ve mevsimler etrafında işlenen zaman kavramı, tatil kitabı filminde mevsimler kullanılmıştır. Okulların tatil olduğu yaz dönemi ile başlayan hikaye, okulların açıldığı sonbahar dönemi ile devam eden döngüye girmiştir.

### **EK A.3. KIZ KARDEŞİM MOMMO (2009)**

Atalay Taşdiken'in 2009 senesinde yazıp yönettiği bir taşra filmidir. Film, Ayşe ve Ahmet isimli kardeşlerin çocukluklarında yaşadıkları dramatik olayların hikâyesidir. Aynı zamanda annesiz olan Ayşe ve Ahmet'in babaları Kazım, çocuğu olan başka bir kadınla evlenmiştir. Geleneksel taşra erkeği karakterine hiç uymayan Kazım, toplumsal cinsiyetin getirdiği erkeklik rollerini eşine karşı sergileyememektedir. Ev yönetiminde iktidar tamamen kadının elindedir. Kazım'ın eşi, Ayşe ve Ahmet'i evinde istemediği için çocuklara, Kazım'ın babası ve çocukların dedesi olan "Hasan Dede" bakmaktadır. Hasan Dede, geleneksel taşra erkeği yapısına uygun bir karakterdir. Oğlu Kazım'a da bu erkeklik rollerini sergileyemediği ve çocuklarına sahip çıkmadığı için kızgındır. Bu yüzden aile yapısındaki baba figürünü Hasan Dede tamamlamaktadır. Tüm taşra halkı Kazım'ın öz çocuklarına karşı gösterdiği bu tutumdan rahatsızdır. Kıraathanede ve bakkalda insanların ona bu durumdan sitem etmesine ve bağırımlarına tamamen sessiz kalarak, korkarak uzaklaşmaktadır. Kazım, herkesin beklediği, ailesine sahip çıkma, geçimini sağlama ve koruma gibi erkeklik rollerinin çok dışında pasif bir karakterdir.

Kardeşi Ayşe'ye karşı büyük bir sevgi besleyen Ahmet ise ona karşı hem annelik hem de babalık görevini üstlenmiştir. Gördükleri zorluklar karşısında kendi yaşından beklenmeyecek olgunluk sergilemekte ve kardeşine sahip çıkmaktadır. Erkeklik rollerinin gerektirdiği aileye sahip çıkma, koruma gibi görevleri Ahmet, kardeşine göstermektedir. Ayşe, Ahmet'in sergilediği korumacı erkeklik rolleri ile kendini güvende hissetse de yine de babasına olan özlemi devam etmektedir. Ayşe'nin karnının ağrıdığı bir gün Ahmet, kardeşine yardım etmeye çalışır, onu ısıttığı tuğlanın üzerine oturtur ve kızacağını bildiği için dedesine söylememesini ister. O anda babasının geldiğini gören Ayşe, Ahmet'i ve ağırlarını unutarak babasının karşısına çıkar ancak beklediği ilgiyi göremeyerek ağlamaya devam eder. Ahmet'te erkekliğinin getirdiği güçlü durma gerekliliği yüzünden ifade etme de babasıyla olan durumu onu da içten içe üzmemekte ve sinirlenmektedir. Babasından hiç ilgi ve sevgi görmeyen Ahmet yolda giderken, babasının üvey oğlunun elinden tutup yürüdüğünü görür. Bu sahne Ahmet'in babasına karşı olan içerlemelerini, hasretini ve nefretini yansıtmaktadır.

Hasan Dede yaşlı olduğu için çocuklar ile ilgilenememekte ve evin tüm işlerini Ahmet yapmaktadır. Geleneksel toplumda ev işleri gibi gerekliliklerin kadın tarafından yapılması beklenirken annenin eksikliği ve dedenin yaşlılığından dolayı bu gereklilikler Ahmet tarafından yapılmaktadır. Bu durum kadınlık rolleri kapsamında görülse de Ahmet'in yaptığı bu işler erkeklik rolleri kapsamındadır. Çünkü kardeşi Ayşe'ye karşı olan korumacı tutumu ve sevgisi, ona bu işlerin kendisi tarafından yapılması gerektiğini hissettirmektedir. Bu durumun farkında olan Hasan Dede çocukları, Almanya'da yaşayan kızının yanına göndermek istemektedir. Daha iyi bakılacaklarını ve eğitim alacaklarını düşünmektedir. Çocuklar da hem bu sebeplerden hem de teyzelerine olan sevgilerinden dolayı Almanya'ya gitmek istemektedirler. Öyle ki çok sevindikleri bu durumu, arkadaşları olan diğer çocuklarla da paylaşmışlardır. Ancak taşranın sığ bakış açısı bağlamında ailelerinden gördükleri tutumları sergileyen çocuklar, Ayşe ve Ahmet'e "Siz gavur mu olacaksınız?" gibi sorular sormakta ve alay etmektedirler. Aynı zamanda onları erkeklik rolleri ile koruyup kollayacak bir babanın eksikliği yüzünden diğer çocuklar tarafından sürekli dışlanmaktadırlar. Erkeklik performansını sergileyecek, iktidar sahibi yetişkin bir erkeğin eksikliği bu durumu yaratmaktadır.

Almanya'ya gidecek olan Ayşe ve Ahmet'in gidiş işlemleri, devletlerarası işlemlerden dolayı zorluğa girmiş ve süreç oldukça uzamıştır. Bu durumdan ümidini kesen Hasan Dede ise komşusu olan bir kadının ısrarları üzerine Ayşe'yi zengin bir aileye evlatlık vermeye ikna olur. Hasan Dede, evlatlık verme sürecini Ayşe'yi sürekli koruyarak ve sahiplenerek erkekliğini sergileyen kardeşi Ahmet'ten gizli tutmaktadır. Evlatlık alacak olan aile, Ayşe'yi almadan önce bit ve diğer hastalıklara sahip olması ihtimaline karşı saçlarının kazınmasını istemiştir. Bu tutum kentte yaşayan bireylerin taşranın insanlarına karşı tutumlarını sergilemektedir. Taşra, yine merkezin gözünden öteki olma, dışarıda kalma, geride olma gibi kavramlarla karşımıza çıkmıştır.

Ayşe'nin bir arabanın içinde gittiğini ve ondan alındığını anlayan Ahmet ise teyzesinin çocuğundan kalan bisiklet ile arabanın peşinden gidip kardeşini kurtarmaya çalışmaktadır. Ahmet son ana kadar kardeşi üzerinde koruyucu ve sahiplenici erkekliğini sergilemiştir. Ancak bunu başaramamış ve finalde kardeşinden ayrılmıştır. Erkeklik rollerini yerine getiremeyen bir baba yüzünden dağılan ailenin erkeklik rollerini erkek çocuk üstlenmiştir. Diğer taşra filmlerinde de olan erkek çocuğun baba ile olan

çatışması dram ağırlıklı olaylar üzerinden anlatılmıştır. Yine olayların gelişim süreçleri kentin aksine taşranın kendi zamanında ve durağan bir halde ilerlemiştir.



