



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT TASARIM ANABİLİM DALI

**ANAYURT OTELİ ve  
YENİ TÜRKİYE SİNEMASI YÖNETMENLERİNİN  
“TAŞRA”YA YÖNELİMİ**

UFUK ÇAVUŞ

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2019

**ANAYURT OTELİ ve  
YENİ TÜRKİYE SİNEMASI YÖNETMENLERİNİN  
“TAŞRA”YA YÖNELİMİ**

UFUK ÇAVUŞ

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tasarım Anabilim Dalı, Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MAYIS, 2019

Ben, UFUK ÇAVUŞ;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.



UFUK ÇAVUŞ

## KABUL VE ONAY

UFUK ÇAVUŞ tarafından hazırlanan ANAYURT OTELİ VE YENİ TÜRKİYE SİNEMASI YÖNETMENLERİNİN "TAŞRA"YA YÖNELİMİ başlıklı bu çalışma 23.05.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Danışman)

(Kadir Has Üniversitesi)

Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal

(Kadir Has Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Canan Balan

(İstanbul Şehir Üniversitesi)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKMEŞE

Müdür

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ONAY TARİHİ: .....

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZET</b> .....	
<b>iii</b>	
<b>ABSTRACT</b> .....	
<b>iii</b>	
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI</b> .....	<b>6</b>
<b>1.1. Yeni Türkiye Sineması'nın Doğuşu</b> .....	<b>6</b>
<b>1.2. Yeni Türkiye Sineması'nın İlk Örnekleri</b> .....	<b>10</b>
<b>1.2.1. Eşkîya (Yavuz Turgul, 1996)</b> .....	<b>11</b>
<b>1.2.2. Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996)</b> .....	<b>13</b>
<b>1.3. Yönetmenlerin Üslup Arayışı</b> .....	<b>15</b>
<b>2. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA TAŞRANIN TEMSİLİ</b> .....	<b>20</b>
<b>2.1. Taşra Kavramı</b> .....	<b>20</b>
<b>2.2. Taşra-Madun İlişkisi</b> .....	<b>23</b>
<b>2.3. Sinemanın Taşrası</b> .....	<b>24</b>
<b>2.4. Taşra Anlatıları</b> .....	<b>25</b>
<b>3. ÖNCÜL BİR ÖRNEK "ANAYURT OTELİ"</b> .....	<b>33</b>
<b>3.1. Anayurt Oteli</b> .....	<b>33</b>
<b>3.1.1. Film incelemesi</b> .....	<b>33</b>
<b>3.1.2. Sinematografik analiz</b> .....	<b>38</b>
<b>3.2. Ana Rahmine Yolculuk</b> .....	<b>40</b>
<b>4. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA TAŞRAYA SIKIŞAN ANLATI</b> .....	<b>44</b>
<b>4.1. Regresyon Sineması</b> .....	<b>44</b>
<b>4.2. Yeni Kuşak Yönetmenler</b> .....	<b>47</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>52</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>59</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>61</b>

## ÖZET

ÇAVUŞ, UFUK. ANAYURT OTELİ VE YENİ TÜRKİYE SİNEMASI YÖNETMENLERİNİN “TAŞRA”YA YÖNELİMİ, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Bu tez kapsamında Yeni Türkiye Sineması'nın taşraya odaklanan anlatı tercihleri analiz edilerek, genç kuşak yönetmenlerin taşra anlatılarına yönelmelerinin nedenleri araştırılacaktır. Yeni Türkiye Sineması'ndaki taşra anlatılarına öncül bir örnek olarak Anayurt Oteli (Ömer Kavur, 1987) filmi anlatı dinamikleri ve yönetmen tercihleri bakımında incelenecek, Yeni Türkiye Sineması'nın taşraya yüzünü dönen anlatıları odipal bir yolculuğun başlangıcı olarak ele alınacaktır. Cüneyt Cebenoyan'ın “Regresif Türk Sineması” kavramının bu bağlam çerçevesinde ayrıntılı okuması yapılacaktır. Taşra-şehir ilişkisi ekseninde toplumsal ve politik gündemin filmler üzerindeki etkisi irdelenerek, Yeni Türkiye Sineması'nın taşraya odaklanan anlatılarının, ana rahmine geri dönüşü simgelediği vurgulanacaktır. Bu “kendine dönme” ritüelinin Yeni Türkiye Sineması yönetmenleri için nasıl bir imtihana dönüştüğü ayrıntılı şekilde analiz edilecektir.

## ABSTRACT

ÇAVUŞ, UFUK. MOTHERLAND HOTEL AND THE “PROVINCIAL” ORIENTATION OF THE NEW TURKISH CINEMA DIRECTORS, MASTER THESIS, Istanbul, 2019.

In this thesis, the narrative preferences that focusing on the provinces in New Turkish Cinema will be analyzed and the orientations of young generation directors to provincial narratives will be investigated. The movie Motherland Hotel (1987, Ömer Kavur) will be examined in terms of narrative dynamics and director preferences as an early example of provincial narratives in New Turkish Cinema. The narrative of the New Turkish Cinema which focused on provincial stories will be considered as the beginning of an oedipal journey. Further reading will be held in the framework of Cüneyt Cebenoyan’s “Regressive Turkish Cinema” context. The effects of social and political agenda on films will be examined and it will be highlighted that The New Turkish Cinema provincial narrative symbolizes a return to the womb. This “self-rotation” ritual will be analyzed in detail to show that how it turns into an examination to New Turkish Cinema directors.

## GİRİŞ

Sinemada anlatı biçimleri genel olarak “yolculuk” kelimesinin farklı formları ile ilişkilendirilmeye çalışılır. “*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Joseph Campbell*” gibi popüler kitaplar, ana akım anlatıların dinamiklerini gözler önüne serer. Ana akım anlatılarda yolculuk, protogonistin (ana karakter-kahraman) yaşadığı bir conflict (çatışma) ekseninde şekillenir. Fakat yolculuk kelimesinin sadece karakter arkını betimlediğini söylemek doğru olmaz. Yolculuk, aynı zamanda ait olduğu coğrafyada süregelen değişimlere de ayna tutan bir hissiyatın karşılığıdır. Kimi zaman bir karakter özelinde şekillenen yolculuk, bazı zamanlarda ise yönetmen yönelimleriyle karşımıza çıkar. Yeni Türkiye Sineması’nda taşra anlatıları da ülkemiz özelinde yaşadığımız değişimlerin neticesinde belirginleşen çeşitli çatışmaların şekillendirdiği bir yolculuğun sonucu olarak ortaya çıkmışlardır.

Sinema, kültürel bir temsil biçimi olarak toplumsal yaşamın şekillenmesinde aracı rol oynar. Kültür endüstrisinin sanatsal ifade aracı olarak kullandığı sinema toplumun kendisini keşfetmesi açısından önem arz eder. Sinema perdesi aslen bizim kendimizi görmemizi sağlayan bir ayna işlevi görmektedir. Toplumda süregelen olayların, değişen düşünce akışının yansıtıcısıdır sinema. İzleyiciler arasında bir ayırım yapmadan kendi yarattığı dünyanın içine çeker ve mevcut durumlarla özdeşlik kurmalarını sağlar. Seyircinin kurduğu bu özdeşlik duygusu, bir birey olarak toplumdaki kendi konumunu sorgulaması ve yeniden anlamlandırması açısından önemlidir.

Türkiye özelinde yaşanan toplumsal değişimler ve politik hareketler sinemada da karşılığını bulmuştur. Taşradan büyük şehre göç eden ve şehre ayak uydurmaya çalışan madunların sesleri, bu yolculuğu başlatan temel ses öbekleri olmuşlardır. Bu tür toplumsal değişimler çekilen filmlerde de etkisini göstermiştir. Yönetmenlerin kendi bireysel hayatlarında yaşadıkları yolculuklar gerek filmlerin senaryolarında gerekse kullandıkları anlatı tekniklerinde yansımaları bulmuştur. Taşralı olma, şehir içinde taşrayı yaşama duygusu çoğu yönetmenin filmlerinde karşımıza çıkan ana konu maddesidir.

Türkiye sinemasındaki taşra anlatıları için belirli bir başlangıç noktası belirlemek zordur. Türkiye Sineması 1950’li yıllardan başlayarak taşra ile ilişkisini korumuştur.



Fakat 1990 sonrası karşımıza çıkan taşra filmleri birçok açıdan daha önceki anlatılardan farklılaşır. 90'lı yıllara kadar taşradan kente yönelen bakış, ilerleyen yıllarda yüzünü kentten taşraya çevirmiştir. Bu hissiyat, saflık ve temizlik duygusunun şehirden taşraya kaymasıyla ilişkilendirilebilir. Büyük şehirden beklenen huzur arayışı karşılığını bulamamış ve köklerine geri dönüş başlamıştır.

1980 sonrası uygulanan serbest ekonomi politikaları ile taşra kendi küçük burjuvasını oluşturmaya başlamıştır. Bu küçük çaplı burjuva aileler çocuklarını büyük kentlere, ülkenin önemli okullarından eğitim almaları için gönderirler. Üniversite eğitimleri bittikten sonra ait oldukları kasabaya geri dönen bu yeni nesil aydınlar taşraya farklı bir gözle bakmaya başlarlar. Kimi edebiyat, kimi müzik kimi ise sinema yolu ile taşrayı yeniden anlamlandırma arayışına girer. 90 sonrası Türkiye Sineması'nda öne çıkan ve diğerlerinden farklılaşarak yeni bir sinema anlayışının doğmasını sağlayan başlıca unsurlardan biri bu durumdur.

Yeni Türkiye Sineması'nda karşımıza çıkan "taşra" kavramı sadece bir beşerî coğrafyayı nitelemez, bir karakterin kendisi ya da mekânın işlevselliği de taşra olarak tanımlanabilir. Taşra kelimesine karşılık gelen hissiyat, ülkenin politik gündeminin değişimine ayak uydurarak yıllar içinde evrilmiştir. Kırsaldan şehre göçün başladığı yıllarda sahip olduğu masumiyet duygusunu zamanla dışlanma ve madunluk ile tanımlanabilecek bir bakışa bırakan taşralı olma durumu, günümüzde tekrar eski manasına bir geri dönüş içerisinde. Bu anlamsal geri dönüş "ana rahmine geri dönüş" ile paralellik taşır. Baba olarak gördüğü devlet tarafından mağdur duruma düşürüldüğüne inanan bu madunlar çareyi taşraya dönmede yani "kendine dönme" de bulur.

Bu "kendine dönme" birçok farklı formda karşımıza çıkar. Kimi zaman anlatı düzeyinde bir karakter arkına eşlik eden bu yolculuk, bazen de yönetmenlerin kendi içsel yolculuklarının bir yansıması olarak parıldar. Fakat sürekli buluştukları ortak nokta ise bu yolculukların karşılık geldiği duygu durumları olur, bir saflık ve arınma ritüeli. Kendine dönüşün sadece mekânsal olarak belirli bir coğrafyaya yönelik bir yolculuk olmadığını söylemek gerek. Zaman zaman kırsal bir bölgeye, köye ya da kasabaya geri dönüş olarak karşımıza çıkan bu durum, kimi zaman da şehir içindeki taşraya, şehrin unutulmuş ya da hor görülen parçalarına yapışır.

Bireyin etrafındaki dünya ile olan ilişkisine odaklanan Yeni Türkiye Sineması filmlerinin bir çözüm arayışı, varoluşçu bir kurtuluş peşinde koştıkları görülür. Yıllar içinde karşılaştıkları mağduriyet karşısında bir öç alma tavrı ve kimlik edinme kaygısı da bu filmlerde karşımıza çıkan diğer unsurlardır. Yeniden yaşanılmak istenen bir hayatın, alınan yanlış kararların, yaşanmışlıkların ve pişmanlıkların bir bütünüdür Yeni Türkiye Sineması'nın peşinden koştığı hissiyat.

90 öncesi göç filmleri şehri kadınla özdeşleştirmiş, bu arzu oyunundan doğulu bir mağduriyet duygusu üretmişlerdir. Ülkenin politik gündemi (darbeler, muhtıra, infazlar, gözaltı kayıpları) karşısında, baba olarak gördüğü devlet tarafından haksızlığa uğradığını düşünen yetişkinler bir kurtuluş arayışındadırlar. Yeni Türkiye Sineması tam da bu arayışın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Aidiyet duygusu hissedemedikleri sisteme karşı bir söz söyleme ihtiyacı duyan yönetmenlerin anlatıları bu yolculuğu şekillendirmiştir. Yüzünün bir tarafı her daim taşraya dönük olan Yeni Türkiye Sineması adeta bir arada kalmışlığın temsil edilme platformudur.

1980 öncesi taşra, çevre-merkez paradigması ile ilişkilendirilebilecek bir yaklaşımla ele alınmış ve merkezin bakış açısı ile şekillendirilmeye çalışılmıştır. Merkezin kendisini tanımlayabilmek için ihtiyaç duyduğu öteki, “taşra” kavramı içerisinde yer bulmuştur. 80 öncesi taşra filmlerinde karşımıza çıkan yoksunluk, cehalet ve köylü olma durumu giderilmesi gereken bir eksiklik olarak ele alınmıştır. 80 sonrası değişen ekonomi politikaları ile kendi küçük burjuvasını yaratma şansını yakalayan taşra aynı zamanda yeni aydınlar üretme imkânına da sahip olmuştur. Çevre-merkez ikilemi içerisinde, daha doğrusu şehir-taşra çatışması ile ele alınan anlatılar bu tarihten itibaren kabuk değiştirmeye başlar. Artık taşra değiştirilmesi gereken, şehre ayak uydurması gereken bir yoksunluk ortamı olmaktan çıkmış, kendi dinamikleri içerisinde varlığını sürdüren ve zaman zaman şehri de etkileyen ve değiştiren bir olgu olarak var olmuştur. Özellikle Anayurt Oteli (Ömer Kavur, 1987) filmi, politik erkin taşraya bakışındaki değişimin yansımalarının görülebileceği en öznel örneklerden biri olarak karşımıza çıkar.

Anayurt Oteli, Yeni Türkiye Sineması'nın yüzünü taşraya dönen anlatılarının en erken örneklerinden biridir. Her ne kadar Yeni Türkiye Sineması'na dâhil edilmese de öncül bir film olarak çoğu sinema yazarı ve yönetmen tarafından kabul görmüştür. Gerek Türkiye Cumhuriyeti'nin yakın politik tarihi ile olan bağlantısı, gerekse ana karakterin

temsil ettiği taşralılık olgusu bakımından başlangıç noktası olarak ele alabileceğimiz bir yapımdır. Anne-çocuk-baba ilişkisi eksenindeki alegorik yapısı ve kasabalılık olgusu günümüzde dahi geçerliliğini ve etkisini koruyan bir anlatı yapısı barındırır. Anayurt Otel, Yeni Türkiye Sineması dâhilinde üretilen birçok filme referans olmuş ve taşra ile süregelen mücadelenin temellerini gözler önüne seren bir film olarak ön plana çıkmıştır.

Anayurt Otel, 1990 öncesi bir yapım olarak Yeni Türkiye Sineması'nın yöneldiği taşra anlatılarına öncülük etmiştir. Günümüzde üretim dinamikleri içerisinde kendilerine yer arayan genç yönetmen kuşağının neden taşra anlatılarına yöneldikleri ve nasıl bir hissiyat içerisinde olduklarına dair ipuçları sunar Anayurt Otel. Ülkemizin genç kuşak çağdaş sinemacılarının birebir tecrübe etmedikleri bir politik geçmişin etkileriyle ürettikleri taşra odaklı filmler, geçmişi tekrar anlamlandırma, birey ve toplum olarak varlık inşasını tamamlama ve bir kimlik edinme gayesi taşırlar. Film izleği olarak takip ettiğimiz yolculuk aynı zamanda toplumsal olarak yaşadığımız gelişim ve dönüşümün de bir yansımasıdır. Günümüzden geçmişe bakarak yüzleştığımız sorunların toplum üzerindeki etkilerini en iyi şekilde gözlemleyebileceğimiz platform sinema perdesidir. Anayurt Otel'nden başlayarak Yeni Türkiye Sineması'nın şekillenmesini sağlayan süreç, günümüz genç kuşak yönetmenlerinin yönelimlerini anlayabilmek için önemli bir izlek sunar. Taşra anlatılarına yönelimin bir saflık ve temizlik arayışı olarak ana rahmine geri dönüş ile yaşadığı paralellik, sinemamızda ileriki yıllarda yaşanacak bir yeniden doğum sancısının öncüsüdür denilebilir.

Kültür Bakanlığı'na bağlı Sinema Genel Müdürlüğü kapsamında verilen yapım desteklerinin son on yılına baktığımızda taşra anlatıları içeren filmlere verilen desteklerin ön plana çıktığı görülür. Bir dönem “Kürt Açılımı” politikası dâhilinde, kendileri de bir madun olarak Kürt halkının özgün hikâyeler üretmeye başladığı görülür. Taşrada yaşanan sıkıntıları farklı bir göz eşliğinde takip etme ve anlamlandırma fırsatı doğmuştur. Bu desteklerin sadece “Kürt Açılımı” dâhilinde şekillendiğini söylemek doğru olmaz. Nitekim iktidarın Kürt politikasının değişmesi ile birlikte yapım desteği alan yönetmenler kitlesele olarak bir değişime uğrasa da içerik olarak yine “taşra” anlatılarına sadık kalan yapımlara yönelmişlerdir. Diğer birçok sinemacı da taşra anlatıları içeren senaryoları ile destek almışlardır. Bu noktada iktidarın toplumu şekillendirme ve dönüştürme politikası olarak taşranın değerini arttırma ya da hor görülen ve yok sayılan değerini yeniden ikame etme gibi bir politika güttüğü

söylenbilir. Fakat Yeni Türkiye Sineması'nın popüler yönetmenleri de çektikleri filmlerle bu yönelimi desteklemişlerdir. Bu sadece politik bir yönelimle şekillenebilecek bir olgu olarak da ele alınamaz. Yeni Türkiye Sineması yönetmenleri, 1996 yılından itibaren yerli ve yabancı festivallerde kabul gören ve ödüller alan taşra anlatılarına yönelmişlerdir. Bu noktada bir diğer tartışma konusu olarak yabancı sermayenin, sinema ve festival lobisinin Türkiye özelinde “taşra” hikâyeleri beklentisi içerisinde oldukları da söylenebilir. Fakat her taşra filmi festivallerde aynı karşılığı görmemiştir. Evrensel bir bakış açısı ile her insana hitap edebilecek bir anlatı dili oluşturan, başta Nuri Bilge Ceylan olmak üzere birçok değerli yönetmen bu süreçte ön plana çıkmışlardır. Bu öne çıkış bir ekonomi kuramcısı olan Jean Baptiste'nin “her arz kendi talebini yaratır” sözüyle bir nebze de olsa açıklanabilir.

Yeni Türkiye Sineması'nın günümüzde film üretmeye başlayan genç kuşak yönetmenlerinin yirmi yıllık süreç içerisinde karşılaştıkları devlet desteği alan projeler ve festivallerden ödül alan projelerin ortak payda olarak taşra anlatılarında buluşmaları, kendi yönelimlerini sorgulamak için önemli bir ipucu sunar. Gerek içerisine doğdukları ve çocukluklarını yaşadıkları politik iklimin etkisi, gerekse idol olarak gördükleri Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin filmleri, anlatı tercihlerini etkileyen en önemli unsurlar olmuşlardır. İnsana dair en temel ve evrensel meseleleri “taşra” temelinde kurdukları hikâyelerle ele alma eğilimindedirler. 2019 yılında gerçekleştirilen 38. İstanbul Film Festivali'nin Ulusal Yarışma bölümündeki film seçkisine bakıldığında son dönem yönetmen kuşağının yöneldiği anlatılardaki taşra etkisi net bir şekilde görülecektir.

Bu tez kapsamında ele aldığım Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin taşraya yönelimi, yönetmenlerin tutarlı ya da başarılı üretimler gerçekleştirmelerinden bağımsız olarak insana dair irdelemek istedikleri meseleleri neden taşra özelinde anlatmaya çalıştıklarına odaklanmaktadır. Bu yönelimin ana rahmine geri dönüşü simgelediği ve bu yolculuğun yönetmenler için nasıl bir imtihana dönüştüğü yukarıda bahsettiğim satır başları dâhilinde ayrıntılı şekilde analiz edilecektir.

# 1. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

## 1.1. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NIN DOĞUŞU

1990 sonrası Türkiye Sineması toplumda yaşanan birçok köklü değişimden ve bunalımdan etkilenerek şekillenmiştir. Dünya genelinde yaşanan iktisadi hareketler, Sovyet Rusya'nın dağılması ve akabinde Türkiye'nin küresel piyasalarda değişen konumu, moderniteye karşı gelişen kitlesel bir direnişin de yükselmesini sağlamıştır. Doksanlı yıllarda hızla yükselen kentleşme neticesinde oluşan yeni kent sorunları, yeni eleştirel söylemlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Liberal ekonomi politikalarının etkisi ile taşradan kente göçün hızlandığı, kent nüfusunun arttığı yıllardır bu yıllar. 1980 darbesi sonrası Turgut Özal'ın ekonomi politikaları ile gerçekleşen serbestleşme ve dışa açılım kuşkusuz Türkiye'de yaşayan her bireyi doğrudan etkilemiştir. Değişen tüketim alışkanlıkları ve gündelik pratikler, Türkiye Sineması'nda da karşılığını bulmuştur. Her şeyin yerini yavaş yavaş yenisine bıraktığı küreselleşen dünya düzeninde Türkiye Sineması'nın da kendine yeni bir yer edinme arayışı içerisine girdiği görülür. 1980-1996 yılları arasında çekilen filmler belirli toplumsal sorunların üstesinden gelmeye çalışan filmlerdir. Bu filmlerde Yeşilçam'ın ayakları üzerinde durmaya çalıştığı sezinlenir. Fakat sinemaya yeni bir bakış, yeni bir algılama biçimi getirdikleri iddia edilemez. 1990'lı yıllarda peş peşe gelen krizler, sinema solanlarının yetersizliği ve yabancı filmlerin egemenliği film üretimini giderek zorlaştırmıştır.

