www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi

Yeni Türk Sinemasında Yersizyurtsuzluk Olarak Taşra

Periphery as a Deterritorialization in a New Turkish Cinema

Meral Özçınar*

Abstract: Today, it is seen that the periphery has become a problematized concept while the approaches to Turkish cinema are examined. Especially in the movies made after the 1990s, the places where the movies shot, the narratives based upon that places and having the central importance of the mood implying by periphery have had a great contribution. In the period of the second half of the 1990s a quantitative increase and a change of perspective have occurred in the narrative of the periphery. What is the reason addressing periphery at the wide range from popular cinema to critical politic movies and art movies? This study aims to reveal the sociological and philosophical reasons which underlies the tending of New Turkish Cinema towards the periphery narratives. This study also aims to produce a conception on the reasons of the production of the periphery as an aesthetic form, in other words, the development of the periphery as a cinematographic narrative form in these films in which the subject and the place is periphery. In this context, the study has been classified many provincial films shot since the late 1990s until today through the sociological and philosophical perspective. 50 of these films are directly related to the provincial life and take place in the periphery, the others are films in which periphery significantly contributes to the semantic world of the films through the character, place or narrative elements although their stories have not been set in the periphery. Through this classification it aims to reveal meaningful inferences on the reasons of the settling of the periphery on the central position and periphery problematic arising from the increase in quantity.

Structured Abstract: Today, it is seen that the periphery has become a problematized concept while the approaches to Turkish cinema are examined. The discussions based on center-periphery dualism determine the approach to movies. Especially in the movies made after the 1990s, the places where the movies shot, the narratives based upon that places and having the central importance of the mood implying by periphery have had a great contribution.

In the period of the second half of the 1990s which has been defined as the New Turkish Cinema, a quantitative increase and a change of perspective have occurred in the narrative of the periphery. Provincial, which is the founding element of the center through deprivation in Yeşilçam Cinema, has become a basic element that determines narrative, characters, space and the most importantly state of mind along with the New Turkish Cinema. What is the reason addressing periphery at the wide range from popular cinema to critical politic movies and art movies? How do narratives of periphery emerge as a result of a social transformation and a cinematographic aesthetic differentiation? This study aims to examine social and philosophical background that lies behind the narrative of periphery which have a central position in the New Turkish Cinema

* Doç.Dr. Meral Özçınar, Uşak Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Tv Sinema Bölümü.

Assoc. Prof.Dr. Usak University, Communication Faculty, Radio Tv Cinema Department.

ORCID 0000-0002-0606-6305

meralozcinar@gmail.com

Cite as/ Atıf: Özçınar, M. (2020). Yeni Türk sinemasında yersizyurtsuzluk olarak taşra. *Turkish Studies*, 15(3), 1993-2015. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.42966>

Received/Geliş: 19 Nisan/April 2020

Accepted/Kabul: 20 June/Haziran 2020

Copyright © MDE, Turkey

Checked by plagiarism software

Published/Yayın: 25 June/Haziran 2020

CC BY-NC 4.0

and aims to produce reasons for the change that occurs as an aesthetic manifestation in cinema. Thusly, the reasons of the perspective change in the New Turkish Cinema have been discussed by comparing the approach to periphery from the Period of Theater Men to present. The paths which are ongoing between the periods and creates the disjuncture have been followed through the comparative assessment. In this context, the study has been classified many provincial films shot since the late 1990s until today through the sociological and philosophical perspective. 50 of these films are directly related to the provincial life and take place in the periphery, the others are films in which periphery significantly contributes to the semantic world of the films through the character, place or narrative elements although their stories have not been set in the periphery. Through this classification it aims to reveal meaningful inferences on the reasons of the settling of the periphery on the central position and periphery problematic arising from the increase in quantity.