## EK A.4. GÖLGESİZLER (2009)

Film 2009 senesinde, Hasan Ali Toptaş'ın aynı isimli romanından uyarlanarak Ümit Ünal yönetmenliğinde çekilmiştir. Merkez-çevre bağlamında taşrayı metaforik öğeler ve gündelik yaşamının yansımaları ile harmanlayan bir anlatıdır. Film şehirdeki bir berberde başlamaktadır. Berber sahnesinde duvarda bulunan çizim halindeki güvercin resmi ve müşteriler ile geçen diyaloglar, ilerleyen sahnelerde gerçekleşecek olaylar hakkında göndermeler yapmaktadır. Filmin ana hattı kaybolmak üzerine kuruludur.

Dükkânında müşterilerini tıraş eden berber, jilet almaya gönderdiği çırağın gelmemesi üzerine onu aramaya çıkar ancak o da dönmez. Berberi şehirden kaçarak Gölgesizler adında bir taşraya gittiğini görürüz. Gittiği taşrada kıraathanede oturup, berber olduğunu ve dükkân açmak istediğini söyler. Köylüler ona seneler önce kaybolan berber Cıngıl Nuri'den bahseder. Cıngıl Nuri ilk sahnede berber dükkânında saç sakalı birbirine karışmış halde tam tıraş olacakken kalkıp giden kişidir. Cıngıl Nuri'nin eşi ise her gün kocasından bir haber beklemektedir. Şehirden gelen berber, Cıngıl Nuri'nin dükkânını tekrar açarak çalışmaya başlar.

Film diğer taşra filmlerinde de karşımıza çıkan taşranın zamansızlığını oldukça fazla kullanmaktadır. Olaylar ve kişiler sürekli değişen bir zaman kavramı içinde, geçmiş ve gelecek yıkılarak şimdiki zamanda anlatılır. Diğer filmlerde taşranın doğasına göre akışkanlık gösteren zaman burada tamamen yıkılmıştır. Gölgesizler'in taşrasında merkezin temsili olarak muhtar karakteri vardır. Muhtar köyde hiyerarşinin başı olan iktidarı elinde tutan kişidir. Sahip olduğu iktidar ve kazandığı güç mücadelesi bağlamında taşranın gündelik yaşamında erkeklik rollerini en belirgin performe eden karakterdir. Aynı zamanda muhtarın yarım akıllı olarak belirttiği bir oğlu vardır. Oğlunu iktidarının devamı olarak görmediği ve ondan utandığı için onu evin kömürlüğüne tutsak etmiştir.

Filmin asıl ana konusunda işlenen yokluk ve kaybolma kavramları köyün genç kızlarından Güvercin'in kaybolmasıyla başlar. Taşranın yaşam biçimlerine göre evlenecek yaşta olan Güvercin'in kaybolması akla ilk olarak kaçırılma ihtimalini getirir. Köyde saf ve akıllı yarım yarım olarak bilinen Cennet'in oğlundan şüphelenilir. Bu

şüpheyi başlatan muhtar, Cennet'in oğluna ağır şiddet ve işkencede bulunur. Karşılaştığı bu şiddet ve baskılardan dolayı Cennet'in oğlu delirir ve köyün yoklar kervanına karışır. Film tüm kurgusu boyunca varlık ve yokluk kavramlarını sorgular. Filmde varlık ve yokluk, Jung'un gölge metaforunda anlattığımız örneklemeyle benzerlik göstermektedir. Taşrayı ve merkezi, gölge metaforu bağlamında ele aldığımızda taşra olmadan merkezin, merkez olmadan da taşranın olamayacağını örneklediğimiz gibi, varlık olmadan da yokluğun olamayacağı sonucuna varabiliriz. Film boyunca neyin ve kimin var olup, yok olduğu üzerine sorular sorulmaktadır. Hikayede taşra, dışarıda olma, öteki olma anlamlarını tam olarak taşımaktadır. Halk, Güvercin'in kaybolması üzerine meseleyi jandarmaya ve kaymakama iletme, yardım almak ister. Bu görev merkezin temsilci olan muhtara düşmektedir. Muhtar yardım almak için merkeze gitmiş ancak o da dönmeyerek yoklar kervanına katılmıştır. Muhtarın dönmemesi üzerine Güvercin'i muhtarın kaçırdığı dahi düşünülmüştür. Ancak köyün korucusu, muhtarın merkeze gittiğini, güncelce devlet kapılarında süründüğünü ama ciddiye alınmadığını anlatır. Burada geçen diyaloglar, merkezin hiyerarşik yapısının ne kadar sert ve taşrayı dışlayıcı olduğunu çok yalın ve çarpıcı bir şekilde anlatmıştır. Köyde iktidarın ve gücün sahibi olarak erkekliğini sergileyen muhtar, merkezde gördüğü bu tutum ve davranışlarla iktidarını kaybetmiştir. Bunun neticesinde muhtarlardan gelen kokular üzerine, kapı kırılır ve muhtarın intihar ettiği görülür. Yoklara karışan Cennet'in oğlunun köye tekrar Güvercin'i buldu diyerek dönmesi yine tüm suçu onun üzerine bırakmıştır. Güvercin'in hamile olduğunun öğrenilmesi üzerine de Cennet'in oğlu tutsak edilir. Ancak Güvercin'in finalde insan ile ayı karışımı bir canlıyı dünyaya getirmesi üzerine tüm olay çözülmüş olur.

Film aynı zamanda taşra yaşamında belirttiğimiz ve oldukça belirgin olan, ikili ilişkilerdeki çatışmaları, küçük çıkar hesaplarını, polemikleri oldukça fazla göstermiştir. Güvercin'i, Cennet'in oğlunun kaçırdığının zannedilmesi de bunların sonucudur. Güvercin'in kaçırılması üzerine olayı bir namus meselesi olarak gören halk, kendi aralarında gizli bir şekilde ahlaki açıdan yanlış görülecek pek çok olaylar yaşamaktadır. Cıngıl Nuri'nin eşinin, Cıngıl Nuri kaybolduktan sonra köyün imamı ile birlikte olması, köyün korucusunun evli bir kadınla beraber olması, muhtarın çocuğunun hastalığı nedeniyle onu kömürlükte tutsak etmesi bunlara örnektir. Olaylar ve kişilerin sürekli kaybolması ve var olması bir döngü sellik etrafında şekillenmiştir. Cıngıl Nuri'nin geri



dönmesi üzerine bu sefer de onu imamla aldatan eşi çılgınlık içinde kaçarak kaybolmuştur. Neden ve sonuçtan ziyade varlık ve yokluk üzerine kurulurken taşranın tüm zamansızlığı kullanılmıştır.



## **EK A.5. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA (2010)**

Nuri Bilge Ceylan'ın 2010 senesinde çektiği taşra sıkıntıları üzerinden tüm toplum yapısına göndermeler yaptığı filmidir. Hikâye, Kırıkkale'nin Keskin ilçesinde ve civar köylerinde geçmektedir. Kenan, kardeşi ve arkadaşı Yaşar ile birlikte, Yaşar'ın dükkânında alkol almaktadırlar. Nedeni sonradan anlaşılacak olan bir sebeple Kenan, Yaşar'ı öldürmüş ve uzak bir yere gömmüştür.