1980 sonrası kadının toplumsal yaşamdaki öneminin artması, çekilen filmleri de etkilemiştir. Kadın sorunlarına yönelen özellikle Atıf Yılmaz imzalı Adı Vasfiye (1985), Aaahh Belinda (1986), Kadının Adı Yok (1988) gibi filmler Türkiye Sineması için büyük önem arz ederler. Fakat bu filmler birer deneme niteliğindedir. Nezih Erdoğan "bunalım sineması" olarak adlandırdığı bu dönemi şöyle özetler:

Biraz da 12 Eylül'ün baskıcı atmosferi yüzünden sinemacılar daha kapalı ve sofistike bir anlatım geliştirme yoluna gittiler. (...) filmler renk kurgu ve kamera işçiliği ile Yeşilçam'ın tamamen dışında Avrupai bir görünüm kazandı. Zaten bu filmlerin yerli bir seyirciye değil de Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflediğini gözlemek mümkün. Ancak 'festival filmi'

olarak anılan bu ürünler yurtdışında da umulan ilgiyi göremedi. Kimi yabancı eleştirmenlerin bu filmleri ‘özenti’, ‘üslup ve anlatısıyla muğlak’ bulduğunu biliyoruz. (Erdoğan, 1999, s. 88)

1980 sonrası yabancı sermayeye açılan Türkiye piyasası Holywood filmlerinin etkisi altına girmiştir. Sektör üzerindeki Holywood hâkimiyeti doksanlı yılların ortasına kadar sürer. Birçok Türk yapım şirketi bu süreç sonunda kapanır ve yapımcılık sistemi altüst olur. Scognamillo 1989-1996 yılları arasında çekilen ve gösterime giren filmler ile alakalı şöyle der: “Çekilen ve gösterime giren film sayılarındaki arasındaki fark gerçekten şaşırtıcıdır. Eğer bu verileri inceler ve bunları geçerli sayarsak, görüyoruz ki bu sayılara göre sekiz yıl içinde çekilen 483 filmde 385’i sinema salonlarında gösterilememiştir” (Scognamillo, 2010, s. 368).

Sinema seyircisi Holywood sinemasının devreye girmesi ile tanıştığı Amerikan eğlence sinemasının karşılığını Türkiye Sineması’ndan beklemeye başlar. Bunun karşılığı olarak izleyici seyir tercihini yabancı filmlerden yana kullanmıştır. Burçak Evren bu dönem üretilen filmlerle alakalı şu yorumu yapar:

Bilindiği gibi bir yabancılaşma, yönetmenlerimizin dış etkenlerden kaynaklanan rüzgârlara meyilli olarak kimi özentili sonlara, yaşanmamış, ayakları yere basmayan, örneğin bir bunalım edebiyatı diyeyim, iç ödeşme edebiyatı diyeyim, hiç oluşmamış burjuvazinin eleştirisi diyeyim bunlara. Ne yazık ki bu gibi bilemedikleri konularda içten olamadıkları gibi, gerçekçi olmadıklarını da söyleyebiliriz. (Evren, 1981, s. 91)

1988 yılında kurulan ve 1990’da da Türkiye’nin dâhil olduğu Eurimage, Türkiye Sineması’nın gelişmesinde ve bağımsız bir Türkiye Sineması’nın oluşmasında büyük etken olmuştur. Adeta bir bitkisel hayatta olan Türkiye Sineması, Eurimage desteği ile bir dönem hayatta kalmıştır denilebilir. Ortak yapım ve yayım olanakları açısından önemli bir kültür kuruluşu olan Eurimage günümüzde dahi bağımsız sinemanın en önemli destekçisi konumundadır.

Doksan sonrası Türkiye Sineması’nın atılıma geçmesinin bir başka önemli nedeni ise özel TV kanallarının devreye girmesidir. Yeni ortaya çıkan TV kanalları birçok yerli filmin yayın haklarını almışlardır. Yeni bir maddi kaynak olanağı sağlayan TV haklarının satımı, yeni film üretimi açısından önemlidir. Ön satış ve ortak yapım olanakları yerli film üretimi konusunda teşvik oluşturmuştur.

Küreselleşen kültür politikaları ve devreye giren devlet desteği sayesinde sinemasal üretimde de artış boy gösterir. 1986 yılında Türk Sineması'nı desteklemek amacıyla çıkarılan ilk kanunun "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" akabinde Sinema Genel Müdürlüğü kurulur. 1988 yılında Kültür ve Turizm bakanlığı yapım desteği vermeye başlar. Bu değişiklikler genel olarak Türkiye Sineması'nın problemlerini çözmekten uzak kalsalar da üretimi teşvik etmeleri açısından önemli oldukları aşikârdır.

1990'larda Türk sineması klasik Yeşilçam geleneğinden iyice uzaklaşmıştır. Amerikan filmlerinin dinamizmine yaklaşan filmler görülmektedir. Genç bir yönetmen kuşağı devreye girmiştir. Bunun sonucunda anlatımda, temalarda, kamera hareketleri ve aksiyonda değişiklikler göze çarpmaktadır. Seyirci ile tekrar salonlarda buluşan filmler yapılmıştır. Ancak sinemanın kamuoyunu etkileyen bir tartışma alanı olabileceği unutulmuştur. Zaten eğitim seviyesi düşük, kültürel alanda karmaşa yaşayan bir ülkenin sineması olarak entelektüel ve ahlaki krizden payını alan Türk sinemasının bu unutulmuşluğu hatırlatacak takati de yoktur. (Pösteki, 2005, s. 184)

1990 sonrası Türkiye Sineması birçok değişimden geçmiştir. Ekonomik bunalımlardan ilk etkilenen her zaman sinema olmuştur. Her kriz sonrası ise yeni bir anlatım ve ifade arayışına girmiştir Türkiye Sineması. 1990'lı yıllarda film üretimi konusunda Vardan şöyle der: "kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler ve filmlerle anlatmak isteyen yönetmenlerin artık belli bir düzey tutturarak yapıtlarla seyirci önüne çıkmalarıydı" (Vardan, 2003, s. 751).

Asuman Suner Yeni Türkiye Sineması'nın "popüler" ve "sanat" olmak üzere ikiye ayrıldığından bahseder.

Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/ gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir "popüler" sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve /veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir "sanat" sineması... (Suner, 2015, s. 33)

90'ların ikinci yarısından sonra ortaya çıkan genç yönetmen kuşağının öncülük ettiği Yeni Türkiye Sineması daha çok bireysel filmler üretir. Kültür endüstrisinin bir sonucu olarak ortaya çıkan özel televizyon, reklam ve müzik sektöründen de faydalanır bu

yönetmenler. 1994 yılında çıkan özel televizyon yasası ile birlikte görüntü anlatisının ulaştığı kitlelerin artması, etki alanlarının da genişlemesini sağlamıştır. Biçimsel denemelerin hem metinsel hem de kurgusal olarak farklılaştığı bir dönemdir.

Özellikle 90 sonrası Yeşilçam Sinemasından farklılaşan yeni üretim metotları dikkat çekmeye başlar. Yurt dışındaki festivalleri takip etmeye başlayan yeni bağımsız sinemacılar, Türkiye’de yüzleşmekte olduğumuz sorunlara farklı açılardan ele almaya başlarlar. Bu yıllarda çekilen filmlerin bazı ortak temalar üzerinde şekillendiğini söylenebilir. Yabancılaşma, iletişimsizlik, suskunluk, terk edilmişlik hissiyatı barındıran taşra hikâyeleri. İlerleyen yıllarda bu filmlere daha çok otobiyografik filmler üreten Nuri Bilge Ceylan eklenecektir.

Sosyal hayatımızdaki değişimler hiçbir dönemde 80 sonrası kadar hızlı olmamıştır. Tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine kadar gündelik hayatın her noktasında karşımıza çıkan değişim rüzgârları hayatın seyrini belirleyen kavramlar olmuşlardır (Kozanoğlu, 1996, s. 596). Toplumu belirli bir kültür seviyesine taşıma vizyonu terkedilerek ticari kaygıların hüküm sürdüğü kültürel popülizm ön plana çıkmıştır.

80’lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde bir yön bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin asıl sahipleri olan bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının adıdır. (Gürbilek, 2001, s. 25)

Gürbilek “aşağı kültür patlaması” olarak nitelediği bu durumu o güne kadar modern olan karşısında bastırılan ve taşra olarak dışlanan bir yaşam kültürünün geri dönüşü olarak görür. Modern kültürün sunduğu imkânlardan faydalanarak o güne kadar bastırılmış, yok sayılmış, ifade imkânından yoksun bırakılmış kitlelerin kendi dilini piyasaya kabul ettirdiği, ekonomik güce sahip olduğu bir durumu işaret etmektedir (Gürbilek, 2001, s. 104). Freund toplum üzerindeki herhangi bir değişimin sanatta da karşılığını bulduğunu söyler. “Toplumsal yapıdaki her değişim, özneyi ve beraberinde sanatsal anlatım biçimini de etkiler” (Freund, 2006, s. 8).

Küreselleşen dünyanın dayattığı şehirli olma zorunluluğu ile yüzleşen Türkiye’nin, taşralılık bunalımından çıkamadığı ne şehirli ne de taşralı olduğu, filmlerde anlatı



taşıyıcısı olarak tercih edilen karakterler nezdinde karşımıza çıkar. Popüler kültürün dayattığı tek tip yaşam modeline ayak uyduramayan toplumun yansımaları görülür bu filmlerde. Aydın yalnızlığı temasının ağırlıklı olduğu içerikler ön plandadır. Mekânın toplumsal üretim ilişkilerinin bir parçası olarak kurgulandığı, gerçeğe temas etmeye çalışan yapımlardır. Birey öykülerinde umutsuzluk ön plana çıkar. Darbe sonrası hissedilen bir yenilmişlik duygusu filmlerde de karşılığını bulur. “Bir ülkenin sineması değerlendirilirken geçmişine bakılmakta ve eksikleriyle beraber değerlendirilmekte, fazlalıkları göz önüne alınmaktadır” (Scognamillo, 1997, s. 243).

## **1.2. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NIN İLK ÖRNEKLERİ**

1980 sonrası yaşanan toplumsal ve kültürel değişimin sonucu olarak Yeni Türkiye Sineması doğmuştur. 1996 sonrası üretilen filmler bu kapsam dâhilinde gruplandırılırlar. Üretildikleri dönemin kültürel ve politik atmosferini irdeleyen filmlerdir bunlar. Klasik Yeşilçam anlatısından farklılaşan bu filmler birey-taşra ilişkisi üzerinden şekillenen anlatılara sahiptir. İzleyici pratiğinin tamamen değiştiği, tüm Avrupada yerli yapımların en çok izlendiği ülke olma yolunda ilk adımların atıldığı yıllardır. Türkiye Sineması yabancı basında daha çok yer edinmeye başlamıştır. Bu filmlerin etkisi ile eleştirmen kültürü de yapısal olarak değişime uğramış, yerli festivallerin ödül politikaları da yeniden şekillenmiştir. Genç yönetmenlerin isimleri daha çok seslendirilmeye başlamış ve bağımsız yapımcılar ortaya çıkmıştır. Yeşilçam sistemi olan usta-çıkar ilişkisi son bulmuştur. Artık birçok yönetmen, yabancı yönetmenlerin çalışmalarından esinlenerek yerli filmler üretmeye başlamışlardır (Atam, 2011, s. 83-84).

Yeni Türkiye Sineması'nın kesin çizgilerle belirlenebilecek bir tanımını yapmak zordur. Fakat genel çerçevenin çizilebileceği ortak kanı “taşra temalı filmler” olmalarıdır. Asuman Suner'in “Hayalet Ev” isimli kitabında altını çizdiği noktalardan biri de budur. Unutulmaya karşı koyan bir aidiyet arayışının yansımaları görülür bu filmlerde. Bastırılan, yüzleşmekten kaçınılan, özlemi duyulan, nostalji duygusu ile anımsanan, hayal edilen romantik bir imgeyi simgelediğini söyler Asuman Suner

(Suner, 2006, s.15). İster popüler sinema olsun ister sanat sineması olsun sorgulanan temel kavram aidiyet çıkmazdır.

Dünya sinemasında “yeni” kelimesi, eski olanı reddetme ve farklı arayışlara yönelme olarak karşımıza çıkar. “Yeni” kavramı olumlu bir gelişimi betimleyen bir değişim alanıdır. Türkiye Sineması’na olan inancın giderek azaldığı 1990’lı yılların ikinci yarısında üretilen filmler yeni bir heyecanı da tetiklemiştir. Yeni Türkiye Sineması’nın başlangıç tarihi olarak kabul edilen 1996 yılından günümüze kadar gelen süreçte üretilen filmleri homojen bir grup dâhilinde değerlendirmek doğru olmaz. Her ne kadar ortak bir tema olarak “taşra” üzerinde buluşmalar da taşrayı ele alışları bakımından farklılaştıkları söylenebilir. Her yönetmen kendi biricik hayatları ve toplumdaki konumları neticesinde farklı yönelimler içerisinde olmuşlardır.

Geleneksel sinema-sektör ilişkisinin dışında seyreden Yeni Türkiye Sineması’nı Burçak Evren “Bağımsız Sinema” olarak adlandırmayı uygun görür (Ankara Dergisi, sayı 75-76. s. 14-16). Bağımsız olarak nitelenen “sanat” sineması çoğu ana akım sinema ile aynı kaynaklara yönelmiştir. Ekonomi modeli olarak bir bağımsızlıktan söz etmek ve üretilen filmleri bu çatı altında gruplamak doğru olmaz. Yeni Türkiye Sineması’nı anlamlandırabilmek ve bir izleğe oturmak için yapılması gereken içeriğe bakmaktır.

Bu sosyal karmaşa içerisinde çekilen filmlerde karşımıza çıkan karakterler hep bir ait olamama sorunuyla savaşırlar. Aslında mücadeleleri olmayan bir kimlikten ziyade var olanı kabullenememe üzerinedir. İçine doğduğu kültürün, ailenin, toplumun parçası olmakta zorlanan fakat en nihayetinde çareyi doğduğu toprağa özüne dönmekte bulan kahramanların filmleridir bunlar.

### **1.2.1. EŞKIYA**

Yavuz Turgul’un 1996 yapımı Eşkiya filmi, Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996) ile birlikte Yeni Türkiye Sineması’nın başlangıcı olarak görülür. Bunun nedeni ise Türkiye Sineması’nın öldü denildiği, seyirci sıkıntısı yaşadığı bir zamanda iki buçuk milyon izleyiciye ulaşmış olmasıdır. 1995 yılında Türkiye Sineması’nın yerli izleyici sayısının toplam 400.000 civarında olması, Eşkiya filminin ulaştığı izleyici bakımından ne kadar

önemli bir noktada olduğunu gözler önüne serer. Yerli film izleme alışkanlığının giderek arttığı ve Avrupa genelinde en çok yerli filmin izlendiği ülke olma yolunda ilk adımların atıldığı yıllardır.

Eşkîya, 35 yıl sonra hapisneden çıkan Baran'ın, doğup büyüdüğü köyün bir baraj projesi sonrasında sular altında kaldığını öğrenmesi ile başlar. Geçmişin izlerini süren Baran, eski sevgilisi Keje'yi bulmak ve kendisine ihanet eden Berfo'dan öcünü almak için İstanbul'a gelir. Urfa'nın Viranşehir Cezaevi'nde başlayan film İstanbul'un en çok dışlanmış, taşralılığın en çok hissedildiği Tarlabası mahallesinde sonlanacaktır. Taşradan İstanbul'a gelen Baran yine şehrin taşrasında var olmaya çalışır. Düzenin dayattığı değişime karşı koyar Baran. Egemen gücün dayattığı düzen karşısında bir "Eşkîya" olarak isyankâr tavrını korur. Taşra-şehir zıtlığının doğu-batı ekseninde yansıtıldığı filmin her karesinde sıkışmışlık hissiyatı hâkimdir. 35 yıl cezaevinde kalan Baran'ın klostrifobik korkuları şehir içindeki taşraya sıkışmış olmakla paralellik taşır. Eşkîya aynı zamanda bir devlet politikası olan baraj projesi sonucu şehre göç etmek zorunda kalan insanların hikâyesidir. Yeni Türkiye Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilen Eşkîya, şehir-taşra ikileminin yansıtılması açısından da önemli bir konumdadır.

İstanbul, modernleşme deneyimini yansıtan en önemli anlatı parçası olarak karşımızdadır. Ana karakter Baran'ın uyum sağlamakta zorlandığı bu yeni düzen içerisinde kaybolmuş olması, fiziksel olarak İstanbul sokaklarında kaybolması ile temsil edilir. Baran'ın mücadelesi değişim karşısında bir adalet arayışıdır. "Bir Yavuz Turgul karakteri olarak Baran, Muhsin kadar insancıl ve ahlaklı ama devlete başkaldırabildiği için ondan daha güçlüdür. Etik anlayışı edilgen kalmasına izin vermediği için, kendi değerlerini korumakla yetinmez, yozlaşmış olanla mücadele de eder" (Baran, 1997, s. 23).

İstanbul bu filmde doğu ile batının, taşra ile şehrin kültürler arası çatışma alanı olarak kurgulanmıştır. Eşkîya'nın İstanbul'a geldikten sonra Cumali'nin (Uğur Yücel) "tarlabasının en ucuz oteli" olarak tanımladığı Cumhuriyet Oteli'ne yerleşmesi de anlatı kodları açısından irdelenmesi gereken bir durumdur. Tıpkı Anayurt Oteli (Ömer Kavur, 1987) gibi Cumhuriyet Oteli de alegorik açıdan ülkeyi temsil etmektedir. Otelde ikamet edenler genel bir memleket tablosu sunarlar. Cumhuriyet Oteli filmin kalbi gibidir,

bütün önemli anların, mutlulukların, korkuların, tehlikelerin, karar anlarının merkezindedir. Cumali'nin son nefesini bu otelin terasında vermesi de taşra-şehir ilişkisi açısından bir gönderme içerir. "Korkma, sadece toprağa gideceksin... Sonra toprak olacaksın... Sonra sularla birlikte bir çiçeğin bedenine yürüyeceksin... Oradan özüne ulaşacaksın... Çiçeğin özüne bir arı konacak... Belki o arı ben olacağım..." (Baran, Eşkîya, 1996).

Eşkîya'nın, Cumali son nefesini verirken dillendirdiği bu diyalog doğaya dönüşü, özüne ulaşmasını anlatır. Bu öze dönüşün bir saflık ve temizlik arayışı olarak taşraya dönüşü simgelediği söylenebilir.

### **1.2.2. TABUTTA RÖVAŞATA**

Zahit Atam Yeni Türkiye Sineması'nın başlangıcı olarak gördüğü bir ikinci filmde bahseder (Atam, 2011, s. 461-462). Derviş Zaim imzalı Tabutta Rövaşata (1996), Eşkîya ile aynı yıl çekilmiş bir filmidir. Yurtdışında film festivallerinde yarışan ve ödüller alan Tabutta Rövaşata bir sanat filmi olarak öne çıkar. Tabutta Rövaşata anlatı yapısı itibari ile Eşkîya filminden farklıdır. Eşkîya klasik Holywood anlatı yapısına sadık kalırken Tabutta Rövaşata Derviş Zaim'in bireysel tercihleri neticesinde şekillenen bir izlek sunar. Holywood anlatı arkı, ana karakterin yolculuğu boyunca yaşadığı ana çatışmanın çözümlenmesi ile sonlanır. Tabutta Rövaşata'da ise birçok soru cevapsız bir şekilde bırakılır.

Tabutta Rövaşata, ana karakter Mahsun'un hiçbir yere ait olamama filmidir. Rumeli Hisarı'nın bulunduğu sahil kısmında sokakta yaşayan bir evsizdir Mahsun. Mahsun hakkında elimizde olan tek bilgi evsiz ve yurtsuz oluşudur. Bu durum filmin sonuna kadar korunur ve Mahsun bu durumu değiştirmek için bir girişimde bulunmaz. Film en başarılı İstanbul manzaraları sunmasına rağmen en doğal taşra tasvirlerinden birini de yapar. Daha önceki filmlerde romantize edilen İstanbul manzaraları bu filmde taşrayla özdeşlik içerisinde sunulur. İstanbul'un soğuk ve rüzgârlı boğaz kenarında yaşamak zorunda olan Mahsun'un kentle kurduğu ilişki de sorunludur. Sadece mekânsal anlamda değil toplumsal anlamda da dışlanmıştı Mahsun. Mahsun yeni İstanbul'un kaybolan

öznesi olarak tam bir aidiyet eksikliği içerisinde. “Tabutta Rövaşata’da kahramanın mekânla ilişkisini bir tür açık alana kapatılmışlık durumu olarak tanımlanabilir. Paradoksal biçimde, içeri girme imkânı olmadığı gibi, dışarı çıkma imkânı da yoktur” (Suner, 2005, s. 235).

Mahsun, alt sınıfa ait bir birey olarak iktidar karşısında bir direnme biçiminin resmedilmiş halidir. 90’lı yıllarda sayıları giderek artmaya başlayan sokak çocuklarının, evsizlerin, tinercilerin hayatlarına bir örnek olarak karşımıza çıkan Mahsun, izleyiciye toplumsal yaşamı sorgulayıcı bir işlev görür. Mahsun sistemin onu değiştirmesine izin vermez ve onun sunduğu kuralları önemsemez. Mahsun kendi yarattığı alternatif özgürlük alanında aklına estiği gibi yaşamaktadır.

Tabutta Rövaşata, şehrin tam merkezinde fakat aynı zamanda unutulmuş, yok sayılmış yaşamın tam da kıyısındadır. Boğaz kenarında konumlanan hayat, bu kıyıda kalmışlığın karşılığıdır. Filmin bir sahnesinde Mahsun’un Rumeli Hisarı’ndaki toprakların birinin içerisinde uyuduğu görülür. Mahsun’un hayatı tam olarak toprak ağzında yaşamaktır. Şehrin artığı olarak Mahsun’un sıkıştığı ve dışlandığı alan şehir içindeki taşraya karşılık gelir.

Eşkîya ve Tabutta Rövaşata filmleri gerek işledikleri konuları gerekse bu konular dâhilinde taşrayı ele alışları açısından farklılaşırlar. Fakat hikâyelerinin İstanbul’da geçmesine rağmen şehrin taşrasına ve taşradaki madunlarına yönelmeleri Yeni Türkiye Sineması için ortak bir payda yaratmıştır. Her iki filmde de kimlik ve aidiyet sorunsalı, toplumsal bunalımların körüklediği ilişkiler ağı, kent yaşamının bireyler üzerinde yarattığı sarsıntı gibi kavramlarla karşılaşırız. “Hız, hareket ve akışkanlık üzerine kurulu kent yaşantısının öznedeki yarattığı sarsıntı, yabancılaşma duygusunun tanımladığı bir dünyada yaşama koşulu, mekânla özne arasındaki kopuşu derinleştirir” (Suner, 2005: 248-249).

Yeni Türkiye Sineması’nın doğuşu olarak ele alınan bu iki film sosyolojik açıdan kendilerini konumlandıkları ve modernite etkisi altında şekillenen toplumsal değişime karşı gelişen direnç mekanizmaları açısından ortak bir belleğe temas ederler. Türkiye Sineması’nda 90 sonrası gerçekleşen değişimler sonucu şekillenen yeni sinema anlayışı, toplumun madunlarının düzene ayak uydurmasından ziyade var oldukları

şekilde kabul edilmeleri gerekliliği üzerinde durur. Taşralılık olgusunun politik erkin şekillendirmeye çalıştığı bir obje olmaktan sıyrılmasının ve kendi gerçeklerini gözler önüne sermesinin perdedeki yansımalarını görmeye başladığımız yapımlardır.

### 1.3. YÖNETMENLERİN ÜSLUP ARAYIŞI

Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin üslup arayışları günümüze kadar devam eden bir süreç içerisinde şekillenmiştir. Bireysel tercihlerin ön plana çıktığı yönetmenlerin tutarlı bir duruş sergileyip sergilemedikleri başka bir araştırma alanıdır. Bu yönetmenlerin ortak eğilimi gündelik yaşama eğilen taşra hikâyeleri anlatmalarındır. Kimi zaman İstanbul varoşlarında, kimi zamansa kendi çocukluklarının geçtiği taşrada hüküm süren hikâyeleri ele alırlar. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu ve Derviş Zaim gibi yönetmenler Yeni Türkiye Sineması'na öncülük etmişlerdir. Zeki Demirkubuz dışındaki yönetmenler usta-çıkarcı ilişkisi dâhilinde Yeşilçam'ın tozunu yutmamışlardır. Farklı formasyonlarda eğitim alan bu yönetmenlerin ortak noktası 30'lu yaşlarında sinema yapmaya başlayan bir kuşağa ait olmalarıdır. Bu yönetmenlerin yerel konulara yaklaşırken evrensel olanı da yakalama gayesiyle hareket ettikleri görülür. Bu yönetmenler birçok filmlerinde yabancı yazarlardan etkilenecek yola çıktıklarını belirtmişlerdir.

Yeni Türkiye Sineması dâhilinde ele alabileceğimiz 1996 sonrası çekilen filmlerin bir kısmı kent sorunlarına yönelmiş ve özellikle şehir içindeki taşrayı anlatmışlardır. Tabutta Röveşata (Derviş Zaim, 1996), Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996), Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1997), Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1998), Gemide (Serdar Akar, 1998), Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997) gibi filmler şehrin artıkları, madunları üzerinden taşra hikâyeleri anlatırlar. Bir diğer sinemacı kuşağı da mekân olarak taşra coğrafyasını seçer. Nuri Bilge Ceylan'ın 1997 yılında çektiği Kasaba filmi "taşra" anlatıları içinde önemli bir yer tutar. Taşranın iliklerine kadar hissedildiği bir anlatıdır Kasaba. Yurt dışındaki festivallerde aldığı ödül ve övgülerle yeni nesil sinemacılara da örnek teşkil etmiştir. Nuri Bilge Ceylan devam eden yıllarda çektiği diğer filmlerinde de otobiyografik taşra ve aydın anlatıları üzerine yoğunlaşır.

Nuri Bilge Ceylan'ın odağındaki taşra tasviri daha çok bir şehirli bakışını yansıtır. Zaman zaman şehir içindeki taşraya taşıdığı anlatısı yeri geldiğinde bütün ilişki ağları ile taşranın köklerine nüfuz etmiştir. Nuri Bilge Ceylan taşraya yönelik şehirli bakışının bir benzerini yurt dışında katıldığı festivallerde kendisine yönelen bakışlarda sezindiğini belirtir (Ceylan, 2012, s. 100).

Nuri Bilge Ceylan tematik olarak süreklilik arz eden filmler çekmiştir. İlk üç filmi Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999) ve Uzak (2002) taşra üçlemesi olarak kabul edilirler. Bu filmler birbirini takip eden bir izleğe sahiptir. Ceylan, bireysel hikâyelere yöneldiği bu filmlerde yakın akrabalarını da kullanmaktan kaçınmamıştır. Ceylan toplumsal sorunlara yönelen ve bu sorunları irdeleyen filmler üretmez. Bireyin kendi iç dünyasında yaşadığı karmaşa ve çelişiklere yönelerek daha evrensel bir anlatı yakalamayı hedefler.

Nuri Bilge Ceylan ilk uzun metraj filmi Kasaba'da ve devam niteliği taşıyan ikinci filmi Mayıs Sıkıntısı'nda çocukluğunun geçtiği Çanakkale'nin Yenice kasabasını mekân olarak kullanır. Otobiyografik anlatılara yönelen Nuri Bilge Ceylan'ın taşra ile olan bağı, bu filmlerde en çıplak haliyle karşımızdadır. İlk filminde yakın aile bireylerini oynatması (anne, baba ...), temsil ettiği taşra yaşamıyla kurduğu bağı gözler önüne serer. Taşralı olma durumunun ana karakterler üzerinde oluşturduğu sıkıntı resmedilir bu filmlerde. Ceylan'ın diğer filmlerini bu başlangıç noktasından okumak daha kolay olacaktır. Asuman Suner, Ceylan filmlerinin taşraya bakışının nostaljik bir yaklaşımdan uzak olduğunu söyler.

Bu filmlerin temel ekseninde yer alan "taşra", geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık var olmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir. Bu haliyle, Ceylan'ın filmlerinde karşımıza çıkanın bir tür "karşı nostalji" olduğunu bile söyleyebiliriz... Ceylan'ın filmleri, geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır. (Suner, 2006, s. 106-107)

Ceylan'ın ana karakterlerinin ortak özellikleri, şehirli ya da taşralı olsunlar bir sıkışmışlık hali içinde olmalarıdır. Aslında ne şehirlidirler ne de taşralı. Ana

karakterlerin anlamlandırmaya çalıştığı bir kimlik bunalımını izleriz bu filmlerde. Mayıs Sıkıntısı'nda ki Muzaffer ile Kış Uykusu'nda ki Aydın karakterinin yol haritası ortaktır. Son filmi Ahlat Ağacı'nda karşımıza çıkan Sinan, Muzaffer ile Aydın'ın karışımı gibidir. Ceylan sinemasında taşra sıcak ve samimi bir yuva işlevi taşımaz, şehrin bozulmuş yanlarının, çürümüş ilişki ağlarının benzerlerini barındırır. Ceylan'ın karakterleri ister taşradan şehre, isterse şehirden taşraya göç etsin hiçbir şekilde huzur bulamazlar. Taşralı olma durumundan sıyrılmak imkânsızdır. Bu anlatı dinamikleri açısından nostalji sinemasından farklılaşır.

Her ne kadar nostaljik temsiller olarak karşımıza çıksalar da Vizontele (Yılmaz Erdoğan-Ömer Faruk Sorak, 2001), Dondurmam Gaymak (Yüksel Aksu, 2005), Propaganda (Sinan Çetin, 1999), Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (Serdar Akar, 2000), Babam ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005) gibi filmlerin her birinde filmin geçtiği dönemin politik gündeminin ilişkiler üzerindeki etkisi gösterilmeye çalışılmıştır. Bu filmler ya darbe dönemi içerisinde ya da sonrasında yaşanan güncel ve toplumsal olaylara odaklanmışlardır. Kasabalardaki gündelik yaşamın trajik bir olay neticesinde gelişen kesintisi sonucu taşradaki mutluluk sekteye uğramıştır. Bu müdahale Kıbrıs Barış Harekâtı, 80 darbesi ya da kapital bir dış güç ile ilişkilendirilir. Böylece taşradaki masumiyetin, insanlar arasındaki sıcak ilişkilerin devam etmesi imkânsız hale gelmiştir. Nostalji olgusu bugünü, gerçek olan ya da olmayan bir tarih üzerinden yeniden ele alma ve algılama girişimi olarak 90 sonrası Yeni Türkiye Sineması'nda bolca yer edinmiştir.

Taşra anlatılarının en önemli noktalarından biri de doğa ile ilişkisidir. İster taşrada geçsin ister şehrin varoşlarına sıkışmış olsun doğa ile etkileşim çok önemli bir konumdadır. Doğa ile ilişki rasyonel olarak taşraya dönüş gerçekleşmese dahi, bir bağ kurulması açısından önem arz eder. Doğa bir saflık ve kurtuluş mekânı olarak, içinde bulunduğu sıkışmışlık halinden kaçış için hedeflenen alana karşılık gelir. Doğaüstü ve hayal edilene yapılacak olan yolculuğun öncüsü olarak doğa ile ilişkiye girilir. Doğa ile ilişkisini her filminde koruyan en önemli yönetmen Reha Erdem'dir. Çocukların ve olgunlaşmamış yetişkinlerin doğa ile ilişkisi üzerinden ehlileştirilmemiş, hayvani olana dair sınırları çizer Reha Erdem. Reha Erdem bir taşra mekânı olarak resmettiği doğayı gerçeküstü bir yaklaşımla ele almayı tercih eder.



Reha Erdem taşrası yapay bir taşradır. Erdem, taşra ile zamanın birlikteliği üzerinde durur. Beş Vakit filminde ele aldığı geçmeyen zaman ve döngüsel mekân taşranın tasviri gibidir. Erdem taşrayı geniş bir zamanın yansıması olarak tekrar ve tekrar kurgulamaktadır. Şehir hayatının dayattığı, küresel ideolojinin zorunlu hale getirdiği tek tip bireylikten sıyrılma ve özüyle yani doğayla kaynaşma alanı olarak görmektedir taşrayı.

Megapol bizim o muhteşem beynimizin peşinde. Beynimizi ehlileştirmenin peşinde. Tek ritimli bir zamanda uygun adım koşturmak istiyor bizi. İşte bu zamanın dışında kalan, insani olan geniş zamanın adı taşra. Taşra bir ayrı zaman benim hayalimde ve arzumda. O anlamda da bir isyanın simge ismi. (Yücel, 2009, s. 189)

Yeni Türkiye Sineması'nın öncüleri olarak görülen Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler insanın doğasını irdeleyen, yaşamı anlamlandırmaya çalışan varoluşçu bir yaklaşımla filmlerini üretmişlerdir. İnsanın öncelikle dünya üzerindeki ve akabinde toplumdaki yerini sorgulayan bu bakış açısı filmlerin anlatı kodlarında gizlidir. Semih Kaplanoğlu gibi bazı yönetmenler bu sorgulamayı dini bir alegori üzerinden işlemeye çalışırken diğer yönetmenler ise daha ideolojik bir çerçevede konuyu ele almışlardır.

Yeni Türkiye Sineması'nda varoluşçu yaklaşım geçmişten kopmuş, içinde bulunduğu topluma yabancılaşmış, huzur arayışı içinde olan insanların resmedilmesi olarak karşılık bulmuştur. Kitleler arası bağın giderek silikleştiği, öznel benliğin bağımsızlık peşinde koştuğu, yeni nesil aydınların içgüdüsel bir mutluluk arayışına yöneldiği filmlerdir. Bu filmler politik bir söz söyleme veya cevap sunma arayışında değillerdir. Toplumsal yaşamda yüzleşmek zorunda olduğumuz sorunları irdeler ve çözümün imkânsızlığından dem vururlar. Bu nedenlerden ötürü Yeni Türkiye Sineması bir kaçış sineması olarak nitelendirilir. Yüzleşmek zorunda oldukları sorunları nihilistçe bir çaresizlik, kabullenilmesi gereken gerçekler olarak yansıtırlar. Bu yönetmenler kendilerini hayatın kurbanları olarak konumlandırırlar.

Öyle ya da böyle ömür yaşanacak nasıl olsa... yaşamı değiştirmeye yönelik öğretilerin ya da beklentilerin kurbanı olacaklarına, hayatın doğrudan kurbanları olmaları gerçeğe daha uygundur. Bütün bu mücadelelerin .... Kısacası hiçbir şeyin hiçbir yere gitmediğini düşünmek... zor bir durum tabi. Ama yaşam denilen şeyin enikonu bu olduğunu düşünmek ve kabul etmek bir o kadar rahatlatıcı. (Zeki Demirkubuz, 2006, s. 117)

Bu kabullenme durumu aynı zamanda sorunlarla yüzleşmekten kaçmak anlamı taşıyor. Demirkubuz'un kendi filmleri için idol olarak kabul ettiği yazarlardan biri olan ve Yazgı filmini esinlendiği “Yabancı” romanının yazarı Camus şöyle der: “Yaşama karşı işlenecek bir günah varsa bu, yaşamdan ümidi kesmekten çok yeni bir yaşam ümit etmektir” (Camus, 1963, s. 42).

Bana göre, her şeyden önce toplumsal olan bütün masumiyetine, edilgenliğine rağmen faşizm olma durumudur. Toplum dediğimiz olgu her şeyden önce müdahale ögesinin ön planda olduğu, ...sadece korunma duygusuyla en başta ortaya çıkmış, fakat bunun arkasında, ötesinde iktidarın ele geçirilmesiyle, insanı bireyi yok etmekle eş anlamlı bir konuma düşmüştür. ...Tarih bireyin toplumsal olana karşı savaşıdır. (Güven, Atam & Görücü, 1995, s. 17)

Demirkubuz filmlerinde taşra tasviri şehrin karşıtı olarak karşımıza çıkmaz. Şehrin kendisi tamamı ile taşranın kendisidir. Çaresizlik içerisindeki insanlar kendi taşralarında sıkışmış haldedirler. Kahramanlar hep tekrar eden yanlışlar ve tercihler eşliğinde sıkışıp kaldıkları taşrada yaşam mücadelesi verirler.

Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin üslup arayışı, insana dair anlatmak istedikleri meseleleri ele alış yöntemleriyle şekillenen bir süreci işaret eder. Kimi zaman varlık arayışının şekillendirdiği anlatı pratiği, bazı zamanlar doğa ile insan ilişkisine ve bireyin etrafında gelişen sosyolojik olayların etkilerine odaklanır. Yalnızlık, terk edilmişlik ve dışlanmışlık hissiyatının yoğun bir şekilde hissedildiği aidiyet ve kimlik bunalımının su yüzüne çıktığı yapımlar çoğunluktadır. Birbirinden bağımsız olayların işlendiği çoğu filmin kesişme noktası ise anlatmak istedikleri hikâyeleri taşra temelinde ele almalarıdır. Taşra kimi zaman kentten kaçış için tercih edilen bir coğrafya parçası olarak masumiyet ve arınma duyguları ile kurgulanırken, bazı zamanlarda da ayrılmaz bir parça olarak kentin kuytularına yapışan ve kültürel olarak kentten bağımsız düşünülemez bir boyutta resmedilir. Bazı zamanlar bireyin ruh halinin yansıması olarak karşımıza çıkan taşra hem mekânın kendisidir hem de mekânlar üzeri bir konumdadır.

## 2. YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA TAŞRANIN TEMSİLİ

### 2.1. TAŞRA KAVRAMI

Taşra nedir? Toplumsal, iktisadi bir mekân algısının sonucu olarak oluşan sınırların belirlediği beşerî bir coğrafya mı? Pastoral bir manzaradan mı ibarettir taşra? Şehir içindeki taşraya ne demeli? Belirli bir tarif üzerinden taşra çözümlemesi yapmak mümkün müdür? Yoksa sıkça kullanılan bu tabirlerin altını deşerek mi taşra hakikatine ulaşılır?

Taşra kelimesini yukarıda bahsi geçen bütün söylenegelmiş taşra tanımlarını kapsayan bir sonsuzluk kümesi olarak kabul edebiliriz. Sinemada karşımıza çıkan taşra söylemi, karşıtlıkların ifade edilmesinde başvurulan bir üslup biçimi ya da sosyolojik bir sınıfsal kategori olarak tanımlanabilir. Fakat belli bir tanım ile sınırlandırmak taşranın anlamsal ve duygusal bütünlüğünü kavramakta engelleyici olur.

Taşra, yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da ama onların da ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma hali, insan deneyiminin bir parçasıdır. (Gürbilek, 2005, s. 47-60)

TDK'nın güncel Türkçe sözlüğünde taşra kelimesi "Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık" olarak tanımlanıyor. Bu tanımdaki coğrafi açıklamadan çok "dışarlık" kelimesine yoğunlaşmak gerek. Kelimenin etimolojik kökü olan "taş" dış anlamına gelmektedir. Yön bildiren "-ra" eki ile birleşince belirli bir yerin dışını niteler duruma gelir taşra. Ait olmayan, dışarıda duran ve hatta ait hissetmeyen de diyebiliriz. Bu dışarlık tam bir yoksunluk halinden çok arada kalmışlığı betimler. Z. Tül Akbal Süalp "Taşrada Var Bir Zaman" da şöyle der:

... Siyasi ve iktisadi olarak dışarıda kalandır; edilgen ve belirlenendir ama aynı zamanda bir ülkenin dinamiklerinin ortalamasının da merkezidir. Kapitalizmin, küçük burjuvazinin huyları, adabları, duyguları, söylemleri buradan belirlenir. Dolayısıyla buradan üretilen söz, edebiyat, sanat, sinema hem vasatı, normal, geçerli olanı, muhafazakarlığı biçimlendirebilir ve yeniden üretebilir, hem bunlardan kaçışı, marjinalliği üretir hem de bir toplumun en acımasız eleştirisi de buradan görünür olabilir. (Süalp, 2010, s. 88)

Toplumsal bir analiz metodu olarak karşımıza çıkan merkez-çevre ilişkisi toplumsal hiyerarşiyi belirlemek için kullanılır (Eisenstadt, 1977, s. 72). Merkez-çevre paradigması kuramcılarında Shils'e göre her toplumun belirli bir merkezi alanı vardır ve çevre bu merkez üzerinden şekillenir. Fakat bu merkez aynı zamanda belirli bir coğrafi alanı nitelemez (Shils, 1961, s. 117). Türkiye'de ise "çevre" tanımı taşrada karşılığını bulur. Taşra uzun yıllar boyunca kendisi merkez içerisinde yer edinmiş aydınlar tarafından tanımlanmaya, bir kap içerisine sığdırılmaya çalışılmıştır. Taşra esasen bir öteki oluşturma ve o öteki vasıtası ile merkezi tanımlamak için kurgulanmaya çalışılmıştır Cumhuriyet tarihinde (Süalp & Güneş, 2010, s. 24). Nurdan Gürbilek bu durumu "taşra sıkıntısı" olarak tanımlar ve taşranın kendisini dışında tutulduğu merkezin bakış açısıyla algılamasıyla varlığını ayrıştırabileceğini söyler (Gürbilek, 2005, s. 81).

Laçiner birçok farklı kültürde taşra kavramının merkezle organik bir bütünlük dâhilinde ele alındığını, Türkiye'de ise farklılıklar üzerine kurulu gerilimli bir ilişkiyi betimlediğini söyler. Türkiye'de taşra-merkez arasındaki ilişkinin dayatılan bir hiyerarşi olduğunun altını çizer Laçiner. Taşra kendisini merkezden uzak ve yabancı olarak görür. Merkez dayatmacı politikaları ile taşrayı ezen ve ötekileştiren bir güçtür (Laçiner, 2011, s. 14).

Bu noktada Şerif Mardin'in "mahalle baskısı" kavramının da üzerine eğilmek gerekir. Bu baskı çevre-merkez karşıtlığının ön plana çıktığı bir sorunu işaret eder. Bir nevi toplum mühendisliği ile yaklaşılan bir taşra anlayışı vardır egemenlerin uygulamaya çalıştığı. Taşralı insanlar cahil ve medeniyetle buluşturulması gereken insanlar olarak görülür uzun yıllar. 1990 sonrası bu bakış açısının farklılaşması ile taşra algısı da değişime uğramıştır. Z. Tül Akbal Süalp "iktidar bloğunu oluşturan sınıf iktidarında bir dönüşme" olduğundan bahseder (Süalp, 2010, s. 9). Taşra ideolojisinin, sembollerinin, motiflerinin baskın ideolojinin içerisinde hâkim kılınmaya çalışıldığının altını çizer.

Türkiye Sinemasında taşra kavramı bir sıkıntının bir sıkışmışlığın ifade edilme çabasını içerir. Kendi siyasi tarihiyle ve toplumuyla yüzleşme sorunu yaşayan, kendini ifade edemeyen madunların sesleri olarak filmlerde karşılığını bulur. Taşralı olma tam bir müphemlik halidir. Ne büyük kentin aşırılığına sahiptir ne de köy yoksunluğu içerisinde. Taşra Sıkıntısı adlı makalesinde Nurdan Gürbilek şöyle söyler:

...kendisinin mahrum bırakılmış, başka yaşantıların kendisinden esirgenmiş hissedilen... Merkez olmadığını fark ettiği merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğünü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama bunu henüz sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. Karşıtlığıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştüremediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar. (Gürbilek, 2005, s. 52)

1980 sonrası serbest ekonomi politikaları ile ortaya çıkan küçük taşra burjuvası zaman içerisinde kendi aydınlarını da üretmeye başlar. Toprak mülkiyetinden bir nebze olsun sıyrılarak sermaye odaklı ticari ilişkilere yönelirler. Taşranın merkezle arasındaki mesafe giderek azalarak yeni bir bakışın oluşması sağlanır. Pre-modern bir toplumun tortularını barındıran günümüz taşraları şehirleştiği kadar şehirlerimiz de taşralaşmaktadır (Bora, 2005, s. 40-41). Bora, kültür endüstrisinin bütün olanaklarıyla taşra kentlerinde şehirliliğin pazarlandığının da altını çizer. “Birbirinin üzerine kapanan iki zıt süreç işliyor aslında. Hem şehirler taşralaşıyor, hem taşrada şehirleşmenin veçheleri zuhur ediyor” (Bora, 2005, s. 171).

Taşra ve kent arasında gidip gelen ve birbirinden bağımsız düşünülemez yaşam biçimleri vardır. Kent içerisinde taşra olarak karşımıza gettolar ve gecekondu mahalleleri çıkarken, günümüz taşrasında siteler ve alışveriş merkezleri görmek olasıdır. Türkü barlardan yöresel festivallere kadar çeşitlendirebileceğimiz bu iç içe geçmiş durum taşra-kent ilişkisinin günümüzdeki durumunu anlamlandırmak için önemlidir. Bir dönem sadece kente mal edilen imgeler artık taşraya da nüfuz etmiş durumdadır. Taşranın sahip olduğu masumiyet algısı artık nostaljik bir durum olmaktan öteye geçmemektedir. Taşra kendi kültürel yapısını koruyarak şehirleşmeye başlamıştır. Kente mal edilen kimi sorunlar artık taşranın da yüzleşmekte olduğu sorunlardır.