Cinayeti itiraf eden Kenan, taşra yapılanmasında merkezin temsilcisi olan asker, polis, savcı ve memurlarla birlikte yoldadır. Doktor Cemal, Komiser Naci, Arap Ali, İzzet ve cinayet zanlısı Kenan önde bir arabanın içinde, Savcı Nusret, Şoför Tevfik, Abidin başka bir arabada ve arkalarındaki jandarma aracında Astsubay Ömer, Kenan'ın kardeşi ve askerleri cesedin olduğu yere doğru gitmektedir. Yol boyunca karakterlerin kendi aralarında kurdukları diyaloglarda taşra bireylerinin ikili ilişkilerdeki polemikleri ve dedikoduları dikkat çekmektedir. Öndeki araçta olan Komiser Naci, cesedi arayan ekip içinde en yetkili kişi olan Savcı Nusret'in dedikodusunu yapmaktadır. İlerleyen sahnelerde araç içindeki bireylerin birbirlerine verdikleri sırları, ikili diyalogları ile karakterlerin geçmişleri ve kendi aralarında olan iktidar mücadeleleri ortaya çıkmaktadır. Doktor Cemal, geçmişinin izlerini silmemiş ve kaçıışı tayin olduğu taşrada arayan bir karakterdir. Savcı Nusret ise kendine bile itiraf edemediği, intihar eden eşinin üzüntüsünü yaşamaktadır. Komiser Naci de kabullendiği ve parçası olduğu düzenin içinde hasta oğlu ve eşiyle yaşamaktadır.

Kenan'ın cesedi gömdükleri yeri hatırlayamamakta ve sürekli bir yerden başka bir yere gitmektedirler. Her durakta karakterler beklerken kendi aralarında girdikleri diyaloglarda kendi sırlarını anlatmaktadırlar.

Çoğu diyalogda ortaya iktidar ilişkileri ve hiyerarşi çıkmaktadır. Savcı, komiser üzerinde bir iktidara sahipken, komiser de polis memuru ve astsubaya karşı iktidar sahibidir. Astsubay da kendi erlerine karşı iktidar sahibidir. Savcının kızarak emirler vermesi kendi altında var olan hiyerarşide dalgalanarak devam etmektedir. Örnek olarak; Kenan cesedin olabileceği yeri göstermiş, savcı da bölgenin aydınlatılmasını ve incelenmesini istemiştir. Savcının emri üzerine komiser, astsubaya seslenerek farların o bölgeye dönmesini istemiş, astsubayda emrindeki askere bağırarak farları çevirtmiştir.

Bu bağlamda, erkekliğin ihtiyacı olan iktidar sahibi birey mevki olarak altında olan bireye emir vermekte, alttaki bireyde kendi altında olana emir vererek iktidarını sergilemektedir. Taşranın küçük dünyasında, dar bürokrasi mücadelelerinde herkes, gücünün yettiğinden hırsını çıkartma, kendi konumunu sağlamlaştırmak için üstüne yaranma, yükselmek için diğerinin üzerine basma derdindedir.

Hiyerarşik yapının en başı olarak karşımıza çıkan Savcı Nusret ise iktidarını korumak için sert duruşunu ve söylemlerini bozmamaya çalışmaktadır. İktidarını korumak için, dedikodu malzemesi olacak hiçbir detay ve açık vermeme çabasındadır. Savcı prostattır ancak yine erkekliğini ve gerektirdiği iktidarı korumak için saklamaktadır. Tuvaleti geldiği için sürekli konvoy durmaktadır. Savcının hiyerarşisi altında ezilen komiser ise savcının iktidarını sarsmak için arabada bu konuyu açmış, dedikodusunu yapmıştır. Halk arasında pek çok erkeğin korktuğu bir hastalık olan prostatın, kendisinde olmadığını vurgulayarak kendi erkekliğini yüceltmeye çalışmıştır.

Film, aynı zamanda merkez-çevre ilişkilerini göstermektedir. Gerçekleşen ikili diyaloglarda Arap, Doktor Cemal'e "Dairede duracaksın merkezi kollayacaksın" der. Taşranın, merkezin dışında olma durumu bir dairedir. Merkezin dışında kalan, etrafı örülü, kısırılmış bir dairedir. Arap kendi doğruları çerçevesinden doktora nasihat vermiştir. Filmdeki karakterler çemberde (taşrada) durarak, statülerini korumak, merkezin istediği gereklilikleri yerine getirerek güç kazanmak ve çemberden çıkarak merkeze yaklaşmak istemektedirler. Filmde taşra zamansızlığı gece ve gündüz etrafında şekillenmiştir. Zamanı belirleyen tek etken gece ve gündüzdür.

## **EK A.6. MAR (2010)**

Film, Caner Erzincan'ın 2010 senesinde çektiği ilk uzun metraj filmidir. Güneydoğu'nun taşrasında aynı evde yaşayan üç kuşak erkeğin yaşamından kesitler sunmaktadır. Filmin mekânı olan taşra sadece coğrafi anlamda zorlu değil aynı zamanda insani ilişkilerde kurulan diyaloglar, gündelik yaşam biçimleri bakımından da oldukça zorludur. Erkekliğin getirdiği iktidar mücadelesi yaşamın her alanında aktif olarak kendini göstermektedir. Bu taşrada evin geçimini sağlama ve koruma görevleri tamamen erkeğin görevidir ve aksi bir durum olması söz konusu değildir. Evin en büyüğü ve babası olan Hacı Halil, büyük oğlu Yılmaz ve küçük oğlu Güven üzerinde iktidar sahibidir. Oğullarına karşı davranışları çok serttir. Kendi babasından ve atalarından gördüğü tutumları, çocuklarına sergilemektedir. Hacı Halil gençliğinde kaçakçılık yaparak geçimini sağlamıştır. Kaçakçılık yaptığı zamanlarda bir bacağı kaybeden Hacı Halil, büyük oğlunun bu işe girmesini istememektedir. Büyük oğlu Yılmaz ise çorak arazilerde yılan avlayarak, yakaladığı yılanları, yılan ticareti yapan Memduh'a satmaktadır. Evin küçük oğlu Güven de yaşlıları gibi salyangoz toplayarak, eve maddi destek olmaktadır. Üç farklı kuşak olan Hacı Bekir, Yılmaz ve Güven aynı coğrafyada, aynı evde yaşamakta ve aynı erkeklik rollerini sergilemektedirler.

Hacı Bekir sıkça evde bir kadının olmamasından şikâyetçidir. Tekrar evlenmek isteyen Hacı Bekir, yakın arkadaşı olan Dişçi Nedim'e bu durumdan bahsetmektedir. Dişçi Nedim hiçbir eğitimi olmamasına rağmen kötü ve sağlıklı olmayan şartlar altında, köylerde kendince hekimlik yapmaktadır. Evlenmek isteyen Hacı Bekir'e sürekli beşi bir yerde altın karşılığında İran'dan bir kadın bulmasını önermektedir. Bu durum yöre halkının kadına karşı bakış açısını sergilemektedir. Aralarında geçen konuşmalardan anlaşıldığı üzere, kadın cinsel bir objedir ve aynı zamanda ev işlerini yapmakla yükümlüdür. Yine de civar köylerden bir kadınla evlenmek isteyen Hacı Bekir'in her kız istemeye gidişi ise mutsuz sonla bitmektedir. Çünkü yörenin kadınları da, kadınlık ve erkeklik rollerini benimsemişlerdir. Hem maddi hem de fiziksel anlamda güçlü bir erkekle birlikte olmak isteyen kadınlar, Yaşlı, bir bacağı olmayan ve maddi durumu kötü olan Hacı Bekir'i reddetmektedirler.