Taşra, insanların üzerinde yaşadığı bir yerleşim biriminden çok daha fazlasıdır. Parçası olduğu toplumun karakterini ve kimliğini de belirlediği gibi, ruhsal durumlarını da yansıtan bir yapıya sahiptir. Her ne kadar güzel doğası ile dinlendirici bir imge olarak hafızalarımızda yer etmiş olsa da taşra edebi bir sessizliğin hüküm sürdüğü geçmek bilmeyen bir zamanı da bünyesinde barındırmaktadır. Bu nedenle taşra her zaman yaşlılık ve ölüm ile bağdaştırılmıştır.

## 2.2. TAŞRA – MADUN İLİŞKİSİ

“Madun, statüsü sessizlikle damgalanmış bir kategori olarak, kendi adına söz alma ve konuşma girişiminin sıklıkla başarısızlıkla sonuçlandığı kişidir” (Köse & Özgür, 2016, s. 12). Türk Dil Kurumu “madun” kelimesini “alt” olarak tanımlıyor. Bu tanım toplumsal yapının en alt kesimini işaret ediyor. Kadınlar ve genç kızlar, azınlıklar, Kürtler, kent yoksulu genç erkekler, yerlerinden yurtlarından edilip büyük kentlere tıktırılanlar, Afrikalı ve Suriyeli göçmenler, eşcinseller, deliler, travma mağdurları, yaşlılar, ailesini katliamda kaybedenler, kötü bir eğitim içerisinde yönünü kaybeden genç insanlar, engelliler, yani başarılı “normal” erkek dışında kalan büyük çoğunluk.

Yeni Türkiye Sineması’nda giderek daha çok seslerini duymaya başladık madunların. Uzun yıllar boyunca ana akım sinemanın dışında kaldılar. Son yıllarda ortaya çıkan görece eşitlikçi ve özgürlükçü yaklaşımlarla hem bir filmin öznesi oldular hem de kendileri film üretme pratikleri içerisinde yer edindiler. Madunun gerçekten konuşmuş olması için varlığı temel bir unsur mu olmalıdır yoksa temsil edilebilir mi? Bu soru halen tam olarak cevaplanmış sayılmaz. Fakat madunların sinemada temsil edilişlerinin ve yüzleştikleri sorunların taşra anlatıları ile paralellik taşıdığı ve benzer bir dürtü ile yapılandığı söylenebilir. Sadece toplumun ya da devletin kendisi tarafından değil, Türkiye Sineması tarafından da dışlandı madunlar. Hayatlarına hiçbir zaman dokunmayacak hikâyelerin çevresine konumlandırıldılar. Öznesi olamadıkları hikâyeleri yan karakter olarak süslediler. Bu dışlanmışlık son yıllarda üretilen filmlerle bir nebze de olsa giderilmeye başladı.

Bireyin keşfi, bireyin benliğinin gizli yönleri, baskılanmış duygular yeni sinemanın gündemini oluşturdukça farklı kişilikler, anti-kahramanlar, nevrozlu tipler, travestiler gibi ötekileştirmeye çalışılan, yabancılaşma sancuları içindeki karakterler de yerlerini almaya başladılar. Bütün bu bireysel sancular içinde yer alan “ötekiler” haliyle sinemayı varoluşçu bir arayış içine sürüklemiştir. (Nas, 2013, s. 19)

Türkiye Sineması’nda uzun yıllar boyunca ana konu malzemesi yapılmayan ve hayatın çeperlerinde konumlandırılan madunlar, Yeni Türkiye Sineması ile kendi düşüncelerini seslendirmeye başladılar. Film kadrarlarını kenarlarında konumlandırılan bu madunlar giderek merkeze kayan bir gücün sahibi oldular. Özgürlükçü ve eşitlikçi bir yaklaşımın ürünü olarak sesleri duyulmayan, yüzleri görülmeyen insanların da çetelesi tutulmaya

başladı bu sayede. Siyasal dilin uzun yıllar dışladığı bu madunlar, sivil bir temsil alanı olarak Yeni Türkiye Sineması'nın önemli bir parçası haline geldiler. Madunların üzerine eğilen spot ışıkları, taşra anlatıları ile paralel bir platformda eklemlenerek yeni anlamlar üretilmesini sağladı.

### 2.3. SİNEMANIN TAŞRASI

Yeni Türkiye Sineması'nda taşra denilince ilk akla gelen kırsal bir kasaba veya bir köy manzarasıdır. Taşranın toprakla, daha doğrusu coğrafya ile olan ilişkisi hiç şüphesiz yadsınamaz ve başlangıç noktası olarak alınabilir. Fakat günümüzde giderek benliğimizi ele geçiren kültür ekonomisinin etkisi ile taşra kelimesi sosyolojik bir kavrama karşılık gelmeye başlamıştır.

Yeni Türkiye Sineması'nda mekân olarak köy ve kasabayı tercih eden filmlere sıklıkla rastlanır. Fakat anlatı mekânı olarak şehri tercih eden birçok filmde de varlıkları unutilan, yok sayılan madunların hayatlarına yönelinerek şehrin taşrası gözler önüne serilmiştir. Yeni Türkiye Sineması'nın başlangıç filmleri olarak görülen Eşkîya (Yavuz Turgul, 1996) ve Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996) birçok sinema yazarı tarafından şehir filmleri olarak kodlanırlar. Fakat bu filmler İstanbul'u ele alış tercihleri ile kendilerinden önceki yapımlardan farklılaşmışlardır. Artık İstanbul sınırsız fırsatlar sunan bir harikalar diyarı olarak resmedilmemektedir. Taşra, sıkışmışlığın temsil alanı olarak bütün şehirlere nüfus etmiş durumdadır. Şehir ve taşra iç içe geçmiş yapıları ile birbirlerinden kopamayacak ve yalnız başlarına var olamayacak durumdadırlar.

Taşra aynı zamanda bireyin iç dünyasındaki bütün çatışmaların, karmaşaların ve sorunların sunum alanı olarak psikolojik bir yükü de sırtlamış durumdadır. Yıllarca söz hakları elinden alınan madunların seslerini duyurabildikleri alan olarak mekanlar üzeri bir konumu vardır taşranın. Mahrum bırakıldığı hayatın karşısında kendi sınırlarını fark eden bireylerin umutlarını kaybettiği ve öfkelerinin bir ödeşmeye dönüştüğü anlatılar karşımıza çıkar. Taşra kavramının sinemadaki karşılığını anlayabilmek için başlangıç noktasına yani öznenin kendisine bakmak gerekir. “Buna göre, özne, yani “ben” nerede ise onun dışarısında kalan taşra oluyor” (Yıldırım, 2018, s. 1).

Taşra köy ile şehir arasına sıkışmış bir arada kalmışlık durumudur. Bir ara form olarak tamamlanamamışlık, eksiklik hissiyatının bir tavır ve düşünme biçimine dönüştüğü yerdir taşra. Her yönetmen kendi filmlerinin öznelere olarak yine kendi taşralarını yaratma yoluna gitmişlerdir. İdealize edilen metropol hayatından, özellikle Türkiye özelinde İstanbuldan duyulan korku ve ona karşı hissedilen arzu yıllar içinde evrilerek tesir alanının sınırlarının belirsizleştiği bir taşra deneyimine dönüşmüştür. Türkiye'nin modernleşme tecrübesinin bir parçası olarak taşra kavramının filmler nezdinde bir nevi insanın kendi taşrasına yönelik yolculuğa denk geldiğini söyleyebiliriz.

Günümüz taşrası ile megapol hayatının iç içe geçmesi ve filmlerde de bu şekilde resmedilmeleri kamusal alanın erkek hegemonyasında olması ile de ilişkilendirilebilir. Kadının varolması için erkekle bütünleşmesinin, onun korumasına girmesinin gerekmesi, taşranın kadınlar için bir mahkûmiyet alanı olması bu yönelimi açıklar. İktidar politikalarının taşra güzellemelerine yönelik sinema desteklerinin de bu açıdan okuması yapılabilir. Toplumsal dile hâkim olan erkek söyleminin bir yansıması olarak taşra, kendileri de birer madun olan kadınların sıkıştıkları alanı betimler konumdadır. Cüneyt Ceneboyan'ın erkeklik problemi olarak gördüğü bu durum "Regresyon Sineması" başlığı altında ayrıntılı şekilde incelenecektir.

## 2.4. TAŞRA ANLATILARI

Yeni Türkiye Sineması ile birlikte taşra daha önce sahip olmadığı bir temsil gücüne sahip olmuştur. Sinemada karşımıza çıkan bu temsiller, farklı sinematografik tercihler ve içeriklerle şekillenseler de ortak bir zemin olarak taşranın bunalımlı ruh halini yansıtmaktadırlar.

1990 sonrası üretilen filmlerin bazıları mekân olarak taşrayı seçerken, bir kısmı da İstanbul içerisindeki taşraya odaklanır. Asuman Suner özellikle 2000'li yıllarda çekilen ve geçmişe odaklanan Propaganda (Sinan Çetin, 1999), Şellale (Semir Aslanyürek, 2001), Vizontele (Yılmaz Erdoğan, 2001) ve Babam ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005) gibi filmleri nostalji filmleri olarak kodlar (Suner, 2006, s.53). Bu tür filmlerde tasvir edilen geçmiş zamanın, çocukluk anılarına benzer bir yanı vardır. "Mutluluk mekânı"



olarak öne çıkan bu anlatısal mekânlar koruyucu ve rahatlatıcı bir işlev görürler. Gaston Bachelard “geçmiş gerçekte değil, imgelemede yaşar ve aynı zamanda çocuklukta imgelemede yaşatılır” der (Bachelard, 1994, s. 16). Çocukluk anılarının tekrar hatırlanmasına benzer bir duygu paylaşımı vardır bu filmlerde. Yukarıda bahsi geçen filmler zaman itibari ile darbe dönemlerinde geçen filmlerdir. Politik olarak resmi tarih söylemine bir eleştiri getirdiklerini iddia etmek doğru olmaz. Romantik bir hatırlatma deneyiminden ileri gidemedikleri aşikârdır. Fakat ülkenin güncel siyasi tarihinin dayattığı gerçekler karşısında büyümeyi reddeden çocuklar olarak kalmayı tercih ettikleri söylenebilir. Nostaljik anlatının en temel ve belki de en sakıncalı anlatı tercihi bu kalıbın altında gizlidir.

Mutluluk mekânı olarak tasvir edilen korunaklı sıcak taşra tasviri, çocukluğumuzun geçtiği evleri anımsatır. Ev imgesi bir korunma, güven ve samimiyetin vücut bulmuş hali gibidir. Çocukluğu kavrayabilmek içinse büyümüş olmak gereklidir. Büyümemiş bir toplum olarak çocukluğa dair hatırlananlar gerçeğin üzerine çıkmıştır.

Kaçış mekânı olarak taşra her ne kadar şehrin karmaşası, telaşı ve bunalımından kendini soyutlamak için bir yol haritası sunsa da kendine özgü çeşitli sıkıntılar ve olumsuzluklar da barındıran bir yerdir. Taşranın bir kaçış mekânı olarak ele alındığı filmlerde karşımıza çıkan öğeler, her şeye rağmen taşranın henüz bozulmadığını, bir nebze de olsa masumiyetini koruduğunu göstermeye çalışır. Özcan Alper’in Sonbahar (2008) filminde 12 yıl tutuklu kalan Yusuf’un köyüne döndükten sonra yaşadıkları takip edilir. Fakat filmin sonunda bir geç kalmışlık olarak geri dönüşün imkânsızlığını Yusuf’un ölümüyle yansıtır Özcan Alper. Yumurta (Semih Kaplanoğlu, 2007) filminde ana karakter Yusuf kentte eğitim aldıktan sonra kasabasına döner ve taşrada yaşamayı tercih eder. Bu filmler taşrayı bir kurtuluş ve sığınma mekânı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir.

Nostalji filmlerindeki taşra tasviri aynı zamanda bir ikilik barındırır. Taşra bir yandan mahrumiyeti ve hüznü diğer yandan ise samimiyet, coşku ve neşeyi ifade eder (Suner, 2006, s. 55). Taşra bir uzaklık, geç kalmışlık ve yaşanmamışlık barındırır. Ne eskiye ne de yeniye ait olamama durumu söz konusudur. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (Serdar Akar, 2001) filmine adını verdiği gibi, taşra tam da bir dar alandır. Her şeye rağmen taşrada geçmiş zaman tasviri hüznü bir mutluluk hali olarak sunulur. Bütün

sıkışmışlığının ve yalnızlığının beslediği bir mutluluk hali hâkimdir. Kendi dünyasında, kendi kurallarının hâkim olduğu saydam bir düzlemde ilerleyen anlatılardır nostaljik filmler.

2000 sonrası Türk Sineması'ndaki nostalji filmlerinde anlatı yapısı önce/sonra ve iç/dış karşıtlığı üzerinden oluşmaktadır. Filmlerde anlatılan mutluluk mekânı, daha çok önceye aittir, geriye dönük herhangi bir dönemi mutluluk devri olarak kurmaya yardımcı olan asıl etken ise “kötülüğün” kendisidir. Bu mutluluk devrinin sona ermesi genelde dışarıdan gelen kötü bir güç tarafından yok edilmektedir. (Suner, 2006, s. 61)

Taşra anlatıları bu karşıtlıktan beslenerek anlatı çatılarını kurarlar. Mutluluk tasviri hiç yaşanmamış ve yaşanamayacak bir zaman dilimine aittir. Gerçeklikle bağı yoktur, özlenen, ait olunduğu düşünülen fakat bir türlü ait olunamayan bir yerdir. Geçmiş yaşantıyı, maziyi mutluluk olarak kodlamak, devamında gelecek olan yılların kötülük getireceğine delalettir. Bir bozulmuşluk öncesi, an itibari ile yaşanan sorunlardan kaçış öznesi konumundadır. Yaklaşan bir değişimin habercisidir ve anlatı gerilimi de buradan beslenir.

Taşraya dair bozulmamışlığın ve masumiyetin temsili olarak üretilen bazı filmler hikâyelerini çocuk karakterler üzerinden işlerler. Çocuk karakter tercihi, çocuk bakışı ile saflığı ve temizliği içselleştirme çabasında gizlidir. Taşrada çocuk temsilleri popüler sinemada ve sanat sinemasında farklılaşır. Popüler sinemada nostalji duygusu ile hareket edilerek taşra neşe ve mutluluk mekânı olarak kodlanır. Sanat sinemasında ise taşra tüm çıplaklığı ve mevcut sıkıntılarıyla olduğu gibi gösterilmeye çalışılır. Sanat sinemasında bu tür filmlere örnek olarak Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (2004), Beş Vakit (2006), Mommo: Kız Kardeşim (2009), Sivas (2014) gösterilebilir.

...Son dönem Türk Sineması'nda mekânın bozulmamışlığı ve saflığı taşra ile kişilerin bozulmamışlığı, kırılabilirliği ve iyi niyeti çocuklar aracılığıyla anlatılmıştır. Bu bağlamda modernizmin karşısında konumlanan geleneksellik ve geleneksel değerler taşra-çocuk perspektifinde izleyenlere aktarılmıştır. Tatil Kitabı filminde Ali, Karpuz Kabuğu'nda Recep ile Mehmet, Yumurta, Süt, Bal filmlerinde Yusuf, Mommo Kız Kardeşim filminde Ahmet ile Ayşe çocuk bakış açısından taşra yeniden inşa edilmiştir... (Yılmazkol, 2011, s. 68-70)

Çocukluk öyküleri olarak adlandırabileceğimiz bu filmlerin iskeleti çocuklaştırılmış yetişkin karakterler üzerine kuruludur. Huzur hissiyatının asıl nedeni ise anne ile olan

yakınlık ile bağdaştırılabilir. Sıcak ve güvenilir olan, o özlenen ortam bir nevi anne rahmidir. Gerçek anlamda hatırlamanın mümkün olmadığı geçmişe sıkışmış bir zaman dilimi, çocukluğumuzun unutulmuş merkezidir ulaşılmak istenen. Büyümeyen, büyüemeyen ve hatta büyümei reddeden yetişkinlerin kaçış duraklarıdır.

70'li yıllarda çekilen Ayşecik, Ömercik, Sezercik gibi filmlerin toplum tarafından sevilmesinin esas nedeni toplumun kendisini mağdur edilmiş bir çocuk olarak görmesinde gizlidir (Gürbilek, 2001, s.36). Bu filmler genel olarak kötülüklerle dolu dünyanın merkezinde öksüz ya da yetim kalmış, kendi tercihleri olmayan bir hayat yaşamak zorunda kalan, hak etmediği bir yoklukla yüzleşmek zorunda kalan çocuklar anlatılır. Filmlerin mutlu sonla bitmesi ise henüz büyük şehirden umudun kesilmediği yıllarda çekilmeleriyle örtüştürülebilir. Aklını kullanan, büyümüşte küçülmüş olan zeki yavrucaklar, çeşitli badireler atlatarak haksızlıkların üstesinden gelirler. Bu filmlerde yansıtılan çocuk imgesi üzerinden kendine acıyan toplum aynı zamanda bundan haz alma eğilimindedir. Bu eğilimin nedenini Nurdan Gürbilek şöyle açıklar "... büyüklerin kendi kötü yazgılarını, ailevi olduğu kadar toplumsal da olan kendi iktidarsızlıklarını, kısacası kendi çocuk bırakılmışlıklarını sevme çabası..." (Gürbilek, 2001, s. 41-42).

Bu filmlerdeki çocuklar daha çok sarışın, batının kabul edebileceği bir profilde seyrediler. Yeni Türkiye Sineması'nın çocukları ise giderek esmerleşmiş ve şehrin bozulmuş düzenine ayak uyduran, kirlenmiş ve masumiyetini kaybetmiş bireylere dönüşmüşlerdir. Toplumumuzun, modern Batı karşısında çocuk kalmışlığını kabul edilebilir ve sevilebilir bir şeye dönüştürme çabası içinde olduğu söylenebilir. Çocukluğunu yaşayamamak ve erken yaşta hayata atılmak zorunda kalmak, büyümemek bir erdem olarak kabul edilmiştir. Yeşilçam sinemasındaki çocuk temsilleri, Yeni Türkiye Sineması'nda farklılaşarak masumiyetlerini yitiren karakterlere dönüşmüştür, fakat toplumun dayatılan düzen karşısında kendisini çocuk olarak görme hissiyatı halen varlığını sürdürmektedir.

Türk toplumu, askeri bir darbenin ardından, adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendini bir kez daha çocuk konumunda bulduğu, bu yazgıyı bir kez daha sevmek zorunda bırakıldığı 80'lerde, yalnızca gözü yaşlı çocuk yüzlerini, yalnızca çığlık çığlığa acıdan söz eden şarkıcıları değil, büyük şehrin bir kez daha acıyla, acının da çocuklukla özdeşleştiği bütün bu sahneyi çok sevdi. (Gürbilek, 2001, s. 42-43)

1993 yılında çektiği ilk kısa filminden başlayarak kendi yaşadığı köyü mekân olarak kullanan ve taşra hikâyeleri anlatan Ahmet Uluçay'ın Yeni Türkiye Sineması'nda önemli bir yeri vardır. 2004 yılında çektiği ve kendi çocukluğunu anlatan Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmi taşra anlatı kodları bakımından önemli bir filmidir. Taşrada sinema aşığı iki çocuğun film çekme macerasını anlattığı bu film Yeni Türkiye Sineması'nın taşra anlatıları içerisinde önemli bir konumdadır.

Ahmet Uluçay'a benzer bir şekilde Yüksel Aksu da filmlerinde mekân olarak doğup büyüdüğü ege kasabasını kullanmayı tercih eder. Daha çok komedi unsurları ile eleştirel bir dil oluşturmaya çalışan Aksu, küresel politikaların taşra üzerindeki etkilerine odaklanır. Dondurmam Gaymak (2006), Entelköy Efeköy'e Karşı (2011) ve İftarlık Gazoz (2016) filmleri bu ikilik üzerine kurulmuştur.

Tatil Kitabı (Seyfi Teoman, 2008), Sonbahar (Özcan Alper, 2008), Bornova Bornova (İnan Temelkuran, 2009), Çoğunluk (Seren Yüce, 2010), Vavien (Taylan Biraderler, 2009), Sivas (Kaan Müjdecı, 2014), Tepenin Ardı (Emin Alper, 2012), Yozgat Blues (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013), Sen Aydınlatırsın Geceyi (Onur Ünlü, 2013), Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer, 2012) ve Abluka (Emin Alper, 2015) gibi filmler son dönemde öne çıkan yeni kuşak yönetmenlerin filmleridir ve bu liste daha da uzatılabilir. Bu filmlerin ortak noktaları ise dertlerini taşra üzerinden anlatmalarındır.

90'lı yıllarından ortalarından itibaren film üreten ve Kürt sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Kazım Öz'ün filmleri de Yeni Türkiye Sineması açısından önemli bir konumdadır. Kürt coğrafyasında yaşanan sorunlara eğilen Kazım Öz gerçekçi bir üslupla yöre halkının sorunlarını perdeye taşımaya çalışmıştır. Benzer bir yönelimle İki Dil Bir Bavul (Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2008), Annemin Şarkısı (Erol Mintaş, 2014), Sesime Gel (Hüseyin Karabey, 2014) ve birçok diğer filmle coğrafyada yaşanan sorunlara eğilmişlerdir. Madun temsilleri olarak ön plana çıkan Başka Dilde Aşk (İlksen Başarır, 2009), Zenne (Caner Alper, Mehmet Binay, 2011), Çekmeceler (Caner Alper, Mehmet Binay, 2014) filmleri de hikâyelerini anlatmak için taşra kültüründen beslenen önemli örneklerdir.

Kimlik bunalımı ve aidiyet sorunlarının temsili açısından Pandora'nın Kutusu (Yeşim Ustaoglu, 2008) önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Alzheimer olan anneanesi

Nusret'in memleketine dönmek istemesi Murat için kentten kaçış imkânı sunmaktadır. Kentin toplum üzerinde Alzheimer etkisi yapması ve kimliksizleştirilmesi metaforik olarak anneanne torun ilişkisi üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır bu filmde. Film Yeşim Ustaoglu'nun çocukluğunun geçtiği kasabaya, bir nevi kendi köklerine dönme hikâyesidir aynı zamanda.

Yeni Türkiye Sinemasında aidiyet meselesi çoğunlukla nostaljik bir anımsama şeklinde karşımıza çıkmıştır. Propaganda (Sinan Çetin, 1999), Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (Serdar Akar, 2000), Şellale (Semir Aslanyürek, 2001), Vizonte (Yılmaz Erdoğan, 2001) gibi filmlerde resmedilen taşra manzaraları daha çok geçmişin yasını tutar niteliktedir. Çocukluk anılarından oluşan bir karmaşalar dünyası hâkimdir. Aranılan aidiyet eski evlerin, kerpiç duvarların içinde gizlidir adeta. Bu tür filmlerde “ev” tasviri de önemli yet tutar. Fiziksel bir yapı bloğu olarak değil, kendimizi ait hissettiğimiz, huzurlu hissettiğimiz yerdir evler. Evlerin büyük bir beşiği ve hatta ana rahmini temsil ettikleri söylenebilir. Dış dünyanın o çetin, meşakkatli curcunasından bizi koruyan yegâne mutluluk ortamı çocukluğumuzun geçtiği o evlerdir.

Asuman Suner, 2006 yılında çıkan “Hayalet Ev” isimli kitabında, kitabın ismini nasıl oluşturduğunu aidiyet kelimesi üzerinden açıklar.

Yazı Tura (2004, Uğur Yücel) filminin bir sahnesinde, filmin Güneydoğu'daki askerliği sırasında bir bacağını kaybetmiş genç kahramanı, sarhoş kafayla memleketi Göreme'nin kayaya oyulmuş evlerine bakıp “korkuyorum”, der, “hayaletler var bu evlerde.” Bu sözü 1990'ların ortasından itibaren oluşumuna tanık olduğumuz ‘Yeni Türkiye Sineması’nın temel meselesini ifade eden bir saptama olarak düşünebiliriz pekâlâ. Yeni Türkiye Sineması, gerek “popüler” gerekse “sanatsal” kanatlarında, sürekli “aidiyet” temasına geri dönüp, Türkiye’de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatmaktadır bize. Bu anlamda, yeni Türkiye sinemasının merkezinde bir “hayalet ev” figürü vardır demek yanlış olmaz. (Suner, 2006, s. 15)

Asuman Suner'in burada dikkat çektiği “hayalet ev” olgusu, aidiyet karmaşası ve kimlik yoksunluğuna yapılan bir göndermedir. Bireyin toplumun bir parçası olarak işlev görmediğine inandığını, sahiplenemediğini ve dışında durduğunu gösterir. Fakat aynı zamanda hiçbir zaman unutulmayan ve varlığı inkâr edilemeyecek bir olgudur hayalet. Asuman Suner “hayalet” kelimesinin Arapça kökenli olduğunu “tasavvur edilen”, “zihinde canlandırılan”, “düşlenen şey” anlamına geldiğini ve “hayal” kelimesinden

türediğini aktadır. Hayal edilen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünölen, nostalji duygusu ile anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurudur aynı zamanda “hayal-et ev”. Yeni Türkiye sinemasının odaklandığı bu aidiyet sorunu aslında kendi kimlik arayışının da bir parçasıdır. Asuman Suner Yeni Türkiye Sineması’nın, bu anlamda, “aidiyet” kavramı karşısında benimsenen kanıksanmış yaklaşımları sorgulayan, yeni ve sarsıcı düşünme ve görme biçimleri öneren bir kültürel müdahale zemini olarak da karşımıza çıktığını vurgular (Suner, 2006, s. 16).

Yeni Türkiye Sineması’ndaki ev tasviri kimi zaman geçmişteki travmatik olaylarla yüzleşmek için kurgulanırken kimi zaman da hiç gerçekleşmeyecek bir onarma sürecinin hayalini içerir. Ev yalın ve homojen bir yapı olarak karşımıza çıkmaz. Zamanın dayattığı değişimlere meydan okuyan fakat aynı zamanda bu değişimlere de ayak uyduran bir çizgidedir. Ev içerisinde barındırdıklarından çok dışarıda bıraktıklarıyla şekillenen bir mekân algısı üretir. Film anlatılarındaki kadraj içi ve kadraj dışı, anlatı dairesi içi ve dışı tanımları ile paralellik gösterir bu durum. Ev hem ait olunan hem de olunmayandır. Reddedilen büyümüşlüğün asla ulaşamayacak çocukluk kutularında saklıdır. Ne kadar çırpınırsak çırpınalım tekinsiz, boğucu ve anlaşılmasız bir yanı da vardır ev olgusunun. Romantik bir nostalji seviciliği ile kıyısında dolaşılan bir uçurumu andırır. Geçmişte yaşanan kirzlerin, travmatik olayların etkilerinin değişmesi söz konusu değildir. Sadece bir hayal perdesinin arkasına gizlenebilirler.

Yeni Türkiye Sineması bu evlerin bahçelerinde dolaşır, içlerine girmeye çalışır. Bu bir kaçıştan başka bir şey değildir. Toplumsal hafızamıza dokunan söylemlerle yol alır, fakat mevcut farkındalığı ortadan kaldıramaz. Hem kendi evimiz olmasını ister hem de asla olamayacağını huzursuzluğunu duyumsarız.

Anayurt Oteli’nin 1 numaralı odası tam da bu “hayali ev” kavramına karşılık gelir. Zebercet’in dünyaya geldiği, anne memesi ile ilk kez tanıştığı, sünnet olduğu, annesini kaybettiği ve kendi canına kıydığı oda. Takıntılı bir şekilde peşinden sürüklendiği gizemli kadının kaldığı ve onun dışında kimselerle paylaşmadığı oda. Film akışı içerisinde Zebercet’in huzur kaynağı olan, arzularını besleyen ve kıskırtan, gerçek mi hayal mi olduğunun algılanamadığı bir kadına duyulan özlem. Bu özlem, kadının

annesine benzemesiyle birlikte aslında anneye ve ana rahmine duyulan özlemdir. Kadının dönüşünün imkânsızlığı sonrası evrilen anlatı arkı ile birlikte giderek tekinsizleşen, kimliksizleşen, masumiyetini kaybeden, fakat her nasılsa vazgeçmenin de imkânsız olduğu bir ev.



### 3. ÖNCÜL BİR ÖRNEK “ANAYURT OTELİ”

#### 3.1. ANAYURT OTELİ

Anayurt Otel (Ömer Kavur, 1987), Yusuf Atılgan’ın 1973’te yayımladığı aynı isimli öykünün uyarlamasıdır. Ömer Kavur esere olabildiğince sadık kalarak bu öyküyü hayata geçirmiştir.

*“Adım Zebercet, bu otelin yöneticisiyim...”*

Ana karakterimiz Zebercet’in (Macit Koper) kendisini tanıttığı monolog ile başlayan film son sahnede “Adım ...” kelimesinin duyulması ve ismini zikretmeden kendi hayatına son vermesiyle noktalanır. Açılan bu büyük parantez bize ana karakterimizin nasıl bir kimlik bunalımında olduğunun göstergesidir aynı zamanda. İzleyeceğimiz film bir kimliksizlik filmidir.

#### 3.1.1. FİLM ANALİZİ

Zebercet, istasyon yakınlarında on dört odalı eski bir konaktan bozma otelde yöneticilik yapmaktadır. Bu konak Rumların Anadolu’yu terk etmeden önce ateşe verdikleri bir Ege kasabasındaki Anayurt Otelidir. Gecikmeli Ankara treni ile gelip bir gece otelde kalan kadının (Şahika Tekand) tekrar gelmesini beklemektedir Zebercet.

Film, otelin yöneticisi Zebercet’in hem fiziksel hem duygusal yalnızlığını, iletişimsizliğini, yoksunluğunu, cinsel sorunlarını ve nihayetinde intiharını anlatır. Zebercet müşterileri ile gerçek bir ilişki kurmaz, gerekmedikçe otelden ayrılmaz ve günlük rutin işlerini takıntılı bir şekilde yerine getirir. Zebercet gecikmeli Ankara treni ile gelen kadını görme arzusu ile bir bekleyiş içerisindedir. Bu kadının daha önce kullandığı odayı kimseye vermez. Zaman zaman bu odaya girer, odadaki bütün objeler Zebercet için arzu nesnesi durumundadır. Üzerinde dudak izi bulunan çay bardağı, sigara izmaritleri, kadının unuttuğu havlu... Zebercet bu odada gezinir, odanın havasını içine çeker. Kadının döneceğine dair büyük umutları vardır Zebercet’in. Hayatında bazı değişiklikler yapar, tıraş olur, otelden daha sık dışarı çıkar ve kadını tekrar göreceği



güne hazırlanır. Zebercet okulda öğretmenleri, askerde üstleri tarafından ezilen, hayatı boyunca hor görüldüğü o var olamama halinden sıyrılmak için çabalar. Cengiz Güleç Zebercet'in psikiyatrik teşhisler açısından tam bir şizoid kişilik yapısına sahip olduğunu söyler (Güleç, 1994, s. 22-23).

Gecikmeli Ankara treni ile gelen Kadın'ın (burada Ankara'ya yöneltilen bir iktidarsızlık göndermesi de vardır) artık gelmeyeceğini anlayan Zebercet oteli kapatmaya karar verir. Otelin kapısına “KAPALI” yazısını asan Zebercet, böylelikle dış dünya ile olan bağlantısını tamamen yok eder. Zebercet'in iletişim sorunu cinsel hayatında da karşımıza çıkar. Otlakçı kadın ile girdiği ilişki tek boyutludur ve aralarında bir iletişim yoktur, hatta Zeynep (otlakçı kadın) bu ilişki esnasında uyuyordur. Bu ilişkiden haz alan tek taraf Zebercet'in kendisidir. Zebercet, Zeynep'in yoksunluğunu (Lacancı psikanalize göre fallus = penis + yoksunluktur) karşılayamamaktadır (Lacan, 2013, s. 59-60). Bundan Kurtuluş yolu ise Zeynep'i ortadan kaldırmaktan geçer. Zizek erkeğin kadına sahip olması ve onunla cinsel ilişkiye girebilmesi için kadını “mortifike” etmesi yani ölü bir nesneye dönüştürmesi gerekliliğinin altını çizer (Zizek, 2006, Belgesel).

Zebercet'in cinsel sapkınlığı, odaları dinleme ve gecikmeli Ankara treni ile gelen kadının odasında ki eşyaları karıştırmaya kadar varır. Otelden dışarı çıktığı nadir anlarda karşılaştığı insanlar ile düzgün bir iletişim kuramaz. İçinde bulunduğu ruh durumunun dışa vurduğu canilik boyutu, kediyi öldürmesi ile karşımıza çıkar. Otlakçı kadını öldürmesi de kendi dünyasındaki bir güç gösterisinin eseridir. Film içerisinde çeşitli zamanlarda karşımıza çıkan emekli subayın kızını boğduğu için tutuklanması, izleyici olarak gittiği bir mahkemede karısını boğan bir adamın yargılanıyor oluşu ortak bir temada birleşir. Zebercet yaşadığı çevre tarafından adeta boğulmuş durumdadır. Filmin sonunda kendisini asma da bir çeşit boğma ritüelinin son halkasıdır.

Anayurt Otel'i mekân olarak Zebercet'in ancak var olabildiği ana rahmidir adeta. Dış dünya ile bağlantısını sınırlayan bu kale Zebercet'in sığınağı niteliğindedir. Zebercet'in beklediği kadının kaldığı oda aynı zamanda Zebercet'in dünyaya geldiği, annesinin yıllarca yaşadığı ve öldüğü odadır. Otelin isminin “ANAYURT” oluşu, Zebercet'in ana rahmi ile olan sorunlu ilişkisi açısından direkt bir gönderme içerir. Zebercet öldükten sonra otelin içerisinde gezinen kamera bizlere Zebercet'in anne ve babasının eski fotoğraflarını gösterir. Zebercet'in annesinin fotoğraftaki hali, gecikmeli Ankara treni

ile gelmesini beklediği kadınla aynıdır. Zebercet ana rahmine dönmek istegindedir, doğduğu odada kendini asarak bir nevi bu arzusuna da ulaşacaktır. Zebercet'in sünnet olduğu yıl annesini kaybetmiş olması da Oedipus kompleksi ve iğdiş edilme korkusu ile bağdaştırılabilir. Zebercet'in babasından nefret etmesi, bıyığı olmadığı halde aynada kendisini babasının bıyığına benzeyen bir bıyıkla görmesi ve sürekli tıraş olması da bunun göstergesidir diyebiliriz. Zebercet babasından hem nefret eder hem de onun gibi olmaya çalışır. Horoz döğüşü izlemeye gittiği sahnede tanıştığı adama isminin Ahmet (babasının adı) olduğunu söylemesi de bunun bir göstergesidir. Bankta karşılaştığı adamın ne iş yaptığı sorusuna babasının bir dönem çalıştığı nüfus müdürlüğü cevabını vermesi, sosyal ilişkilerinde babası gibi davranma eğiliminde olduğunu gösterir. Freud'a göre kendisini baba ile özdeşleştirerek bir ego ideali oluşturan çocuk, bu yöntemle Oidipus kompleksini bastırmaya çabalar (Freud, 1962, s. 36).

Zebercet annesine aşiktir kısacası, onunla birlikte olmak, onunla bütünleşmek istemektedir. Bu ensest fantazi kabul edilemeyeceği için, annesinin yüzünü hayali bir karaktere monte etmiştir. Zebercet, annesinin geri gelmeyeceğini kabul ettiği anda, hayata dönmek yerine, annesiyle sembolik bir biçimde yeniden bütünleşmeye çalışır. Annesinin odasında, onun yatağının üstünde kendisini asar. Zebercet'i yatağın üstünde boynundan asan ipin, sembolik olarak annesiyle göbek bağına karşılık geldiğini iddia edebiliriz. Zebercet doğduğu ana geri dönmüştür. Doğduğu yatağın üstünde, o göbek bağıyla birlikte sallanmaktadır. (Cebenoyan, 2010, s. 98)

Zebercet bu ülkenin bütün madunlarının, haksızlığa uğramış bütün bedenlerinin tasviri gibidir. Aidiyetsizlik ve kimliksizlik Zebercet'in peşinde koştuğu ana sorunlardır. Kendini bu mağduriyetten korumak için otele kapatmıştır. Bu hiçbir yere ait olamama durumu başlangıç noktasına, yani ana rahmine dönmesi ile sonuçlanmıştır. 7 aylık iken doğan Zebercet'in ana rahmi ile yaşadığı travma, genç yaşlarda devletin ya da toplumun kendisi tarafından dışlanan bireylerinde de benzer bir soruna karşılık gelir. Yeni Türkiye Sineması'nın madunları da bu hiçbir yere ait olamama durumu ile yüzleşirler. Masumiyetin ve saflığın temsili olarak gördükleri taşraya, köklerine dönüşü bir kurtuluş olarak görürler.

Filmde bahsi geçen tarihler ülkemizin yakın siyasi geçmişine göndermeler içerir. Otelin yapım yılı olan 1839 Tanzimat'ın ilan edildiği, Osmanlı'nın yüzünü batıya döndüğü yıldır. Binanın otele dönüştürülmesi ise 1923, yani Cumhuriyetin ilan edildiği yıla denk gelir. Ana karakterimiz Zebercet 1950'de doğar, 60'da sünnet olur, 71'de askere gider

ve 80 yılında ise otele müdür olur. Filmin kurduğu bu alegorik yapı, bireyin güncel politik durumlar karşısındaki mağduriyetini yansıtır. Zebercet'in tekinsizliği tanzimattan bugüne tamamlanamamış modernleşme sürecine bir gönderme gibidir. Zebercet ne Cumhuriyet Bayramı ile ilgilenir ne de camide okunan duaya eşlik eder. Bu arada kalmışlık, kimliksizlik, ülkenin güncel durumunun travmatik yansımasıdır. Ömer Kavur kurduğu alegorik yapı ile alakalı şu cümleleri kullanır:

Ben istedim ki filmi günümüze taşıyayım. Ve üç tane darbe görmüş bu ülkede yaşayan, iletişim kuramayan bir adamın hikayesi. Nitekim adamını Zebercet'in filmin başında bir monoloğu vardır. Önemli tarihleri söyler. Şu yaşta ilkokula gittim şu yaşta sünnet oldum şu yaşta annem öldü. O tarihlerin her birinin bizde bir darbe tarihi olduğu görülebilir. Dikkatli de bir seyirci, o ilişkiyi kurabilir. Ve aslında yapmak istediğim, o bakışı bir anlamda gizli fakat faşizan bir dünyayı anlatabilmek; bir taşra dünyasını anlatabilmek. O iletişim sıkıntısı içinde olan ve yalnızlık çeken ve tek isteği belki bir insan sıcaklığı olan o adamın, o yalnızlığını verebilmek. Romanda zaten var olan bir şeydi o, günümüze taşımak yaptığım tek şey değişiklikti. Bir tek o cumhuriyet bayramını, hikâyeye sokma. (Yeşilyurt, 2017, s. 1-2)

Zebercet karakter olarak erkek imgesinin ve toplumsal cinsel kimliğin yeniden oluşturulması işlevi görür. Zebercet'in beklediği kadın aynı zamanda erişilemeyen yasaklanmış kadın imgesidir. Bu kadın imgesi görsel olarak Zebercet'in annesi Saide hanımın fotoğrafı ile örtüşerek anne karnına duyulan özlemle paralellik gösterir. Saide isminin "Tanrının kutsadığı, kutlu" anlamları içermesi, erkek egemen toplumda yasaklanmış, ulaşılamayan nesne konumuyla perçinlenir. Zebercet'in annesi Saide'nin konağın eski sahibinin tecavüz ettiği bir beslemeden doğmuş olması da kutsallık ve kutsal dışılık arasında kalmışlığının göstergesidir. Bu arada kalmışlık Zebercet'in cinsel kimlik bunalımında da yansımasını bulur. Otel'in sahibi Faruk'un İstanbul'da annesi ile birlikte yaşıyor oluşu ve Zebercet'in kendisini otelin sahibi olarak konumlandırması da anne-çocuk ilişkisi açısından önemli bir okuma alanı sağlar.

Mekân anlatı dünyasını en önemli aktörlerinden biridir. Mekân işlevsel yapısı bakımından bir karaktere de dönüşebilir. Anlatı sınırlarını belirlemek, toplumsal dinamikleri yansıtmak ve ana karakterin dâhil olduğu atmosferi oluşturmak için önemli bir rol üstlenir mekân. Karakterdeki herhangi bir değişimin mekânla birebir ilişkisi vardır. Sosyal anlamda olaylara yüklediğimiz anlamların sorgulanması ve kültürel

kodların yeniden okunması için zemin hazırlaması açısından çok anlamlı bir aktör haline gelmiştir (Ağaçsapan, 2013, s. 69).

Anayurt Oteli, Zebercet ile birlikte filmin ana karakteridir. Yaşayan, nefes alan, etrafında gelişen olayları gözleyen ve şekillendiren bir yapıdadır. Anayurt Oteli'nin mekânsal olarak üzerinde yaşadığımız ülkeyi temsil ettiğini söyleyebiliriz. Otelin gelip giden misafirleri tam bir coğrafya portresi sunarlar. Köylüler, tütün parası bekleyenler, parti delegeleri, dışçiler, hastaneden çıkanlar, yatak bulamayan hastalar, askere gelenler, pazarcılar, celepler, çalışmaya gelenler, iş arayanlar, öğretmenler, sınava gelen öğrenciler, avukatlar, bir yakınlarının Ağır Ceza'daki duruşmasına gelenler, gezici oyuncular, bir gecelik çiftler, emekli subay olduğunu söyleyen adam, ortalıkçı kadın, kedi, gecik... Binanın eskimiş köhne yapısı çürümüş düzenin bir göstergesidir aynı zamanda. Otelin bir karaktere dönüşmesini Berna Moran şöyle yorumlar: “Şurası kesin ki, Keçeciler için yapılmış konağın sonradan otele; otelden, iki kişinin yaşadığı kapalı bir mekâna ve kapalı bir mekândan iki ölüyü barındıran bir mezara dönüşünün, romanda, doğumundan ölümüne dek bir karakter gibi izlendiğidir” (Moran, 2008, s. 312).

Anayurt Oteli eski, paslanmış o büyük kapısıyla mutsuzluğun ve yıpranmışlığın yuvasıdır. Otelin bulunduğu sokaktaki çam ağacına asılı OTEL levhasının ipi kopunca üzerindeki ok işaretinin yeri göstermesini Yusuf Atılğan “otelin yeraltında sanısı vermesi” ile açıklar (AO s.12). Otel tam olarak arada kalmışlığın, bir yere ait olamamanın sunulduğu bir mekândır. Mehmet Narlı'nın “Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Üzerine Bir Değerlendirme” adlı makalesinde de belirttiği gibi “...taşradaki rol, cemaatten cemiyete geçilirken konaklanan bir ara mekândır” (Narlı, 2013, s.303).

Otel simgesel açıdan modern dünyanın kodlarını yansıtan bir unsurdur. Kültürel olarak “misafir” anlayışı yerini modern dünyadaki karşılığı olan otellere bırakmıştır. Fakat oteller aynı zamanda bir köksüzlüğün, yersizliğin ve ait olamamanın kelime anlamıdır.

Oteller bana var olma sıkıntısının, varoluş koşulunun amansızca gelip çarpışının en tipik mekânı olarak göründü hep: Mezarlıklar ne kadar kesin, tartışmasız bir son yer imgesi taşıyorsa, otel de, benim gözümde, geçiciliğimizin o ölçüde kesin bir ara yer imgesini taşıdı ve dayattı: İnsan bir

otelde yaşayamaz gibi geldi bana, her ne kadar otelde yaşamayı seçenler, yeğleyenler olduğunu bilsem de, Otel'e ancak ağır ya da acil bir intihar duygusu içinde gelinir ve yerleşilir düşüncesi içimde yenilmez bir tanım kazanalı yıllar olmuştur. (Batur, 2003, s. 63)

Oteller, hafızanın ve birikimin olmadığı, yapısının geçicilik üzerine kurulu olduğu yapay yerlerdir. Bu hafızasızlık Zebercet için güvenli bir liman niteliğindedir. Anayurt Oteli bu bağlamda mecburi bir sığınak işlevi görür. İnsanı dış dünyadan ayıran, yalıtıcı bir işlevi vardır otelin. Anayurt Oteli film boyunca Zebercet ile bütünleşir, doğduğu ve öldüğü mekân olarak adeta tek bedene bürünürler.