Uzun zamandır diş ağrısı çeken Yılmaz'ın Dişçi Nedim'in dişini iyice kötü hale getirmesinden dolayı kasabaya gittiğinde gerçek bir diş hekimine görünür. Yılmaz, kendi taşrasına ait olmayan, kentli diş hekimi Bahar'ı görünce çok etkilenmiştir. Bu etkilenme zaman içerisinde platonik bir aşka ve telefon sapıklıklarına kadar gidecektir. Babasından ve diğer çevresinden şiddet görerek büyümüş olan Yılmaz, Bahar'ın hastasına karşı ilgili davranışlarını yanlış yorumlayacaktır. Bahar, Yılmaz'ın dişini çektikten sonra tekrar dolgu yapılması gerektiğini söyleyerek tedaviye çağırmıştır. Hiç parası olmayan Yılmaz'a göre tedavi pahalıdır ve para bulması gerekmektedir. Yakaladığı yılanları sattığı Memduh ise Yılmaz'a hak ettiği parayı vermemekte, onu kullanmaktadır. Memduh'tan hakkı olan parayı istediğinde ise Memduh ve adamları tarafından dayak yemiştir. Diğer taşra filmlerinde de olan sevdiği kadını elde etmek için mücadele vermek, erkekliğini sergilemek Yılmaz için de geçerlidir. Bu mücadeleyi verebilmesi için paraya ihtiyacı vardır. Bu durum uğruna gözünü karartarak, تنها bir sokakta elinde bıçakla Memduh'u yakalamış, hem yediği dayanın intikamını almış hem de parasını almıştır. Babasının takım elbiselerini çalarak, hediyeler olarak Bahar'ın karşısına çıkmak için sevinçle yola koyulur. Ancak Bahar'ı başka bir erkekle görmesi üzerine, kendince kurduğu tüm hayalleri yıkılmıştır. Yılmaz'ın yaşadığı durum babası Hacı Bekir'in yaşadığı durum ile aynıdır.

Evin en küçük oğlu Güven yaşıtı olan Elif'i sevmektedir. Güven de öğrenilmiş erkekliğinin gerekliliği olarak Elif için fedakârlıklar yapmakta onu korumaya çalışmaktadır. Çocukların salyangoz topladıkları bölgelerde genelde yılanlar olmaktadır. Elif'te yilandan korktuğu için çoğu zaman korkup, kaçarak uzaklaşmaktadır. Ancak bu durumlarda salyangoz toplayamadığı için babasından şiddet görmektedir. Güven de, Elif'i korumak için diğer arkadaşlarını da örgütleyerek, topladıkları salyangozların çoğunu Elif'e vermektedirler. Bu hareketiyle Güven kendi babasından şiddet görmeyi göze almaktadır. Yine bir gün ona verilen salyangozları alıp evine giden Elif'e Güven'in arkadaşlarından biri saldırarak elindeki çuvalı çalmıştır. Sebep olarak da, onun da eli boş giderse babasından dayak yiyeceğini söylemiştir. Durumu öğrenen Güven ise salyangozları çalan çocuğa şiddet uygulamış ve tehdit etmiştir.

İkili ilişkiler bağlamında sert olan bu taşranın kuraklık gibi coğrafi sertlikleri de vardır. Kuraklıktan kurtulmak isteyen halk inançlarına sığınmaktadır. Yağmur dualarına çıkan köylülere çocuklarda batıl inançlarıyla destek olmaktadır. Daha çok salyangoz toplayıp babalarının şiddetinden korunmak isteyen çocuklar, yağmurun yağmasını istemektedir. Yılan yakarak yağmurun yağacağına inan çocuklar sürekli, Yılmaz'ın yakaladığı yılanları çalarak yakmaktadırlar. İnanç değerleri, babadan öğrenilen erkeklik rolleri ve zorlu yaşam koşullarıyla taşra gerçeklerini ve sıkıntılarını yansıtan bir filmidir.



## **EK A.7. TEPENİN ARDI (2012)**

Film, Emin Alper'in 2012 senesinde çektiği taşranın mekan olduğu, erkekliğin hâkim sürdüğü bir üretilerdir. Korku, düşmanlık ve iktidar gibi kavramları metafor yoluyla anlatan politik temalı, günümüz toplumunun ve politikanın başta gelen problemlerini ele alan yapımdır. Taşra gündelik yaşamını anlatırken kullandığımız, taşranın bakış açısı tüm toplumun bakışının temsilinden izler taşıması filmin dayanak noktası olmuştur. Bu sayede yönetmen taşrada yaşayan bir ailenin yaşadığı sorunlardan tüm ülkenin yaşadığı sorunları anlatmıştır.

Film, babasından kalan arazide yaşayan Faik'in, oğlu Nusret'in iki oğlunu yaz tatili için dedelerinin yanına götürmesiyle başlar. Nusret eşinden ayrılmış iki oğluyla beraber yaşayan bir öğretmendir. Nusret'in küçük oğlu Caner ilkokul çağında bir çocuktur. Büyük oğlu Zafer ise psikolojik sorunları olan, yaptığı askerlik döneminden kalma halüsinasyonlar gören bir yetişkin erkektir. Toplumun erkeliği gerçekleştirme görevleri arasında olan askerlik, içerisinde bulundurduğu ağır hiyerarşik yapısı ve sert erkeklik rolleri ile pek çok erkeğin hayatında travmalar yaratmaktadır. Zafer de, bu erkeklik görevini yerine getirirken yaşadığı olaylar neticesinde sanrılar yaşamaktadır.

Film olayların başlangıç noktasını bir ötekileştirme üzerine kurmuştur. Faik ve yanında çalışan yardımcısı Mehmet, sürekli kendi ekinlerinin olduğu araziye, keçilerinin girip ekinlerini talan ettikleri gerekçesiyle, karşı tepenin ardında yaşayan Yörükleri düşman bellemişlerdir. Filmde bahsi geçen Yörükler ise hiçbir sahneye yansımamakta sadece isimleri geçmektedir. İlerleyen sahnelerde yaşayan her kötü olayın sebebi Yörüklere bağlanacaktır. Bu düşünce tüm ailenin iktidarını elinde bulunduran Faik'in diğer aile üyeleri üzerinde kurduğu baskıyla, herkesin Yörüklere karşı nefreti uyanacaktır. Faik'in tüm aile üzerinde sürdürdüğü tutum ortak bir düşman yaratma tasviridir. Bu bağlamda yaşanan olay ülkelerin ve siyasi iktidarların tüm toplumu bir arada tutabilmek için ortak düşman yaratma politikasıdır.

Aile içerisinde yaşanan ve kimin yaptığı belli olmayan olaylar sürekli Yörüklerin üzerine kalmaktadır. Faik'in yanında çalışan Mehmet, Faik'in ona karşı kötü davranışları ve erkekliğini rencide edecek davranışları ile Faik'in oğlu Nusret'in karısı

Meryem ile olan ilişkisinden şüphelenmesi üzerine, araziye zarar vermiştir. Nusret'in oğlu Caner de tüfekle oynarken Mehmet'in oğlu Sülo'nun köpeği Paşa'yı vurmuştur. Sülo da, köpeğinin vurulmasına misilleme olarak ve annesiyle ilişkisi Mehmet'i uzaktan tüfekle yaralamıştır. Tüm bu yaşanan olaylar bazıları tarafından bilinmesine karşın sessiz kalmış, olaylar faili meçhul olmuştur. Faik ise aklında kurduğu senaryo ile tüm bu olayları Yörüklerin yaptığını düşünmektedir. Finalde tüm aile bireylerini silahlandırıp Yörüklere karşı çatışmaya giden Faik ve ailesini görürüz.