### 3.1.2. SİNEMATOGRAFİK ANALİZ

Bir romanı ya da öyküyü uyarlamanın en zor kısmı monologların görsel karşılıklarını bulmak ve anlatının anlam kaymasına sebebiyet vermeden seyirciye ulaşmasını sağlamaktır. Ömer Kavur'un, Anayurt Oteli'ni ele alırken Zebercet'in monologlarını iç ses (voice over) tekniği ile seyirciye aktarma yolunu seçmiş olması, anlatının güçlü kılınmasındaki en önemli unsurların başında gelir. İzleyicinin karakterler özdeşleşmesini kolaylaştıran bu tercih sayesinde karakterin içinde bulunduğu çıkmazı, o sıkışmışlık durumunu daha iyi tecrübe ederiz.

Film olayların tam da ortasında başlar (in medias res). Filmin ismi jenerikte görüldükten sonra otelin puslu kapısından içeriye giren kadın (Şahika Tekand), ki bu kadın aynı zamanda Zebercet'in annesi ile aynı görünüme sahiptir, kameraya bakarak "Bir odanız var mı?" diye sorar. Yönetmenin bu tercihi (kameraya bakış) filmin ilk planında seyirciyi nasıl konumlandığı ile ilgili çok net bir bilgi içerir. Artık biz bütün filmi Zebercet'in bulunduğu konumdan takip edeceğiz. Bu sahnenin gerçekten yaşanmış olduğu da kuşkuludur. Muhtemelen Zebercet'in defalarca zihninde canlandığı, tekrar görme arzusuyla kendini paralandığı o anlardan birinde Zebercet'e eşlik ettiğimiz bir zaman dilimidir.

Filmin bir sonraki sahnesi meşhur "Adım Zebercet..." monoloğunun geçtiği sahnedir. Burada kamera alt açıda konumlandırılmıştır. Zebercet'in birisiyle konuştuğu izlenimi verilir. Kendisini anlatmaktadır Zebercet, bir önceki sahnede gecikmeli Ankara treni ile

gelen kadınla konuşmaktadır. Fakat sahne ilerledikçe Zebercet'in kendisiyle konuştuğu anlaşılır. Zebercet'in yüzünün bir yarısı tamamen karanlıkta bırakılarak karakter analizi bakımından izleyiciye ipuçları sunulur. Zebercet'in belirsiz ve tekinsiz bir karakter olduğu daha ilk dakikalarda kendini gösterir.

Ömer Kavur kamera kullanımında kayma hareketlerine (şaryo) bolca başvurur. Orta ve yakın plan çekimlere ağırlık verir. Ana karakterin yolculuğuna odaklanmak için yüz ve göğüs planlara sıklıkla başvurur. Otel'in kapıları arasına sıkışmış, kadraj içinde kadraj tekniği ile Zebercet'in sıkışmışlığını yansıtmaya çalışır. Klostrofobik otel ortamı Kavur'un kadraj kullanımında da kendisini gösterir.

Aynalarda film içerisinde önemli bir anlatı aracı olarak karşımıza çıkar. Zebercet ayna karşısına geçtiği bazı anlarda kendisini bıyıklı bir şekilde görmekte, bıyığı olmadığı halde tıraş olmak için berbere gitmektedir. Zebercet'in otel odasında uyandığı ilk sahnede gördüğümüz duvarda asılı olan babası Ahmet'in pala bıyıklı fotoğrafından farklılaşmaya çalıştığı söylenebilir. Zebercet'in berberde tıraş olurken aynada oluşan sonsuz yansıması da içinde bulunduğu o çıkmazı betimler niteliktedir. Aynı zamanda televizyonda dönen yabancı şarkı "come back, i want to see you / geri gel, seni görmek istiyorum" da Zebercet'in içinde bulunduğu ruh haline bir gönderme yapacak şekilde seçilmiştir.

Zebercet'in dışarı çıktığı nadir anlardan birinde yolun ortasındaki çizgiden sapmadan yürüdüğünü tepe açısından çekerek gösterir yönetmen. Bu Zebercet'in çizgi dışına çıkamayan, sınırlarını zorlayamayan yapısıyla paralellik taşır. Zebercet'in sıklıkla kendisiyle konuştuğu ve hatta gelmesini beklediği kadını da seslendirdiği sahneler hep aynı açı ve kadrajlarla izleyiciye sunulur. Gerçek ile hayal arasında bir ayrım yapılması zordur. Filmi güçlü kılan yönlerden biri de bu anlatısal tekinsizliği kamera kullanımı ve kurgu ile seyirciye aksettirmesinde yatar.

Gerek kadraj gerekse ışık kullanımı olarak yapılan tercihler, kapana kısılmışlık hissiyatını daha da güçlendirir. Kavur, kurduğu karanlık atmosfer yapısı ile Zebercet'in ana rahmindeki çırpınışlarını yansıtmaya çalışır gibidir. Otel içerisindeki hareketli kamera kullanımı Zebercet'in ait olduğu yerin altının çizilmesini sağlar. Zebercet otelden dışarıya adımını attığında ise kamera sabit bir konumdan izleyici noktasına

geçer. Zebercet'in iç dünyasından çok çevre ile etkileşimi-etkileşimsizliği gösterilmeye çalışılır.

Kavur yarattığı karanlık, puslu atmosferle, kamera hareketleri ve tercih ettiği kadrajlarla Anayurt Oteli'ni bir karaktere dönüştürmüştür denilebilir. Otel mekânsallığın ötesinde Zebercet'in yaşamına eşlik eden vazgeçilmez bir öge olmuştur. Ne Zebercet Anayurt Oteli olmadan ne de Anayurt Oteli Zebercet olmadan düşünülemez.

### 3.2. ANA RAHMİNE YOLCULUK

Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin taşraya yönelimini ele alırken sıklıkla başvurduğum “ana rahmine yolculuk” kavramını psikanalitik bir analiz yapmak için kullanmadığımı belirtmek isterim. Bu tür bir analiz başka bir çalışma konusu olarak ayrıntılı bir şekilde ele alınabilir. Benim üzerinde durmaya çalıştığım asıl mesele, genel hatları ile taşraya yönelen anlatı kodlarının sosyolojik yanlarıyla ödipal bir yolculuğu çağrıştırıyor oluşudur.

Anayurt Oteli filmi, tüm hatları ile üzerinde yaşadığımız ülkenin ve parçası olduğumuz toplumun yansıması ve moderniteye karşı gösterilen direnişin öznesi olarak Türkiye Sineması'nda yer edinmiştir. Hem alegorik olarak ele aldığı mesele bakımından hem de ana karakterin film düzlemindeki yolculuğu bakımından ana rahmine yolculuk ile birebir ilintilidir. Bu bağlamda Yeni Türkiye Sineması'nın bütün dertlerini bünyesinde taşıyan ve kendinden sonra üretilmiş olan diğer yapımlara örnek teşkil eden bir yapımdır.

Zebercet'in mutluluk hayali, geriye dönüp annesiyle bütünleşmek olmak zorunda mıydı? Bir ütopyası olsa ileri bakabilir ve Ödipal karmaşasından çıkar mıydı? Bunları açıkçası bilemiyorum. Ama filmin, Zebercet'in Ödipal karmaşasıyla, ülkenin siyasi tarihini içiçe geçirerek anlattığı kesin. (Cebenoyan, 2017, s. 1-2)

Anayurt Oteli, Cumhuriyet politikaları ile biçimlendirilmeye çalışılan taşra insanının değişime karşı duran tavrını yansıması ile önem kazanmıştır. Artık taşra kendi varlığını bütün iyi ve kötü yanları ile kabul ettirme arayışındadır. Taşranın bu tavrı özellikle Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin yönelimlerini belirlemiştir denilebilir. Gerek devlet

politikalarının gerekse toplumsal anlayışın değişimi bu yönelimi etkileyen temel unsurlar olmuşlardır. Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin anlatmak istedikleri meseleleri taşra özelinde ele almalarının, toplumsal ve politik kaygıların yansımaları olarak odipal bir yolculuğa karşılık geldiği düşünülebilir.

Ana rahmine yolculuk, anlatı düzeyinde pek çok farklı yönetmen yaklaşımı ile karşımıza çıkar. Yeni Türkiye Sineması'nın öne çıkan yönetmenlerinden birçoğunun filmlerini doğup büyüdüğü ya da bir dönem yaşadıkları kasabada çekmeleri de bu durum ile ilişkilendirilebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997), Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2003), Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008), Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006), Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005), Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın *Mavi Dalga* (2013) filmleri bu durumun başlıca örnekleri olarak gösterilebilir. Yeşim Ustaoglu, *Bulutları Beklerken* filminin ortaya çıkış sürecini şöyle anlatır:

*Bulutları Beklerken* bir anlamda *Güneş Yolculuk* filminin devamıdır. Bir anlamda da doğduğum yere geri dönüşüm. Beni çok etkileyen şeyler var bu filmde. Bütün çocukluğumu, beni yapan, var eden bölgeye geri dönüş gibi. Uzunca bir süre, özellikle babamı kaybettikten sonra, Karadeniz'le bağlarımı koparmıştım. Oraya dönmek çok zor geliyordu benim için. Fakat bu projeye geri dönme arzusu duydum. Okuduğum bir kitabın, çocukluğumdan beri dinlediğim çok aşına olduğum konular, hikâyeler, özellikle göçle ilgili olarak beni yeniden çekmeye başladı ve yeniden Karadeniz'e gitmeye başladım. Soluk almaya başladım. Yolculuklarımda ve araştırmalarımda senaryo ortaya çıkmaya başladı. (Akpınar, 2009, s. 222)

*Sonbahar* (2008) filminin yönetmeni Özcan Alper filmin teması ile ilgili şunları söyler: “Doğaya dönüş, *Sonbahar*'ın en büyük temalarından biri... Evet, doğaya dönüş, eve dönüş, köklere dönüş... Böyle duygular, yönelimler de var” (Süalp ve Güneş, 2010, s. 56). Nuri Bilge Ceylan'ın kasaba üçlemesinin ilki olan *Kasaba* (1997) filmini çocukluğunun geçtiği Çanakkale'nin kasabasında çekmesi bu durumun en iyi örneklerinden biri. *Kasaba* filminde yakın aile bireylerini kullanması da odipal bir yolculuk ile ilişkilendirebileceğimiz bir durumdur.

*Mavi Dalga* (2013) filmi Zeynep Dadak'ın doğup büyüdüğü Balıkesir ilinde geçer. *Mavi Dalga*, ana karakteri Deniz'in ergenlik sorunları üzerinden şekillenen bir anlatıya sahiptir. Erkek anlatılarının ve bakışının ön plana çıktığı Yeni Türkiye Sineması'nda *Mavi Dalga* ile konuşan kadın karakterler yaratan Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın



bu tavırları önemli bir noktadadır. Fakat anlatı mekânı olarak Dadak'ın çocukluğunun geçtiği bir kasabanın kullanılması, ergenlik sorunlarının ana izleği oluşturduğu bir anlatı yapısına sahip olması, büyümemiş ve başarısız bir baba figürünün varlığı Mavi Dalga'yı diğer filmler ile ortak bir noktada buluşturur. Amacımın filme bir eleştiri getirmek olmadığına, Türkiye Sineması'nda kadın hikayelerinin, özellikle ergenlik ya da cinsel sorunlara yönelik anlatıların varlığına ihtiyaç olduğunun altını çizmek istiyorum. Fakat Yeni Türkiye Sineması'nın taşraya yönelik yolculuğunun bir parçası olarak Mavi Dalga'nın ve benzer "kadın" yönetmen filmlerinin de ana rahmine yolculuk düzleminde yer edindiklerini belirtmeliyim.

Yönetmen terimi kadın ve erkek olarak cinsiyetçi bir yaklaşımla ele alınamayacak bir kavram. Mavi Dalga filminden bahsederken "kadın" yönetmen tabirini kullanma nedenim erkeklik problemi yaşayan Türkiye Sineması'nın taşraya yönelen anlatı kodlarının bu tür bir ayırım ile ele alınamayacağını vurgulamak. İster kadın ister erkek olsun toplumun tecrübe ettiği ruh halinin yansımaları görürüz filmlerde. Carl Gustav Jung, Dört Arketip isimli kitabında "Anne Kompleksi" başlığı altında "oğulun anne kompleksi" ve "kızın anne kompleksi" alt başlıkları ile bu durumu ayrıntılı şekilde irdeleyerek farklarını ortaya koyar. Jung bu bölümde oğulun anne kompleksinin kızından daha fazla ciddiye alınmaması gerektiğinin altını çizer (Jung, 2005, s. 25).

Fırat Yücel, Reha Erdem sinemasının büyüme sancıları ve yetişkinlik problemleri ile örülü olduğunu söyler. Yetişkinliğe adım atmış fakat bir türlü büyümemiş erkekler, hayatın dayattığı sorunlar karşısında birey olarak bir çözüm bulamazlar. Reha Erdem bir söyleşide bu durumu şöyle yorumlar: "Bütün başımıza gelen belalar yanlış, büyümemiş, büyümeden büyümüş insanlar yüzünden oluyor" (Erdem, 2006, s. 47). Engin Ertan, Türkiye'nin modernleşme çabasının bir yansıması olarak Reha Erdem filmlerinde sağlıklı şekilde gerçekleşmeyen acılı büyüme evrelerinin yansımalarını gördüğümüzü söyler (Ertan, 2009, s. 111).

Bu büyümemişlik sendromu yönetmen yönelimleri açısından sıklıkla karşımıza çıkan bir durumdur. Yeni Türkiye Sineması'nın başlangıç filmleri olarak kabul edilen Eşkıya ve Tabutta Rövaşata filmleri de büyümemiş, sistemin dayatmaları karşısında çocuk kalmış karakterler üzerinden hikâyelerini anlatırlar. Asuman Suner popüler Türkiye sinemasında etkisini gördüğümüz "çocuk millet" kavramının toplumsal çocukluk

dönemi ile açıklanabileceğini söyler. “Çocukluk öyküleri, çocuk kahramanlar aracılığıyla değil, aslında birer yetişkin olan kahramanların ‘çocuksulaştırılması’ yoluyla kurulmaktadır” (Suner, 2006, s. 73).

Yeni Türkiye Sineması’nda karşımıza çıkan çocuk karakterlerin babalarıyla ilişkiye girmekte zorlandıkları ve hatta babalarından nefret ettikleri gözlenir. Babalar ise ailevi ilişkilerde yetersiz, patolojik, kimi zaman şiddet eğilimli ve sevgiye aç olarak karşımıza çıkar. Umut Tümay Arslan, baba-oğul ilişkisinin bir aradalığının imkânsızlığının erkek filmleri olarak karşımıza çıktığını vurgular. “Eril cinsel kimlik probleminin, erillik meselesinin çözüme kavuşturulmaya çalışılmasından başka bir şey değildir” (Arslan, 2004, s. 11). Büyümekte zorlanan ve hatta büyüyemeyen toplumun, kendini çocuk olarak görmeye devam etmesi ve kaçış olarak taşrayı seçmesi anlaşılabilir bir durumdur. Filmlerde yansımaları gördüğümüz aidiyet ve kimlik bunalımlarının, o sonu gelmeyen sıkıntıların temelinde, büyüyememiş ergen bir toplum yatmaktadır. “O hiç bitmeyen iç sıkıntımızın yalnızca kendi ergenliğimizin değil, ergen bir toplumda yetişmenin kalıntısı olduğunu görüyoruz” (Çiçekoğlu, 2009, s. 10).

Yeni Türkiye Sineması’nın dert edindiği meseleler birebir çocuk-baba ekseninde ilerlemeseler de bir parçalarıyla bu ilişkiye temas ederler. Büyük resme bakıldığında görülecek olan taşraya yönelimin devlet politikalarına tepki olarak ortaya çıktığıdır. Bu tepki baba olarak gördüğü devlet karşısında haksızlığa uğradığını düşünen bireylerin yaşadıkları büyüme-büyüyememe sendromlarıyla ilişkilendirilebilir. Göbek bağının hala kopmamış olduğu çocuksu toplum, bir hayalin peşinde sürüklenerek taşraya dönmeye çalışmakta, fakat ulaşmaya çalıştığı taşranın kaçtığı değişim rüzgârlarından çoktan nasibini aldığını da bilmektedir. Taşraya yönelim aslında çocuk kalma eyleminin, büyümekten kaçışın göstergesidir.

## 4. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA TAŞRAYA SIKIŞAN ANLATI

### 4.1. REGRESYON SİNEMASI

Yeni Türkiye Sineması'nın taşraya yönelimini ele alırken Cüneyt Cebenoyan'ın "Regresif Türk Sineması" kavramından da bahsetmek gerekir. Polonya'nın Wroclaw kentinde 2010 yılında düzenlenen "Era Yeni Ufuklar Festivali" kapsamında Türkiye Sineması bölümünde yer alan filmleri izleyen Cebenoyan Yeni Türkiye Sineması'na farklı bir yaklaşım getirir. Cüneyt Cebenoyan Altyazı dergisinin Eylül 2010 tarihli 98. sayısında ele aldığı yazıda "pek de iddiasız olmayan bir kavram atacağım ortaya; Yeni Türk Sineması bir regresyon/gerileme sinemasıdır," diyerek Yeni Türkiye Sineması'nın bir gerileme içerisinde olduğunu yazar (Cebenoyan, 2010, s. 1-2). Cebenoyan 12 Eylül süreci sonrası toplumda yaşanan kırılma ve değişimin sonucu olarak beyaz perdeye yansıyan anlatıların bir gerilemeyi işaret ettiğini söyler. Dünya genelinde ve Türkiye'de giderek yükselen neo-liberalizmin etkisiyle bireyin giderek yalnızlaştığına ve korumasızlaştığına vurgu yapar Cebenoyan.

Yeni Türk Sineması bir regresyon/gerileme sinemasıdır. İnsani, psikolojik, sosyal açıdan bir gerilemeyi temsil eder; kimi zaman bu gerilemeyi içselleştirir ve teorize eder. Bu gerilemede 12 Eylül çok önemli rol oynamıştır ama tarih 12 Eylül'le başlamadığı/bitmediği gibi, Türkiye, dünyadaki gelişmelerden kopuk bir ülke değildir. Dünyadaki genel gidiş de bu gerilemede pay sahibidir. Ve yine hem Türkiye'de hem de dünyada neo-liberalizmin yükselişi ve sosyal devlete yönelen saldırının etkileriyle birey giderek korumasızlaşmış ve yalnızlaşmıştır. Bu da asosyal, bazen de anti-sosyal davranışları yaygınlaştırmıştır. (Cebenoyan, 2010, s. 1-2)

Cebenoyan Yeni Türkiye Sineması'nda karşımıza çıkan erkek tiplerinin patolojik sorunları gösterdiğinin, erkek yönetmenlerin erkek hikâyelerine odaklandığının, bu erkeklerin ise kadınlarla sorunlu bir ilişki içerisinde olduğunun, cinselliğin ya pis bir olgu ya da tecavüz ile yansıtıldığının altını çizer. Darbe dönemi sonrası yaşanan travmanın etkisi ile çocuk olarak kalan ve yetişkinliğe geçemeyen erkek bireylerin baba figürü ile yaşadıkları çatışma, bu süreci yönlendiren temel sorundur. Erkek yönetmenlerin çoğunlukla erkek hikâyeleri anlattığı ve erkek sorunlarına yöneldiği yadsınamayacak bir gerçektir. Bu erkekler kadınlarla ilişki kurmakta zorlanan, cinselliği utanılacak bir durum olarak gören karakterlerdir.

Yeni Türk Sineması'ndaki erkek karakterlerin az gelişmişliğinin 12 Eylül'ün travmasıyla ve ardından gelen anti-sosyalleşmeyle yakından ilişkili olduğunu düşünüyorum. Sosyal ortamın geriliği bu karakterlerin birer yetişkine evrilmelerini de olumsuz biçimde etkilemiştir. Ödipal karmaşalarını aşamamış, daha güçlü baba figürlerinin kadınlarına, yani anneyi temsil eden kadınlara yönelmişlerdir. Babayla doğru dürüst hesaplaşamadıkları ve hesaplaşacak güçleri de olmadığı için kendi kadınları hiçbir zaman olmayacaktır, olduğunda da ona sahip çıkmayacaklardır. (Cebenoyan, 2010, s. 1-2)

Cebenoyan “Taşranın Masumiyeti” temasının Yeni Türkiye Sineması'nda en çok işlenen konulardan biri olduğunu belirtir. İleri bir hayat ideali belirtmek yerine geçmişe odaklanmayı ve taşraya yönelimi gerilemenin temsili olarak görür. Cebenoyan'ın bir gerileme olarak gördüğü yaklaşım ağırlıklı olarak Zeki Demirkubuz filmlerinde karşımıza çıkan insanın kötücül bir varlık olarak varoluşçu bir yaklaşımla ele alınmasıdır. Daha iyi bir toplumsal yaşamın imkânsızlığının kabul edilemeyeceği ve Yeni Türkiye Sineması'nın sunduğu insanlardan farklı olarak daha gelişkin bireyler olma potansiyelimizin olduğunun altını çizer Cebenoyan.

Bir yenilgi var ama bunu sadece 80 darbesine bağlayamayız, Sovyetler'in yıkılışı da var etken olarak. Siz nostalji diyorsunuz... Ama beni de besleyen, ama bir taraftan da Cüneyt'in söylediği açıdan bakarsak belki tehlikeli bir şey ama melankoli duygusu var mesela. Çünkü hem karşı koymak istediğin bir dünya var, ama bir taraftan da toplumsal olarak bunu yanında hissetmiyorsa, sen kalkıp ürettiğin yapıta bunu yansıtamıyorsun ki... O zaman öbür türlü de ya melodram ya da “sosyalist gerçekçilik” mi diyelim ona da, o oluyor. Evet, gerilemeye dönüşebilir bu aslında. Toplumsal ve siyasal dünyadaki gelişmelere bağlı bir gerileme ama... (Süalp ve Güneş, 2010, s. 56).

Cebenoyan “gerileme” kelimesinin üzerindeki kötü vurguyu, hakaret amaçlı kullanmadığını da belirtir. Yeni Türkiye Sineması'nın içinde bulunduğu gerileme sürecinin bir hal/durum olduğunun, bir duvara çarpma etkisinden bahsettiğinin altını çizer. İlerlemenin imkânsız olduğu bir durumda geriye dönmenin anlaşılabılır bir tercih olduğunu, Yeni Türkiye Sineması'nda bu durumun taşraya dönüş özelinde şekillendiğini belirtir. Taşraya yönelimin regresif anlamda bir “geri gelişim” olarak da ele alınabileceğinin altını çizer. Cebenoyan ikinci dünya savaşı sonrası Almanya'da da benzer bir yönelimle taşra güzellmelerinin yapıldığını söyler. Modernitede ve kentte çözüm bulamayan birey taşraya yönelmiştir (Süalp & Güneş, 2010, s. 51-53).