Sürekli erkeklik ve onun gerektirdiği iktidar ilişkileri etrafında şekillenen hikaye, taşranın zamansızlığı içerisindedir. Taşra gündelik yaşamında sıkça karşılaşılan ikili ilişkilerde polemikler, iletişimsizlik ve dedikodu gibi etkenler bireyleri paranoyak bir ruh haline sürüklemiştir. Bir arada kalabilmek içinse birleştirici nokta olan ötekileştirmenin sonucunda çıkan, yaratılan ortak düşman sebep bulunmuştur.



## EK A.8. YOZGAT BLUES (2013)

Mehmet Fazıl oşkun'un 2013 senesinde çektiği, kentte başlayıp taşrada gelişen olayların yaşandığı filmidir. Blues müzik yapmak isteyen ancak alışveriş merkezleri ve benzeri sahnelerden öteye gidemeyen müzik öğretmeni Yavuz, ek iş olarak belediyede kurs vermektedir. Eski bir dostu Yavuz'a Yozgat'ta işlettiği mekânda sahne alması için teklifte bulunur. Bu teklifi duyan öğrencisi Neşe de Yavuz'la birlikte gitmek ister. Yavuz başta biraz çekimser kalsa da Neşe ile birlikte Yozgat'a giderler. Filmin hikayesi 1987 yapımı, Yavuz Turgul'un çektiği Muhsin Bey filmi ile benzerlik taşımaktadır. Muhsin Bey'de 80'lerde taşradan kente göç eden, arabesk müzik yapan Ali Nazik'in Muhsin karakteriyle tanışması ile olaylar başlamaktadır. Muhsin Bey, Ali Nazik'i ünlü yapabilmek için her şeyini kaybetmiş ve verdiği değere karşılık bulamamıştır. Yozgat Blues filminde de hikaye kentten taşraya doğru ilerlemiş Yavuz, Neşe'ye karşı mahcup olmamak için her şeyini kaybetmiştir.

Yozgat'a giderek otele yerleşen Yavuz ve Neşe anlaştıkları mekânda, o bölgenin halkının hiçte alışık olmadıkları bir müzik türü yapmaktadırlar. Kentte, marketlerde çalışan ve yaşantısından memnun olmayan Neşe için bu sahne deneyimi oldukça heyecanlı ve mutluluk vericidir. Yavuz, Neşe ile aynı odada kalmakta ve ikili ilişkileri farklı bir boyuta taşınmaktadır. Saçları olmadığı için peruk kullanan Yavuz bunu herkesten saklamaktadır. Beklemediği bir anda Neşe'ye peruğu yokken yakalanmış ve o zamandan sonra Neşe'ye karşı sergilediği kibar ancak soğuk ve biraz kibirli tavrı yerini doğallığa bırakmıştır. Peruğunu fönlemesi için kulise çağırđıđı kuaför Sabri ise zaman içinde Neşe ile arkadaşlık kurmuştur. Sabri ile yakınlaşan Neşe, aynı zamanda Sabri'nin arkadaşı Kamil ile de tanışmıştır. Kamil yerel bir radyoda program yapan ve kendince şiirler okuyan biridir. Neşe'yi etkileyebilmek için kendisini sanatçı olarak tanıtmakta, taşra gündelik yaşamında bir bireyin kullanmayacağı ama kendisinin ne kadar bilgili olduğunu göstermeye çalışacak cümleler kurmaktadır. Eğitimsiz olduğu halde oldukça eğitilmiş ve edebi yönü güçlü biri gibi görünmeye çalışmaktadır. Neşe'nin etrafında dolanan ve arkadaşlık eden Sabri ve Kamil'den, Yavuz oldukça rahatsız olmaktadır. Ancak kibar ve naif tavrından dolayı bunu dile getirememektedir.

Yavuz'un arkadaşı olan mekân işletmecisi, yaptıkları müzik türünün Yozgat'ta değer bulmaması ve seyirciden olumlu yorumlar gelmemesinden dolayı sahneyi iptal eder. Yavuz bu durumu Neşe'ye açıklayamayacağını söyleyerek, para almadan sahneye devam etmek ister. Neşe ise olup bitenden habersiz Kamil ve Sabri ile arkadaşlıklarına ve eğlencesine devam etmektedir. Yavuz otel masraflarının ödenmemesi ve Neşe'ye sahne parası verecek durumunun olmamasından dolayı enstrümanını satar. Enstrümanını satarken tanıştığı dükkân sahibi ile de para kazanabilmek için düğünde sahne alır. En sonunda babasından kalan ilk sahibi oldukları eski otomobilini satar. Neşe ise bu arada Perşembe günleri Kamil'in belediyede yaptığı şiir dinletilerinde türkü söylemeye başlar. Kadın kuaförü açacak olan Sabri'ye yardım etmektedir. Kentten hiç umudu kalmadığı için, büyük saygı duyduğu Yavuz ile birlikte müzik yapmak için Yozgat'a gelen Neşe, yeni edindiği çevre ile Yavuz'u iyice unutmuş ve saygısını yitirmiştir.

Yavuz'un, Neşe'ye karşı tutumu ve neticesinde kaybettiği tüm varlığı, Neşe'ye sergilediği erkekliğinin devam etmesi için olmuştur. Ona güvenerek gelen Neşe'ye karşı güçlü ve saygın kişiliğini kaybetmek istememesi erkekliğinin doğurduğu bir nedendir. Neşe'nin ise Yavuz sayesinde tanıdığı yeni çevresi ile yakınlaşması, Yavuz'un erkekliğini zedeleyen bir durum olmuştur. Yavuz bir gün hem hediye olması hem de değer verdiğini göstermek için otel odalarına tabak seti satın almış, özenle yıkayarak tabakları hazırlamıştır. Tabakları kahvaltıda gören Neşe ise "Bu tabaklar nereden çıktı?", "Tam otel tabağı..." gibi cümleler kullanmıştır.

Yavuz'u en çok yaralayan ve kaybettiğini anladığı olay ise Sabri'nin Neşe ile evlenmek istemesidir. Durumu öğrenen Yavuz çok sevindiğini dile getirse de içten içe büyük üzüntü duymuştur. Bu durum üzerine kaybettiğini anlayan Yavuz, babasının öldüğünü söyleyerek Neşe ile vedalaşarak İstanbul'a doğru, artık arabası olmadığı için otobüsle yola çıkmaya gider.

Neşe olanların hiç birinden habersiz umursamaz tavrı ile Sabri ile olan hayatına devam eder. Otogara gelen İstanbul otobüsüne Yavuz'un binmeden final yapan film bir döngüsellik yaratmıştır. Filmin başında öldüğünü anladığımız Yavuz'un babasının, Yozgat'tan önce mi öldüğünü yoksa dönüş yolunda mı öldüğünü anlamak mümkün olmamaktadır. Diğer taşra filmlerinde de olduğu gibi yönetmen taşranın zamansızlığını

kullanarak olayların yaşanma zamanları değiştirmiştir. Taşra zamanının sıkıntısı ve yavaşlığı tüm sahnelere yansımıştır.