Yeşilçam Sineması'nda şehre dönüş ile biten yolculuk artık taşrada sonlanmaktadır. Gelin (Lütfi Ömer Akad, 1973) filmi Meryem (Hülya Koçyiğit) karakterinin fabrikada çalışmaya başlaması ile bitmektedir. Yine benzer bir şekilde Sürü (Zeki Ökten, 1978) ve Düşman (Zeki Ökten, 1980) filmleri de şehirde sonlanırlar. Bu filmlerde daha iyi bir hayat için hala umudun korunduğu gözlenir. Yeni Türkiye Sineması ise umutsuzluğun, teslimiyetin temsil edildiği platform olarak karşımıza çıkar. Sonbahar (Özcan Alper, 2008) filminde bir çözümsüzlük sonucu doğduğu köye, ölmek için ana kucağına dönmektedir ana karakter. Kış Uykusu (Nuri Bilge Ceylan, 2011) filmindeki Aydın karakteri de bir anlamda taşraya kaçmıştır. Sonbaharda zorunlu bir dönüş olarak karşımıza çıkan taşra, Kış Uykusu'nda kaçış mekânı olarak resmedilir. Babam ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005) filminde de benzer bir anlatı yapısı ile ana karakter ölmek için taşradaki baba ocağına döner. Cebenoyan'ın "geri gelişim" olarak ele aldığı regresif yaklaşım, bu filmler nezdinde ölümün temsil alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kabul edilmiş bir mağlubiyetin son durağı olarak eyleme geçirilen geri dönüş, ana kucağında ölümle sonlanmaktadır.

Cebenoyan Anayurt Oteli'nin yenilenmiş versiyonunu izledikten sonra Yeni Türkiye Sineması'nın 1986 yılından başlatılması gerektiğini düşünür. Anayurt Oteli filmi Yeni Türkiye Sineması'na dair yapılan bütün saptamaları bünyesinde barındırmaktadır. Anayurt Oteli, Yeşilçam Sineması'na dair kimi kusurlar barındırsa da gerek alegorik yapısı ve sahip olduğu eril dil gerekse tam manasıyla bir taşra anlatısı olması filmi zamanın ötesine taşıyan unsurlar olmuştur (Cebenoyan, 2017, s. 1-2).

Ülkenin siyasi tarihiyle paralellik içerisinde resmedilen Zebercet ana kucağına sığınmış bir anayurt sembolüdür. Annesi ile özdeşleştiği kadını beklediği süreçte, göbek bağına simgeleyen organla, doğduğu odada kendini asmasıyla sonlanan film bizleri doğum anına geri götürmektedir. Değişimin az olduğu, gelecek tasvirlerinin silikleştiği bir taşra kasabasında bu geriye dönüşün regresif bir yanı vardır. Cebenoyan, Zebercet karakterinin 12 Eylül sonrası ülke aydınına ayna tuttuğunu söyler. Gerçek ile hayalin birbiri içerisinde kaybolduğu, toplumun giderek yalnızlaştığı bir dönemde bireysel problemlerin yansıtıcısı olmuştur Zebercet.

Ama zaten 12 Eylül sonrası ülkenin tümü kültürel anlamda çölleşmiş, ilerleme umudu, gelecek ütopyaları kaybolmuştur. Zebercet, 12 Eylül sonrası ülke aydınına bir ayna tutmaktadır. Giderek

yalnızlaşan, atomize olan (erkek) bireyine. Ülke büyük bir karanlığa sürüklenmişti, solun değer yargıları hızla değer kaybetmişti. Birçok sol görüşlü insan kendisini aynı tiyatro sahnesinde fakat birdenbire değişmiş bir metinle başbaşa bulmuştu. Hangisi hayaldi, hangisi gerçek? Eski oyun mu, şimdiki mi? Bıyığının var olup olmadığını bilemeyen Zebercet gibiydi insanlar. (Cebenoyan, 2010, s. 1-2)

Zebercet'in annesiyle bütünleşmek istediği ensest fantazisi, başka bir kadın sureti ile gizlenmiştir. Zebercet doğduğu yatağın üzerinde ölü bedeni ile sallanarak, imkânsız bir idealin sembolik temsilini sunar. Bu noktada taşraya dönme isteğinin, hayal edilenle gerçek arasındaki farkın göstergesidir bu durum. Taşraya dönüş sadece bir aldatmacadır, birey ait olma ihtiyacını karşılayacak bir alan aramaktadır.

Cebenoyan “gerileme” olarak tanımladığı Yeni Türkiye Sineması'nın taşra yönelimini belirli filmlere odaklanarak açıklamıştır. Sorunlu erkek tiplerinin sunulduğu Gemide, Barda, Masumiyet, Yazgı gibi filmler üzerinden bir genelleme yapar Cebenoyan. Yeni Türkiye Sineması ile söz hakkına sahip olan madunların, temsil imkânı yakalayan kadınların, Kürtlerin, azınlıkların, engellilerin, farklı cinsel tercihleri olan bireylerin varlıkları yadsınamaz. Fakat gerek azınlık sineması gerekse madun sinemasında karşımıza çıkan anlatı yapısı da taşra yönelimleri sergilemektedir.

## 4.2. YENİ KUŞAK YÖNETMENLER

Yeni kuşak yönetmenlerin anlatı yönelimlerini analiz edebilmek için festivallerde yarışan ulusal yapımları mercek altına almak gerekir. Bu bağlamda 5-19 Nisan 2019 tarihinde gerçekleştirilen İstanbul Film Festivali kapsamında Altın Lale için yarışan filmler en güncel örnekler olarak ele alınacaktır.

“Filmlovers” grubunun yazarlarından biri olan Utku Ögetürk'ün İstanbul Film Festivali kapsamında yaptığı söyleşide, en iyi film ve en iyi yönetmen başta olmak üzere 4 ödül kazanan Kız Kardeşler (2019) filminin yönetmeni Emin Alper'e yönelttiği “Türkiye sinemasında çok fazla taşra filmi yapılmaya başlandı. Kız Kardeşler'in üretim sürecinde bu durumla ilgili bir çelişki veya tedirginlik yaşadığınız oldu mu?” sorusu önem arz eder. Söyleşi başından sonuna kadar taşra anlatıları üzerinden kurgulanan sorulara verilen cevaplar niteliği taşır. Bu soruyu Emin Alper şöyle cevaplar:

Aslında içsel olarak hiç yaşamadım ama dışarıdan gelen uyarılar ister istemez bu tedirginliği yaşattı bana. Yani hikâyeyi birilerine anlatır anlatmaz, “yine mi taşra filmi” tarzında tepkiler alıyorsunuz. Bu da sizi biraz düşündürüyor tabi, ama ben bunu gerçekten bir taşra filmi olarak görmüyorum. Tabii taşra filminden ne anlıyoruz, öncelikle bunu tartışmak lazım. Ben Tepenin Ardı’na da bir taşra filmi olarak görmüyorum mesela. Elbette taşrada geçiyor ama meselesi taşra değil. Tepenin Ardı’na baktığımızda mesela, düşman üretme saikine eğiliyoruz ve bu her yerde geçerli bir durum. Burada da hikâye taşrada geçiyor ama anlatmak istediğim mesele sadece taşrayla ilgili değil. Eşitsizlik, çıksızlık, daha iyi bir hayat umudu vesaire... Bunlar evrensel, illa belli bir coğrafyaya sığdırılmayacak hisler. Benim için bütün bu hislerin peşinde koşmak ve bu çelişkileri yakalamak önemliydi. Ben taşra filmi, şehir filmi vs. diye bakmıyorum kendi hikâyelerime. Beni daha çok temalar, meseleler motive ediyor. İster şehirde ister çölde, isterse de taşrada geçsin, o benim için sadece uygun bir mekân, anlatmak istediğimi anlatmak için. (Alper, 2019, s. 1-2)

Yine aynı söyleşide Utku Ögetürk’ün sınıf farklılıkları ve taşrada kadın olmak üzerine hikâyelerini oluştururken temel motivasyonunun ne olduğu sorusunu Emin Alper “Beni motive eden hikâyeler ve ilham kaynaklarım bizzat benim çocukluk gözlemlerim” şeklinde cevaplar. Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerini ortak bir paydada buluşturan en önemli yaklaşım çocukluk gözlemleridir denilebilir. Nitekim Emin Alper de öncülerini gibi çocukluk anılarından beslenmekle yetinmemiş ve ilk filmi Tepenin Ardı’na çocukluğunun geçtiği kasaba da çekmiştir.

Emin Alper’in kendi filmlerini bir taşra filmi olarak görmemesi anlaşılır bir durumdur. İnsan odaklı hikâye anlatımının yer ve zamandan bağımsız olduğu bir gerçektir. Emin Alper ilk filmi Tepenin Ardı’na (2012) taşra filmi olarak görmemesini belirli bir coğrafyadan bağımsız “Eşitsizlik, çıksızlık, daha iyi bir hayat umudu” kavramları ile açıklamaya çalışır. İşte tam da bu noktada taşra kavramının ne olduğu sorusu akıllara gelir. Alper’in taşradan farklılaştığını belirtmek için başvurduğu kelimeler, mekândan bağımsız bir taşra hissiyatının tanımını yapar niteliktedir. Taşra kavramını sadece bir toprak parçası ile sınırlamak ve mekândan bağımsız ele alınamayacağını düşünmek doğru olmaz.

Şenay Aydemir, Emin Alper’in Kız Kardeşler filmi ile geleneksel taşra anlatılarının estetik ezberlerini bozmaya çalıştığını, fakat bir süre sonra bu anlatının kendisine dönüştüğünü söyler. Aydemir 38. İstanbul Film Festivali’ni değerlendirdiği yazısında Yeni Türkiye Sineması’nın giderek belirginleşen bir duraklama dönemine girdiğinin

altını çizer. Bu durumun birkaç yönetmenle sınırlı olmadığını, yeni kuşak yönetmenlerin ise kendilerinden önceki yapımlara öykündüğünü vurgular (Aydemir, 2019, s. 1). Bu öykünme durumunu genç yönetmenlerin sırtına bir yük olarak bırakmak doğru olmaz. Meseleyi derinlemesine irdelemek için son on yılda ulusal yarışmalarda ödüllendirilen, fonlarda desteklenen ve ayakta alkışlanan yapımların listesi çıkarılmalı ve taşra anlatılarının yoğunluğu gözler önüne serilmelidir.

Daha ayrıntılı güncel bir analiz yapmak için 38. İstanbul Film Festivali kapsamında Altın Lale için yarışan ulusal filmlere göz atmakta yarar vardır. 38. İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale için yarışan ulusal filmleri ele alırken filmlerin başarısı, tutarlılığı ya da anlatı bütünlüğünden ziyade taşra ile olan bağları üzerine odaklanılmıştır. Bu filmlerin ayrıntılı analizini yapmak bu tez kapsamının dışındadır. Festival seçkisine dahil olan filmlerin anlatsal olarak taşra ile olan ilişkilerini ortaya çıkarmak, Yeni Türkiye Sineması'nın 1996 yılından günümüze kadar gelen sürede ne tür değişimlere uğradığı ya da uğramadığını anlamak için önemli bir izlek oluşturacaktır.

Barış Atay'ın ikinci filmi olan Aden (2018), “savaş mağduru bir çiftin, bilmedikleri bir coğrafyada, tanımadıkları iki kardeşin evlerine sığınma ve onların iktidar kavgasının ortasında hayatta kalmaya çalışmalarının hikâyesi olmasının çok ötesinde, insanlık tarihi boyunca kırılmayan bir kısır döngünün filmi aynı zamanda. Yerleşme, medenileşme, iktidara sahip olma, savaş ve yıkım...” olarak tanımlanıyor (imdb, 2019). Tarihi fakat aynı zamanda tarihi olmayan bir film olarak Aden tam da taşra sorunsalına yönelir, medenileşme ve iktidar sahibi olma. Bu 80 öncesi Cumhuriyet politikalarının taşrayı medenileştirme çabalarıyla paralellik içerir. Anlatının geçtiği mekânın taşra olması dışında, içerik bakımından da son 20 yıldır ele alınan konuları ortak bir tema üzerine oturtmaya çalışır Barış Atay.

Görölmüştür (2018) Serhat Karaarslan'ın ilk uzun metraj filmidir. Son yıllarda çektiği kısa filmler ile Bisiklet (2011), Musa (2012), Dondurma (2014) adından söz ettiren Serhat Karaarslan ulusal ve uluslararası arenada ses getirmiştir. 2015 yılında Cannes Film Festivali Cinefondation Residence ve Berlin Film Festivali Talent Project programlarına seçilen Serhat Karaarslan'ın ilk filmi merakla beklenmekteydi. Yönetmenin ilk filmi olarak Görölmüştür'de hangi konuyu nasıl ele aldığı Yeni Türkiye



Sineması'nın yönelimleri açısından önemli ipuçları sunar. Taşra kavramını tartışırken alt bir başlık olarak ele alınan madun ve maduniyet kavramlarının karşılığı bu filmde görülmektedir. İstanbul'da bir ceza evinde mektup okuma komisyonunda çalışan Zakir'in bulduğu bir fotoğrafın nasıl bir takıntılı sürece dönüştüğünü anlatır film. Kısa filmlerinde karşımıza çıkan ana karakterlerin bir benzeridir Zakir. Karaarslan'ın unutulmuş, varlığından bile haberdar olunmayan bir meslek erbabı kahramanın yaşadığı sorunları resmederken politik bir tavır takındığını da söylemek gerekir. Bir yönetmen olarak azınlık sinemasının önemli bir temsilcisi olan Serhat Karaarslan'ın bu yönelimi maduniyet ve dolayısı ile taşra anlatıları ile paralellik taşır. Şehrin taşrasına odaklanan yönetmen cinsel saplantı ve yalnızlık sorunlarıyla yüzleşen bir karakterle buluşturur bizi.

Güvercin Hırsızları (Osman Nail Doğan, 2018), İçerdekiler (Hüseyin Karabey, 2018), Kardeşler (Ömür Atay), Nebula (Tarık Aktaş, 2018), Saf (Ali Vatansever, 2018), Yuva (Emre Yeksan) festivalde yarışan diğer filmlerdir. Hüseyin Karabey'in "olgunluk filmi" olarak gördüğü İçerdekiler, haksız yere hapis yatmakta olan bir öğretmenin dönüşüm sürecini anlatır. Festival kapsamında yarışan iki filmin hapishanelere ve dolayısı ile devletin baskıcı ve sansürcü politikalarına yönelmeleri Yeni Türkiye Sineması'nın başlangıç ideolojisinden çok da kopmadığının göstergesidir. Baba figürü olarak gördüğü devlet karşısındaki mağduriyetini dile getirme isteği, yeni kuşak yönetmenlerin de odak noktalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

O. Nail Doğan, ilk filmi Güvercin Hırsızları'nın kendi çocukluğundan izler taşıdığını belirtir. Yeni Türkiye Sineması'nda özellikle ilk filmlerini üreten yönetmenlerin bu tanımlamayı sıklıkla kullandıkları görülmektedir. Ömür Atay, Kardeşler filminin fikir olarak oluşumunu şu cümlelerle açıklar: "Süreç, anne rahmini ilk anavatanımız olarak kabul edersek, kardeşlerimizin bizim ilk ötekilerimiz olduğunun farkındalığıyla gelişti" (Altyazı, Nisan 2019, s. 1).

Doğan'ın öteki olarak gördüğü ailevi ilişkiler, maduniyet kavramını farklı bir boyuta taşımaktadır. Doğan kendimizi tanımlamak için ihtiyaç duyduğumuz ötekinin ilk formu olarak kardeş yapısını işaret etmektedir. Yuva filminin yönetmeni Emre Yeksan, filmin oluşum sürecinin kardeşi ile tekrar bağ kurup birlikte yaşamaya başladıktan sonra geliştiğini söyler. "Kardeş kimdir, birbirimizin neyiz?" sorusu ile şekillenen bu

süreçte kendi korku ve arzularına dair biriken sorulara cevap aradığını söyler Yeksan. Yeksan, ilk filmi Körfez ile Yuva arasındaki benzerlikler sonucu ele aldığı ortak meselelerin evsizlik, yurtsuzluk ekseninde şekillendiğinin farkına vardığını da vurgular. “En temel ortak nokta ise ikisinin de birey ile mekânın temasından, ilişkisinden yola çıkan bir nevi ruhsal evsizlik anlatıları olması. Belli ki hayattaki en temel meselem buymuş” (Altyazı, Nisan 2019, s.1).

Ali Vatansever, Saf filmi ile İstanbulun çeperlerinde yaşayan bir insanın şehirleştikçe saflığını kaybettiğini anlatmaya çalışır. Saf, toplumsal dönüşümün yansıması olarak son dönemlerde karşımıza çıkan “kentsel dönüşüm” politikaları ekseninde bireyin şehirdeki varlığına odaklanmaya çalışır. İstanbul Film Festivali kapsamında yarışan ulusal filmlerin ortak bir payda olarak taşra ve madun hikâyelerine odaklandıkları görülür. Yuva ve kardeşlik temalarının ön plana çıkması ve hatta filmlerin isimlerine kadar aksetmeleri de düşünülmesi gereken bir durumdur.

Benim de içine dâhil olduğum genç kuşak yönetmenlerin kısa filmlerine bakıldığında da benzer bir yönelim içinde oldukları görülür. Kültür Bakanlığı desteği ile çektiğim Denize (Ufuk Çavuş, 2016) kısa filmimde kaçış mekânı olarak taşrayı kurgulamıştım. Filmin sonunda bir kayıkla denize açılan ana karakterlerin ulaşmaya çalıştıkları şey içinde buldukları durumdan kaçışın ta kendisiydi. Denize ile katıldığım festivallerde gözlemlene şansına sahip olduğum diğer yönetmenlerin filmleri de istisnasız taşra anlatılarına odaklanmıştı. 2018 yılında senaryo yazım desteği aldığım “Enkidu’nun Kayıp Kitabı” isimli uzun metraj projem de taşrada geçen bir hikâyeyi barındırıyor. İki çocuk karakter üzerinden Gılgamış Destanı’nı alegorik olarak ele almaya çalıştım bu senaryoda. Gılgamış’ın ölümsüzlük arayışını iki çocuk karakter modeliyle modern bir kaçış öyküsüne çevirmiştim. Bu ölümsüzlük arayışı taşraya yönelen anlatıların temelinde yatan ana problemin kaynağı durumunda. Ölmek için çıkılan bir yolculuğun sonunda tekrar dirilerek ölümsüzlüğü elde etme, yani ana rahmine geri dönme isteğini yansıtıyor bu durum. Arzulanan yeniden doğumun sağlıklı olup olmayacağı ise tartışmaya açık. Bu bağlamda anlatmak istediğim hikâyelerin mekânı olarak taşrayı yeniden kurgulamaya çalışmamın nedenlerini sorgularken bu tez konusunun ortaya çıktığını da belirtmeliyim.

## SONUÇ

Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin taşraya yönelimi, 80 darbesi sonrasında gelişen toplumsal ve politik değişimlerle paralel bir şekilde ilerleyen bir sürecin sonucunda ortaya çıkan bir durumdur. Darbe dönemi sonrası toplumun yüzleştiği baskıcı politikalar ve ekonomik değişimler neticesinde yeni üretim metotları ve anlatı tercihleri gelişmiştir. Küreselleşen dünya düzeni içerisinde kendine yeni bir yer edinme ve varlığını sürdürme çabası içerisinde giren Türkiye Sineması, değişen düşünce akışının yansıtıcısı işlevi görmüştür. Yeni Türkiye Sineması yönetmenleri bireysel hikâyelere yönelerek toplumsal değişim karşısında yeni üsluplar geliştirmeye çalışmışlardır. Taşralılık olgusunun yoğun şekilde hissedildiği bu anlatılar günümüze kadar gelen süreçte Yeni Türkiye Sineması'nın iskeletini oluşturmuşlardır.

1980 sonrası politik erkin taşraya bakışının değişmesi ile taşra hem sosyolojik hem de ekonomik olarak değişime uğrar. Yeni küçük burjuvaların ve akabinde yeni aydınların ortaya çıkması, taşra ile farklı bir ilişkinin kurulmasının yolunu açar. Burada bahsi geçen taşra kavramı sadece beşerî bir coğrafyayı tanımlamak için kullanılmamaktadır. Şehir ile taşranın iç içe geçtiği günümüzde, unutulmuş ve dışlanmış bir kaçış mekânı olarak hiçbir zaman ulaşılamayacak hayali bir masumiyet alanıdır taşra. Taşra sosyolojik açıdan bireyin kendisini konumlandığı özne olarak dışarıda kalan bütün bir alanı kapsar niteliktedir. Taşraya yönelim, kendine dönme ritüeli olarak Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin peşinde koştuğu bir hissiyata karşılık gelmektedir. Bu geri dönüş toplumun baba olarak gördüğü devlet karşısında uğradığı mağduriyetin ve çocuk olarak kalma isteğinin yansımasıdır. Kendi sıkışmışlığı karşısında direnen ve büyümeyi reddederek çocuk kalmak isteyen toplum ana rahmine geri dönme eğilimindedir.

Gerek Kültür Bakanlığı'nın verdiği sinema destekleri, gerekse yerli festivallerin film seçkileri "taşra anlatıları" kapsamında değerlendirilen filmlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Politik erkin toplum mühendisliği olarak değerlendirilebilecek bir bakış açısı ile "taşra" kavramını ön plana çıkarmaya çalıştığı söylenebilir. Yurt dışındaki önemli festivallerden ödüllerle dönen filmlerin de "taşra" odaklı anlatılara sahip olmaları yeni kuşak yönetmenlerin neden taşra anlatılarına yöneldiklerini anlamak için önemli bir izlek sunar. Gerek devlet ideolojisinin etkisiyle gerekse festival politikaları

ve bağımsız sinemacıların tercihleri ile şekillenen bu yönelim “taşra” kavramının tesir alanını arttırmıştır. Alternatif ve bağımsız sinema yapma ideali ile yola çıkan günümüz aydınlarının devlet politikalarıyla aynı izdüşümde yer alarak “taşra” anlatılarına yönelmeleri başka bir tez konusu olarak irdelenmesi gereken bir durumdur. Film üretimi için gerekli finans kaynağını sağlamak için film fonlarının, film geliştirme platformlarının ve çeşitli yapım desteklerinin peşinde koşan genç kuşak sinemacıların perdeye yansıtmak istedikleri insana dair meseleleri taşra özeline indirgeyerek ele alma çabası içine girmişlerdir.