## **EK A.9. MUSTANG (2015)**

Deniz Gamze Ergüven'in, 2015 senesinde çektiği ilk uzun metrajlı filmidir. Film, Türkiye şartlarında kadın olabilmeyin zorlukları etrafında şekillenen bir hikâyeye sahiptir. Kadın olmanın zorluklarının en başında toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklik ve erkeklik performansları gelmektedir. Özellikle taşra gibi ataerkil yapının hüküm sürdüğü mekânlarda zorluklar artmaktadır.

Film beş kız kardeşin hikâyesidir. Okulları kapandığında, sahile giderek sınıf arkadaşları olan erkek çocuklarla oyun oynamışlardır. Kızlar ve erkeklerin bu masumane oyunları taşra halkı tarafından uygun karşılanmamıştır. Kızlar babaanneleri ve amcaları ile birlikte yaşamaktadırlar. Babaları olmadığı için ailenin erkeklik rollerini amcaları üstlenmiştir. Oynadıkları bu oyun ve akabinde halkın kendi arasında çıkardığı dedikodular yüzünden amcaları, kızları eve hapsedmiştir. Amca, kızlara şiddet uygulamaya kalktığı anda araya giren babaanne olmuştur. Bunun üzerine amca “Bu kızlar bozuk çıkarsa sana göstereceğim” diyerek tepki vermiştir. Bu söylem erkeğin egemenliğindeki muhafazakâr toplumlarda kadınların evlenmeden önce birliktelik yaşamasının ne kadar kötü karşılandığının örneğidir. Hatta sonrasında amcaları, kız çocuklarını alıp merkeze giderek, bekâret testi yaptırmıştır. Babaanne karakteri de erkek egemen yapıda yetiştiği için cinsiyet rollerini bu şekilde öğrenmiştir. Arada kızların yanında yer almaya çalışsa da toplum kuralları gereği kızlara, sözlü ve fiziksel şiddet uygulamaktadır.

Ev hapsine maruz kalan kız çocuklarına cinsiyet rollerinin gerektirdiği kadınlık rolleri öğretilmeye çalışılmıştır. Bunlar yemek ve temizlik yapma gibi ataerkil toplumda, kadına atfedilen görevlerdir. Aynı zamanda giydikleri kıyafetler de kısıtlanarak daha muhafazakâr tabir edilebilecek kıyafetler dikilmiştir. Ancak çocuklar onlara diretilen bu baskı karşısında evden kaçarak, sadece kadın izleyicilerin alınacağı bir futbol maçına gitmişlerdir. Etkiye karşı tepki veren çocukların yaptığı bu eylem, amcalarının durumu öğrenmesi üzerine daha kötü bir hal almıştır.

Yaşananlar üzerine amca, çocukları sırasıyla görücü usulüyle evlendirmeye başlamıştır. Ne kadar istemeseler de baskılara ve toplum yapısına karşı çıkamayarak

erken yaşıta evlenmişlerdir. Kardeşlerinin sırasıyla evlendirilmesine ve üzerindeki baskılara dayanamayan Ece ise amcasının onu yemek masasından kovmasıyla, kendisini vurarak intihar etmiştir. Filmde aynı zamanda ensest bir ilişkide yaşanmaktadır. Amca Erol, ortanca çocuklardan olan Nur'a cinsel istismarda bulunmaktadır. Bu durumu babaanne ve en küçük çocuk olan Lale bilmektedir. Ancak Lale yaşının çok küçük olmasından dolayı durumun tam ne olduğunu anlayamamaktadır. Nur'un bu durumdan kurtarmak isteyen babaanne, onu yine görücü usulü ile evlendirmiştir. Bu devam eden süreçten tüm baskılara rağmen yılmayan ve kaçarak kurtulmayı başaran Lale olmuştur. Yönetmen tarafından Lale, filmin de adını alan evcilleştirilemeyen ve özgür yaşayabilen bir at türü olan Mustang'e benzetilmiştir.

Yönetmen filmde sıklıkla kullandığı yakın çekimleri ile taşranın klostrifobik ve sıkıntılı atmosferini yansıtmaya çalışmıştır. Kız çocuklarının hikâyeleri etrafında şekillense de kız çocuklarının yaşadığı bu durumlara erkeklik sebep olmuştur. Ataerkil yapıda iktidar sahibi olan erkekler, toplumda var olan cinsiyet rollerini belirlemişlerdir. Taşra bireylerinin bakış açısının tüm toplumun bakış açısının yansıması olduğu fikri bu filmde de karşımıza çıkmıştır. Filmde insanların televizyon izlerken gördükleri haberler, devletin politikaları ve halkın röportajları durumu desteklemektedir.

## EK A.10. KÜMES (2015)

Ufuk Bayraktar'ın yazıp yönettiği 2015 yapımı taşra filmidir. Film 1950'lerde geçen bir hikâyeyi anlatsa da taşranın zamansızlığında geçmektedir. Süleyman, eşi Saniye ve dört çocuğu ile birlikte ailesinden kalma bir taş evde yaşamaktadır. İlk sahneden itibaren taşranın ataerkil yapısı ve erkeklik rolleri açıkça görülmektedir. Eşi Saniye'ye karşı sert mizacı, çocukları arasında yaptığı kıyaslama ve azarlamaları Beş Vakit filmindeki baba oğul ilişkileri ile aynıdır. Aynı zamanda erkek çocuklarının sigara içmeleri, diğer filmlerdeki çocukların sergiledikleri öğrenilmiş erkeklik ile birebirdir.

Saniye'nin öksürüğünde kan olması üzerine doktora giden Süleyman ve Saniye doktorun koyduğu verem teşhisi ile derinden sarsılmıştır. Bu hastalıktan kurtulamayacağını ve öleceğini düşünen Saniye, çocuklarının anasız, kocasının evde kadınsız kalmaması için başka bir kadını kuma olarak getirmesini ister. Süleyman başta ne kadar istemese de Saniye'nin bulduğu kısır bir kadın olan Hayriye'yi kuma olarak alır. Hayriye çocuğu olmadığı için, çocuklarla ve özellikle daha bebek olan kız çocuğuyla tam bir anne gibi ilgilenmektedir. Saniye'yi hastanede ziyarete gittiklerinde, Saniye'yi çok sevdiğini, ablası olarak gördüğünü ve çocuklara çok iyi bakacağını sözünü verir. Altı aylık tedavi sonucunda Saniye tedavini tamamlayıp, iyileşerek taburcu olur. Eve döndüğünde hem çocuklar hem de Süleyman ve Hayriye çok sevinir. Her şey yolunda gider gibi görünürken, Süleyman'ın gece Hayriye ile uyumak istemesi ve Saniye'yi alt kata çocukların yanına uyumaya göndermesi kadınlar arasındaki çatışmanın başlangıcı olmuştur.

Kadınların ev işlerini yapma, çocuklarla ilgilenme, kocasının cinsel isteklerini giderme gibi toplumsal cinsiyet rolleri tüm taşra filmlerinde olduğu gibi Kümes filminde de görülmektedir. Filmin adının kümes olması ise bir metaforudur. Filmde çoğu sahnede olan, ortalıkta gezinen ve gösterilen tavuklar evin kadınlarının temsilidir. Kümeste olan, yumurtlamayan ve neredeyse her sahneye giren karatavuk hem taşradaki kuraklığı hem de kısır olan Hayriye'yi tasvir etmektedir. Süleyman kümesteki horozdur ve iktidarın sahibidir. Bu betimlemeler ve Süleyman'ın kurduğu cümlelerle film, erkek egemen bakışı sergilemektedir.

Saniye'nin geri dönüşü ile kadınlar arasında erkeği elde etmek için bir kavga başlamıştır. Diğer filmlerde görüldüğü üzere, erkeğin sevdiği kadını elde etmek için başka bir erkeğe verdiği mücadele burada değişmiştir. Erkeğin iktidarına ihtiyaç duyan kadın, diğer kadına karşı mücadele vermektedir. Ataerkil yapıda büyümüş ve toplumsal cinsiyet rollerini benimsemiş olan kadınlar, erkeğin iktidarı altında olmadan yaşayamayacaklarını düşünmektedirler. Bu düşüncenin inşasında yine erkek egemen yapı hâkimdir. Saniye ve Hayriye'nin sürekli tartışmalarını, Süleyman başlarda bağırarak uyarmış, ancak kadınların kavga etmesi üzerine şiddet uygulamıştır. Süleyman, iktidar sahibi olarak kendi isteği dışında gelişen her olayda erkekliğini sergileyerek durumu kendince düzeltmeye çalışmıştır. Sergilediği erkeklik performansı ise çoğunlukla şiddet olmuştur. Kadınların kavgası, çocukların sigara içmesi bu duruma örnektir.

Süleyman, bir gece sigara içmeye çıktığında beklenmedik bir şekilde evin üst katından düşerek hayatını kaybetmiştir. Süleyman'ın ölümü üzerine oldukça üzülen Saniye ve Hayriye'nin kavgaları, tartışmaları son bulmuştur. Erkeğin iktidarı altına girmek için mücadele eden kadınlar, erkeğin ve erkekliğin yok olmasından dolayı birbirleriyle özdeşleşmeye gitmişlerdir.

## **EK A.11. AYDEDE (2018)**

Abdurrahman Öner'in 2018 senesinde çektiği, taşrada geçen bir hikayedir. Film ilkokul çağlarında bir çocuk Bekir ve annesi Rabia üzerinden ilerlemektedir. Bekir'in dedesinin cenazesinde başlayan film, taşrada bir ailenin, erkeğin eksikliğinde neler yaşayabileceğinin örneğidir. Babasız olan Bekir'in ve kocası olmayan Rabia'nın yaşamlarında ve toplum içinde ihtiyaç duydukları erkekliği dede karakteri sağlamaktadır. Taşranın gündelik yaşamında döngüsel olarak hayatlarına devam eden Bekir ve annesi Rabia, dede karakterinin ölümü üzerine sorunlar yaşamaya başlamışlardır. Rabia, oğlu Bekir'e dedesinin öldüğünü söylemez ve ona aya gittiğini söyler. Bunun sebebi Bekir'in ailede erkeklik rollerini üstlenen bir bireyin eksikliğini hissetmemesi ve kendini güvende hissetmesi içindir.

Annesi Rabia da, yaşadıkları taşra kaportacılık yapan Osman karakterine platonik olarak duygular hissetmektedir. Rabia aynı zaman kendisini koruyacak, iktidarı altında olacağı bir erkek isteği, ona bu duyguları hissettirmektedir. Aynı zamanda toplum baskısı da etkilidir. Çevresindekilerin sürekli "sana bir er lazım" söylemleri olmaktadır. Kaportacı Osman'ın karısı, başka bir erkekle giderek onu terk etmiştir. Bu yüzden taşrada Osman ile ilgili dedikodular büyümüştür. "Karısına sahip çıkamayan adam, işine nasıl sahip çıksın?" dedikoduları işlerini bile kötü etkilemiştir. Diğer taşra filmlerinde görülen ve taşranın yapısında olduğunu belirttiğimiz, dedikodu ve ikili ilişkilerdeki polemikler burada da görülmektedir. Dedikodular sadece büyük bireylerin değil çocukların da ağızındadır.

Bekir, baba eksikliğini giderdiği dedesinin ölümüyle birlikte, kendisini koruyacak ve sahiplenecek bir figürün eksikliği sebebiyle, erkeklik rollerini kendi üstlenmiştir. Eskiden daha naif bir karakterken; yaşananlar sonucunda agresif ve kavgacı bir karaktere dönüşmüştür. Bu dönüşümün sebebi çevresi etrafında iktidara sahip olma isteğidir. Bekir sınıf arkadaşı olan Eda'ya aşiktir. Eda'ya olan aşkı erkekliğin gerektirdiği güç gösterileri ile sergilemektedir. Eda'nın saçını çekmesi, montunu astığı yere gidip kendi montunu üstüne asması bunlara örnektir. Hatta Bekir, Eda'nın montunun üstüne kendi montunu astığında, başka bir çocuk Bekir'in montunun yerine



kendi montunu asmıştır. Bunun üzerine Bekir çocuğun üstüne giderek ağır tehditlerde bulunmuştur. Bekir öğrenilmiş erkekliğin gerektirdiği bu rollerle sevdiğini elde etmeye çalışmaktadır. Erkekliğini sadece sevdiği üzerinde değil aynı zamanda yaşlıları olan diğer erkek çocukları üzerinde de göstermektedir. Taşra doğasında çocuklar kendi aralarında kâğıt oyunu oynarken, Bekir oyunu kaybetmesi üzerine diğer çocuklara saldırır. Kavga esnasında “erkeksen gel” gibi söylemler kullanmaktadır. Arkadaşlarını üzerinde baskı kuran ve iktidarı kazandığını düşünen Bekir, sakalları olmadığı halde tıraş olmaya başlar. Bekir’in tıraş olması, Sivas filminde Aslan’ın köpek dövüşünü kazandığında içemediği halde sigara yakması ile aynı durumdur. Erkek çocuklar güçlü hissetmek için, erkeklik ile bağdaşmış sigara ve alkol kullanmak, tıraş olmak gibi eylemleri gerçekleştirirler.

Bekir’in sergilediği erkeklik rolleri ve saldırganlığı en çok sınıfta yapılan yerli malı haftasında ortaya çıkmaktadır. Her çocuk annesinin yaptığı yemekleri sınıfa getirirken, Bekir’in annesi evde olmadığı için ekmeğin içine çorba koyarak sınıfa gelmiştir. Öğretmeni bu durum karşısında sürekli yaptığı gibi Bekir’i azarlamış tüm sınıf içinde rencide etmiştir. Bu durum Bekir’in erkekliğini oldukça zedelemiştir. Aynı zaman, Kaportacı Osman’ın oğlunun sınıfa getirdiği böreği, Bekir’in annesi Rabia’nın yapıp onlara getirdiğini söylemesi üzerine Bekir’in sabrı taşmıştır. Böreğin olduğu sırayı sinirle dağıtmıştır. Sevdiği kız olan Eda’nın üzerinin batması üzerine Eda, Bekir’e söylenmeye başlamış, Bekir de Eda’ya tokat atmıştır. Bunun üzerine öğretmen sınıfa gelerek Bekir’e tokat atmış, sınıftan kovmuştur. Bu hareketle öğretmen sınıfta iktidarın kendisi olduğunu tekrar hatırlatmıştır.