Yeni Türkiye Sineması kapsamında üretilen filmlerin varoluşçu bir kurtuluş ve çözüm arayışı içerisinde oldukları görülür. Ne şehirli ne de taşralı olamama durumunun net bir şekilde görülebileceği filmler nezdinde Yeni Türkiye Sineması'nın taşralılık bunalımında olduğu söylenebilir. Sistemin direttiği yaşam tarzına ayak uyduramayan, toplumsal bir yenilmişlik duygusu ile hareket edilen yapımlar ön plandadır. Gerek aydın yalnızlığı gerekse şehrin unutulmaya yüz tutmuş varoşlarında yaşayan bir madunun çaresizliği işleniyor olsun, taşra ile ilişkilendirilebilecek bir hayalin öznesi olarak Yeni Türkiye Sineması filmleri bir kurtuluş peşinde koşarlar. Yıllar içerisinde yüzleşmek zorunda bırakıldıkları mağduriyet karşısında yeni bir kimlik edinme, aidiyet sorunundan kurtulma eğilimi sezilir. Kendilerine dayatılan kültürün, toplumun parçası olmakta zorlanan ve çareyi özüne dönmekte bulan filmler ön plandadır. Bu özüne dönme arayışı nostaljik bir yanılısamadan ileri gidemeyen, asla ulaşamayacak bir masumiyetin arayışı olarak da görülebilir.

Modern olan karşısında bastırılan ve dönüştürülmeye çalışılan bir kültürün parçası olarak taşra bir geri dönüş eğilimi sergilemektedir. Taşranın bir parçası olarak madunlar, siyasal dilin uzun zaman dışladığı, kendileri hakkında konuşmaları engellenen, yok sayılan kitleler söz hakkı edinmeye ve kendi hikâyelerini anlatmaya başlamışlardır. Ortak bir belleği işaret eden bu anlatılar toplumsal değişime yönelik bir direncin göstergesidir. Toplumun madunları düzene ayak uydurmak yerine var oldukları gibi kabul edilme gücünü elde ederler. Bu durum taşranın iyi ve kötü yanları ile olduğu gibi kabul edilme isteğiyle örtüşür. Taşra artık kendi gerçekleriyle sinema perdesinde var olmaktadır.

Yeni Türkiye Sineması yönetmenleri gerek işlemek istedikleri meseleler gerekse konuyu ele alışları bakımından farklı yönelimler sergilerler. Aidiyet ve kimlik bunalımının ön plana çıktığı, yalnızlık, terk edilmişlik ve dışlanmışlık duygularının yoğun bir şekilde hissedildiği filmler üretmişlerdir. Her ne kadar bireysel konuları kendilerine has farklı yönelimlerle ele alırlarsa alsınlar, buldukları ortak payda hikâyelerini taşra odaklı anlatmayı tercih etmeleridir. Bazen bir köyde ya da şehrin varoşlarında, bazense bireyin iç dünyasındaki çatışmalarda karşımıza çıkan bu taşra bunalımı, Yeni Türkiye Sineması'nın 1996'dan günümüze kadar gelen süreçteki yol haritasını çıkarmamızı sağlar.

Anlatı mekânı olarak taşranın tercih edilmesi toplumun baba olarak gördüğü devlet otoritesinin eksikliği karşısında ana rahmine karşılık gelen taşraya yönelmesi ile açıklanabilir. Çocuk kalmış ve büyümek istemeyen bir millet, çocuksu yetişkin karakterler üzerinden dertlerini dillendirmeye çalışır. Baba ile olan sorunlu ilişki, eril bir problem olarak Yeni Türkiye Sineması'nın temellerine nüfus etmiştir. Sürekli karşılaştığımız aidiyet ve kimlik bunalımlarının temelinde büyümemiş ergen bir toplum yatmaktadır. Böyle bir toplumda yetişmiş olmanın kalıntıları Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin filmlerinde taşra anlatıları olarak karşımıza çıkmıştır.

Anayurt Otel filmi Yeni Türkiye Sineması'na dâhil edilmese de birçok yazar ve yönetmen tarafından öncül bir örnek olarak kabul edilen bir yapımdır. Filmin kurduğu alegorik yapı taşra özelinde dayatılan moderniteye karşı gösterilen direnişin ilk yansımalarını gösterir. Taşra artık bütün sorunları ve doğallığı ile Türkiye Sineması'nın konu malzemesi olarak karşımızdadır. Sosyolojik anlamda taşra, merkezi temsil eden aydınların modernleşme istekleri doğrultusunda şekillendirilmeye çalışılmıştır. Anayurt Otel ile birlikte dönüştürülmesi gereken taşra düşüncesinden uzaklaşıldığı görülür. Bu yaklaşım Yeni Türkiye Sineması'nda taşraya yönelimin en net açıklayıcısıdır. Cüneyt Cebenoyan Anayurt Otel filmi Yeni Türkiye Sineması'nın başlangıcı olarak gördüğünü söyler. Cebenoyan'a göre Anayurt Otel, Yeni Türkiye Sineması'na dair bütün saptamaları içermektedir.

Anayurt Otel filminin ana karakteri Zebercet'in film akışı süresince kendini dönüştürme çabası, Türkiye'nin modernleşme çabaları ile benzerlik göstermektedir. Toplumun değişime karşı gösterdiği direnç, Zebercet'in kendini dönüştürmedeki

başarısızlığı ile örtüşür. Bu başarısızlık moderniteye karşı savaşıyan taşranın yeniden dirilişini de açıklar niteliktedir. Zebercet'in filmin sonunda göbek bağına simgeleyen organla, doğduğu yatağın üzerinde kendini asmaı yeniden doğumun habercisidir aynı zamanda. Yeni Türkiye Sineması'nın süregelen yolculuğunun Anayurt Oteli üzerinden yapabileceğimiz paralel okuması ile bir yeniden doğuş psikolojisine karşılık geldiğini iddia edebiliriz.

Cüneyt Cebenoyan Yeni Türkiye Sineması'nı regresyon sineması olarak tanımlar. Cebenoyan'a göre taşra odaklı anlatıların ağırlıkta olduğu Yeni Türkiye Sineması bir gerileme sinemasıdır. Yeni Türkiye Sineması'nın taşraya dönüşü bir gerileme olarak ele alınabilir ve Cebenoyan'ın altını çizdiği bazı filmler nezdinde sahip olduğu eril dili eleştirmek yerindedir. Cebenoyan "gerileme" kelimesini bir aşağılama unsuru olarak kullanmadığının altını çizer. Onun işaret ettiği gerileme bir duvara çarpmışlık hissidir. İleriye doğru gitme imkânının olmadığı durumda geriye yönelim baş göstermiştir. Bu regresyon durumu geriye gelişim olarak ta ele alınabilir. Nitekim taşraya yani ana rahmine geri dönüş, köklerinden tekrar dirilmek için atılan en önemli adım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Taşra hikâyeleri her anlamda yönetmenlerin iç dünyalarında yaşadıkları yolculukların son halkası gibidir. 80 darbesini ve akabindeki toplumsal değişimleri birebir tecrübe etmemiş olan birçok yönetmen içine doğdukları düzenin isyankârları olarak konumlandırır kendilerini. Son dönem Kürt Sineması'nı benzer bir izlek üzerinde değerlendirip anlamlandırmak daha kolaydır. Hali hazırda vuku bulan problemler ve sancılar genç Kürt yönetmenlerin filmlerinde de haklı olarak yer edinirler. Bu filmler Yeni Türkiye Sinemasının şekillenmesinde önemli işleve sahip olan filmlerdir.

12 Eylül askeri darbesi sonrası yaşanan travma sonucu toplum babacan bir karaktere ihtiyaç duymuştur. Erkeklik krizi ile bağdaştırabileceğimiz bu ihtiyaç doğal bir süreç olarak filmlerde de yansımaları bulmuştur. Baba-oğul ilişkisi ekseninde şekillenen bu kimliksizlik ve aidiyet bunalımı, Yeni Türkiye Sineması'nın temel sorunu olarak göze çarpar. Aidiyet kavramı, ait hissedilen yer olarak kimi zaman bir mekânla kimi zamansa toplumun kendisi ile ilişkilendirilebilir. Bireyin doğup büyüdüğü yer, ev, kasaba ya da şehir ait hissedilen yer olarak kodlanabilir. Aynı zamanda parçası olduğu toplum, toprak, memleket, yurt olarak ta tanımlanabilir. Bu tanımlamalar bireyin kendi başına

karar verebileceği bir durumdan ziyade iktidar bloğunun etkisiyle şekillenen bir yapıyı işaret ederler. Yeni Türkiye Sineması yeniden parçası olmak istediği bu evlerin çatılarında dolanır, pencerelerinden bakar. Terkedilmiş bir çocuk hissiyatında olan toplumun, baba figürü ile yüzleşme çabası filmler vasıtası ile aktarılmaya çalışılır.

Günümüzde genç yönetmenlerin yaşamadıkları bir dönem sorunlarını da tecrübe etmedikleri söylenebilir. Fakat bu tam olarak doğru değildir. Geçmişte yaşayan toplumsal sorunların günümüze yansıdığı ve bu toplumda yaşayan her bireyi direkt olarak etkilediği aşikârdır. Burada sorulması gereken yönetmenlerin ne hissettikleri ya da ne yaşayıp yaşamadıklarından ziyade, duygularını aktarma yolu olarak seçtikleri hikâyelerin neden taşraya sıkışıp kaldığıdır. Bu durum yeni kuşak yönetmenlerin çoğunlukla taşra kökenli olmaları ile bir nebze olsun açıklanabilir. Gerek festivallerin gerekse yapım fonlarının taşra anlatılarına ağırlık vermeleri bir diğer temel neden olarak göze çarpmaktadır.

Son yıllarda karşımıza çıkan yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde, başta Nuri Bilge Ceylan olmak üzere popüler yönetmenlere benzerlikler(özenti) açık bir şekilde göze çarpar. Gerek yapım desteklerinin gerekse festivallerden ödüllerle dönen filmlerin etkisi altında kalan genç kuşak yönetmenler taşra odaklı senaryolara yönelirler. Bu yönelim ulusal film festivallerinin seçkilerinde net bir şekilde görülür durumdadır. Uluslararası festivallerde yarışan yerli filmlerin de taşra hikâyeleri anlatıyor oluşu, yeni kuşak yönetmenlerin yönelimleri açısından itici bir güç oluşturmuştur. Sinema destekleri ve festival seçkileri birbirlerinden bağımsız düşünülemezler ve ülkenin politik gündeminin de etkisi ile şekillendikleri söylenebilir. Özellikle 2000 sonrası Kültür Bakanlığı ve diğer yerel fonların destekledikleri yerli yapımlar incelendiğinde taşraya yönelen bakış net bir şekilde görülecektir.

Tabutta Rövaşata ile başlayan Yeni Türkiye Sineması filmlerinin uluslararası arenada tekrar görünür olma durumu ve festivallerden ödüllerle dönmeleri diğer birçok yönetmeni de etkilemiştir. Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk (1999) ile Berlin Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü alması ve akabinde Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba filmi ile başlayan taşra üçlemesi sonunda Uzak filmi ile Cannes Jüri Özel Ödülünü kazanması yeni nesil yönetmenleri film üretime konusunda cesaretlendirmiştir. İlerleyen yıllarda uluslararası birçok festivalden ödüllerle dönen Takva, Pandora'nın Kutusu, Çoğunluk,

Bal, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Küf, Tepenin Ardı, Abluka, Sivas, Kış Uykusu, Albüm, Ana Yurdu ve Kelebekler gibi yapımların ortak yönü taşra temelinde anlatılara sahip olmalarıdır.

Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin taşra anlatılarına yönelmelerinin bir diğer önemli sebebi ise yeni kuşak sinemacıların çoğunlukla taşra kökenli olmalarıdır. Sadece yönetmenlerin değil, senaryo yazarlarının da taşra kökenli oldukları görülür. Küreselleşen dünya düzeni içerisinde kendi aydın sınıfını yaratan taşra, kendi dönüşümünü yine kendi eliyle gerçekleştirmektedir. Yeni Türkiye Sineması'nın popüler yönetmenlerinin hemen hepsi kendi çocukluklarının geçtiği köylerde ya da kasabalarda vuku bulan filmler çekmişlerdir. Kimi zaman bütün çıplaklığı ve bozulmuş yapısı ile kaçış mekânı olarak resmedilen taşra, bazen de nostaljik bir hatırlama duygusu ile ele alınmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba (1997) ve Uzak (2002), Yeşim Ustaoglu'nun Bulutları Beklerken (2003), Emin Alper'in Tepenin Ardı (2012), Özcan Alper'in Sonbahar (2008), Çağan Irmak'ın Babam ve Oğlum (2005), Yılmaz Erdoğan'ın Vizonte (2001), Reha Erdem'in Beş Vakit (2005), Kutluğ Ataman'ın Kuzu (2014), Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın Mavi Dalga (2013) filmleri yönetmenlerin çocukluklarının geçtiği kasabalarda çekilmiş filmler olarak ön plana çıkar. Uzatabileceğimiz bu listedeki yönetmenler, filmlerinin esin kaynağı olarak çocukluk anılarını adres gösterirler.

Ergenlik sürecini atlatamamış toplumun bireyleri olarak karşımıza çıkan Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin çocukluk anılarından beslenmeleri ve büyüdükleri coğrafyayı anlatı mekânı olarak kullanma eğilimleri odipal bir çağrışımla ilişkilendirilmelidir. Bu eğilim sadece beşerî bir coğrafya parçası olarak köy ya da kasabayı betimlemez. Şehir içindeki taşra ya da bireyin kendi taşrası da bu çağrışımın bir parçasıdır. Taşranın, bir kaçış mekânı olarak ana rahmine denk geldiği söylenebilir. Yeni Türkiye Sineması'nda taşraya yönelim hiçbir zaman tecrübe edilmemiş bir masumiyetin arayışıdır. Baba ile yüzleşmekten korkan çocuksu toplum çareyi ana kucağına yönelmekte bulmuştur. Bu yönelim toplumsal erkeklik krizinin sinemadaki yansımasıdır. Yeni Türkiye Sineması içinde bulunduğu erkeklik krizi ile regresif bir dönem geçirmektedir. Bu geriye gelişim durumu, ana rahmine geri dönüş ile paralellik gösterir ve yeniden doğumun da habercisidir. Yeni Türkiye Sineması, yeniden gerçekleşecek bir doğumla taşra ile yıllardır süregelen göbek bağı kesip



bağımsızlığını ilan etme eğilimindedir. Doğumun sağlıklı bir şekilde gerçekleşip gerçekleşmeyeceği ise belirsizdir.



## KAYNAKÇA

- Ağaçsapan, A. 2013, *Tanpınar ve Pamuk'un Eserlerinde Şehir İmgesinin Mekân Açısından İn- celenmesi*, IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi "Kültürler ve Değerler Buluşması" Bildiri Kitabı, Kırıkkale
- Akpınar, E. 2009, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, Hayal-et Kitaplığı, İstanbul
- Alper, E. 2019, *38. İstanbul Film Festivali: Emin Alper Röportajı*, Röportajı Yapan: Utku Ögetürk, Erişim Tarihi: Nisan 2019, <https://www.filmloverss.com/38-istanbul-film-festivali-emin-alper-roportaji/>
- Altyazı, 2019, 38. İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışması, Altyazı Dergisi, Erişim Tarihi: Nisan 2019, <http://www.altyazi.net/soylesiler/38-istanbul-film-festivali-ulusal-yarismasi/>
- Arslan, U. T. 2004, *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, İstanbul
- Atam, Z. 2011, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul
- Aydemir, Ş. 2019, *Festival Günlüğü 2: "Kız Kardeşler" ve "Görölmüştür"*, Gazete Duvar, 15 Nisan 2019 Köşe Yazısı, İstanbul
- Bachelard, G. & Jolas M. & Stilgoe, R. J. 1994, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, Massachusetts
- Baran, T. 1997, *Eşkiya Bizi Bize Anımsatıyor*, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı: 62, İstanbul
- Batur, E. 2003, "Otel" (Kitaplık'ın 37. Sayısından Alıntı), Kitaplık, Sayı 63, İstanbul
- Bora, T. 2005, *Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye, Taşraya Bakmak*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Camus, A. 1963, *Tersi ve Yüzü*, çev. T. Yücel, Ataç Yayınları, Ankara
- Cebenoyan, C. 2010, *Yeni Regresif Türk Sineması*, Altyazı Dergisi, S. 98, İstanbul
- Cebenoyan, C. 2017, *Anayurt Oteli: Yeni Regresif Türk Sinemasının Atası*, Birgün gazetesi 17.06.2017 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: Aralık 2018, <http://sinematek.tv/yeni-regresif-turk-sineması-cuneyt-cebenoyan-2010/>
- Ceylan, N. B. 2012 *Söyleşiler*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Çiçekoğlu, F. 2009, "Korkuyorum Anne:En İyi Senaryo", *Kahramanca Yaşayanların Filmi, Korkuyorum Anne*, Metis Yayınları, İstanbul
- Eisenstadt, S. N. & Curelaru M. 1977, *Macro Sociology: Theory, Analysis and Comparative Studies*, Erişim Tarihi: Şubat 2019, <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/001139217702500203>
- Erdem, R. 2006, *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Film Yılığt – Reha Erdem*, Erişim Tarihi: Ocak 2019, [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/148\\_Reha\\_Erdem.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/148_Reha_Erdem.pdf)
- Erdoğan, N. 1999, *Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlenmesi Alınlanması Üzerine Notlar*, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı:8, Ağustos-Eylül, İstanbul
- Ertan, E. 2009, "Yetişmek-Büyümemişler ve Büyümeye Çalışanlar", *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Çitlembik Yayınları, İstanbul
- Evren, B. 1981, *Türk Sineması Nereye Gidiyor*, Gösteri Dergisi, Sayı 5, İstanbul
- Evren, B. 2003, *Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar*, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı: 75-76, İstanbul
- Freud, S. 1962, *Civilization and its Discontents*, Çeviren: James Strachey, W.W. Norton & Co
- Freund, G. 2006, *Fotoğraf ve Toplum*, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Güleç, C. 1994, *Anayurt Oteli: Zebercet'in Dünyası*, Varlık Dergisi, S. 1013, İstanbul
- Gürbilek, N. 2001, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul

- Gürbilek, N. 2001, *Vitrinde Yaşamak:1980'lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınevi, İstanbul
- Gürbilek, N. 2005, “*Taşra Sıkıntısı*”, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınevi, İstanbul
- Güven, Y. & Atam Z. & Görücü, B. 1995, *Zeki Demirkubuz Söyleşileri*, Görüş Dergisi, Sayı 3, İstanbul
- Kozanoğlu, C. 1996, *80'lerde Gündelik Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken*, İstanbul
- Köse, H. & İpek, Ö. 2016, *Gözdeki Kıymık, Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*, Metis Yayınları, İstanbul
- Lacan, J. 2013, *Fallus'un Anlamı*, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul
- Laçiner, Ö. 2011, *Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken*. Editör: Tanıl Bora, *Taşraya Bakmak*, İletişim yayınları, İstanbul
- Moran, B. 2008, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Narlı, M. 2002, *Romanda Zaman ve Mekân Kavramı*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Journal of Social Sciences), Sayı 7, Balıkesir
- Nas, İ. 2013, *Yakın Dönem Türk Sinemasında Varoluşçuluk Ve Yabancılaşma*, Yüksek Lisans Tezi
- Öztürk, S. R. 2006, *Kader: Zeki Demirkubuz*, Ankara Sinema Derneği, Dost Yayınları, Ankara
- Pösteki, N. 2005, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo, G. 1997, *Dünya Sinema Sanayii*, TimaşYayınları, İstanbul
- Scognamillo, G. 2010, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Sevimli, M. A. 2018, *2000 Sonrası Türk Sineması'nda Taşrada Aile: Atalay Taşdiken Sineması Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi
- Shils, E. 1961, *Center and Periphery*, Erişim Tarihi: Ocak 2019, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiLw5SRiO3hAhUOw8QBHS3rCvoQFjAAegQIBRAC&url=http%3A%2F%2Fecsocman.hse.ru%2Fdata%2F735%2F053%2F1218%2Fshils-centre-peripharia-1.doc&usq=AOvVawlvNqjFdspeVlhbokc01Fte>
- Suner, A. 2006, *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul
- Tül Akbal Süalp, Z. & Güneş, A. 2010, *Taşrada Var Bir Zaman*, Çitlembik Yayınları, Ankara Sinema Derneği, İstanbul
- Vardan, U. 2003, “*1980'lerden sonra Türk Sineması*” içinde *Dünya Sinema Tarihi*, Editör: Geoffrey Nowell-Smith, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Yıldırım, H. 2018, *Türk Sineması Araştırmaları, Yeni Türk Sinemasında Taşraya Çok Yönlü Bir Bakış*, Erişim Tarihi: Mayıs 2019, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/406/yeni-turk-sinemasinda-tasraya-cok-yonlu-bir-bakis>
- Yılmazkol, Ö. 2011, *2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış*, Okur Kitaplığı, İstanbul
- Yeşilyurt, M. 2017, *Bir Ömer Kavur Uyarlaması: Anayurt Otel*, Erişim Tarihi: Kasım 2018, <https://www.filmloverss.com/bir-omer-kavur-uyarlamasi-anayurt-otel/>
- Yung, C. G. 2005, *Dört Arketip*, Metis Yayınevi, İstanbul
- Yücel, F. 2009, *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Çitlembik Yayınevi, İstanbul
- Zizek, S. 2006, *The Pervert's Guide to Cinema*, Belgesel, Yönetmen: Sophie Fiennes

# ÖZGEÇMİŞ

## Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : UFUK ÇAVUŞ  
Doğum Yeri ve Tarihi : TRABZON / 1983

## Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi, Radyo Sinema ve TV  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi, Film ve Drama  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

## İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: Atlantik Film 2014 - 2016  
Uzza Media 2018 - Halen

## İletişim

Telefon : +905332173036  
E-posta Adresi : [ufukcavus@hotmail.com](mailto:ufukcavus@hotmail.com)