Tüm film boyunca Bekir’in sakin bir çocuktan sürekli erkekliğini sergileyen, kavgacı bir çocuğa dönüşmesinde babasızlıktan, dedesini kaybedişine, arkadaşlarının ondan uzaklaşmaya başlamasına kadar etki eden bir süreç yaşanmıştır. Çoğu taşra filminde olduğu gibi çocuklar tüm boş vakitlerinde doğanın içerisinde kendilerini bulmaktadırlar. Taşra zamansızlığı tamamen hâkimdir. Vakit kavramları gündüz ve gece oldukça yavaş akan bir zemindedir.

## EK A.12. AHLAT AĞACI (2018)

Nuri Bilge Ceylan'ın 2018 senesinde çektiği film, Fransa, Türkiye, Almanya ve Bulgaristan ortak yapımcılarına sahiptir. Önceki filmlerinde mekân olarak taşrayı ve bireylerini ya da taşralı bireylerin kent yaşamındaki sıkıntılarını yansıtan yönetmen, sekizinci filminde de taşrayı ele almıştır.

Film Çanakkale'de üniversite okumuş ve sonrasında taşrasına dönen Sinan'ın babası ile olan iletişim sıkıntısını ve taşranın gündelik yaşamı içerisindeki bunalımını anlatmaktadır. Sinan öğretmenlik bitirmiş ancak kendisiyle aynı kaderi yaşayan pek çok genç gibi atanamamaktan şikâyetçidir. Aynı zamanda idealleri peşinden giderek yazar olmak istemektedir. Yazdığı kitabı bastırarak parayı aramaktadır. Sinan'ın babası ise öğretmen olmasına rağmen yaşadığı toplum tarafından saygı duyulmayan bir bireydir. Bu bağlamda tezde açıkladığımız erkeklik performansını sağlayamamaktadır. Geleneksel toplumlarda erkeğin, iktidarı elinde tutması, çevresi tarafından saygı duyulması, ailesinin geçimini sağlaması beklenmektedir. Ancak Sinan'ın babası bu erkeklik rollerini yerine getiremediği için en başta ailesi tarafından sevilmemektedir. Sürekli at yarışı oynamakta, kıraathanede vakit geçirmekte ve kazancını burada harcamaktadır. Sinan'ın babasına olan kızgınlığının sebebi de bu durumdur. Aynı zamanda okulunu bitiren Sinan'dan da bir iş bulması, evlenip aile kurması ve ailesinin geçimini sağlaması gibi erkeklik rolleri sergilemesi beklenmektedir.

Erkek çocukları, çocukluk dönemlerinde erkekliği babalarından öğrenmektedir. Beş Vakit filminde de dile getirilen erkek çocuklarının küçükken babalarıyla ters düşmeleri ve büyüdükları vakit babalarına benzemeleri durumu bu filmde de söz konusudur. Sinan, aynı babası gibi gelişen süreçte yaşadığı topluma yabancılaşmış ve yalnız kalmıştır. Yalnız kaldığı içinde büyük bir iç hesaplaşmaya gitmiştir. Çünkü kent yaşamında da olan ama taşrada çok daha yalın ve net bir şekilde görülen, çıkar ilişkileri, ikili ilişkilerde girilen polemikler, çelişkiler oldukça yoğundur. Bu sebeple film, anlattığı baba oğul ilişkisi çerçevesinde, mekân olan taşranın gündelik yaşamını gerçekçi bir şekilde resmetmiştir.

Sinan'ın sınav için Çanakkale'de olduğu bir gün, bir kitapevinde ünlü bir yazar ile karşılaşmış, akabinde edebiyat ve taşra üzerine diyalog kurmuşlardır. Yazar'ın düşünceleri entelektüellerin taşraya nasıl bir bakışa sahip olduğunu yansıtmaktadır. Yazar, ilk dönemlerin Türk sinemasında, yönetmenlerin taşrayı bilmeden film çektikleri ve filmlerinde taşrayı folklorik öğelerle süsledikleri gibi dönemin bakışına sahiptir. Bu sebeple Sinan yazarı suçlamaktadır. Sinan taşrayı çok iyi bilmektedir. Taşrada doğup büyümüş olmanın yanı sıra, taşra gibi iki arada kalmışlığı yaşamıştır. Ne eğitim gördüğü kent gibi merkezdedir, ne de büyüdüğü taşra gibi dışarıdadır. Yazar ile olan diyalogları bu ikilemler etrafında bir tartışmaya dönmüştür. Sinan, taşrası olan Çan'a her döndüğünde ettiği sitemkâr ve argo deyimleri yaşadığı taşraya aidiyet hissi duymadığını göstermektedir.

Sinan'ın babasına karşı duygu nefretin bir başka sebebi de takdir edilmemesidir. Erkek çocukları bir başarı sağladığı zaman en babalarından takdir görmek isterler. Sinan'ın babası da kendi babasıyla bu durumlardan dolayı sorunlar yaşamaktadır. Diğer taşra filmlerinde olduğu gibi baba ve oğul aynı süreçleri yaşamalarına rağmen kendi çocuklarına da aynı süreçleri yaşatmaktadırlar. Sinan'ın babası İdris'te ne yaparsa yapsın, babasının takdirini kazanamamaktan şikâyetçidir. Film boyunca devam eden baba oğul çatışması finale doğru Sinan'ın babasıyla, kendisini özdeşleştirilmesi ile son bulmaktadır. Babası İdris'in aslında kendisine göstermese de, Sinan'ın kitabını en ince ayrıntısına kadar okuması, Sinan'ın başarılarını ve hakkında çıkan haberleri toplayıp saklaması oğlunu ne kadar takdir ettiğini göstermektedir. Bu durumu fark etmesi üzerine Sinan pişmanlık duymuştur. Bu durum Bal filminde Yusuf'un önceleri babasını kendisine bir engel olarak görmesi ve sonrasında babasıyla özdeşleşerek onu sevmesi ile aynı durumdur.

İdris'te yıllardır babasının kendisinden şikâyetçi olması üzerine, tüm alışkanlıklarından ve yaşam biçiminden taviz vererek, aynı zamanda diğer sorumlulukların da kaçarak babasının bahçeye açmasını istediği kuyuyu açmaya karar vermiştir. Oğlu Sinan ile de aralarındaki sorunları bu esnada çözmüşlerdir. Finalde Sinan'ın babasının açtığı kuyuya yardım ettiğini görürüz. Bu sahne çocukluğunda babasından nefret eden ama büyüdüğünde babasına benzeyen bir erkek çocuğunun babasını kabullenışı ve özelleşmesinin örneğidir.

# ÖZGEÇMİŞ

## **Kişisel Bilgiler:**

Ülkü Sönmez 16.08.1993/Çanakkale

## **Eğitim:**

2012-2016 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü (Lisans)

2014-2016 Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi,

Radyo ve Televizyon Programcılığı (Önlisans)

2016-2019 İstanbul Okan Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Bölümü (Yüksek Lisans)