When the films which were shot in aforesaid period, addressed periphery directly and shot in periphery which means using periphery as a cinematographic space were examined 50 films were found. This analyze was made based on the films released in theaters. Determined movies were evaluated under 10 different categories in line with their approach to the rural life based on the conceptual framework of the study. The hypothesis of the study was discussed in the context of the positive and negative response to Turkish Modernization and the effect of the capitalism on center-periphery dilemma as a determinant which were taken part of the main assumptions of the study. In this context, in New Turkish Cinema, the study has been revealed a discussion on what the movies about periphery corresponded in social structure despite increasing the urban population and decreasing rural population. For Turkish Cinema the periphery is a concept that describes the changing social structure, philosophical and sociological phenomenon rather than just a space. In this context, it needs to be examined and discussed.

New Turkish Cinema has been a cinema determined by the results of modernization and the reactions against modernization. The reasons of its tendency to the periphery, the placement of the periphery at the center of the narrative and the formation of a periphery discourse arising from these movies can be categorized under three heading. In this study, the films shot during the period of the New Turkish Cinema has been analyzed and it has been seen that fifty of these films have tendency to the periphery and produce periphery narratives. On the exterior of these films there are many periphery movies participated in the narrative in different contexts and contributed to the narrative on the level of connotation. These fifty films were analyzed under ten different titles by evaluating in terms of their way of approaching to the periphery, story and character structuring. Although it includes similar approaches as in some studies in this field, the reason for classification considering small differences is to avoid homogenization of the approach to the periphery. Because such homogenization is insufficient to explain the increase of the tendency to the periphery.

The reasons for the tendency to the periphery can be evaluated under the three main topics when these movies have been examined:

- Romantic, nihilistic and melancholic attitude against the results of modernity
- Romantic conservatism that develops with the process of becoming introverted
- Regression that develops as a result of a permanent condition "living in the past" because of not producing a philosophical discourse and looking at the future and the new.

With 90's for the first time in Turkey, urban population surpassed the rural population. Nevertheless, it is very interesting that the New Turkish Cinema has produced periphery narratives. From another point of view, it is an ironic indicator at first glance that New Turkish Cinema has produced the perception of space despite the change even the loss of the perception of the space through the development of the technological tools and new communication strategies. The reason for this, as stated in the conceptual framework section of the study, is that periphery and provinciality is a mood which reveals the social, economic and psychologic consequences of the new form of socialization, rather than a spatial exclusion or being outside. Therefore, the periphery is a concept that narrates the new form of socialization rather than a space, romantic conservatism and a lack of anticipation for the future, a state of 'living in the past' due to the philosophical gap. In these films; distress of bring closed inside with the introversion by the pain of being outside and painful struggle of being inside and staying outside is dominant. This corresponds to the mood that Gürbilek describes in the *Taşra Sıkıntısı* text. The individual cannot hold on in the city, he begins a searching for his origins to the periphery

but this search results in frustration. The effort of territorialization results in deterritorialization. The production of the crisis and its reflection to the cinematographic language is the main reason for the tendency towards rural space. In most of these films, rural space and the natural environment appear as a cinematographic aesthetic element and are almost as visible as a character. A periphery cinematography established as every place can be mentioned due to the fact that the periphery has a hard and difficult structure, limited communication and it does not point to a specific region among the trees and rocks. This cinematographic setup of the periphery, located in the aim of the study section, reflects that the periphery becomes a concept by being independent from space and in this respect, it symbolizes not a space but a social mood. For this reason, the space in these films is a narrative basic element that creates the meaning geography of the audience, rather than being a functional element in which allows the character to circulate, unlike previous periods. This is the reason why they are called periphery movies. In this context, when the periphery movies are evaluated, in this context; when the periphery movies are analyzed, it can be said that the increase of the stressful struggle between being outsider and being stuck inside causes destruction of the relationship between time and space and hence the rise of the rural discourse. On the other hand, the lack of philosophical thought that the idea of the future will be fed and the absence of the future horizon causes these films to be seen as a preference. Considering all these, it is possible to evaluate the periphery movies as a regression.

Keywords: New Turkish Cinema, Periphery, Regression, Social Structure, Turkish Modernization.

Öz: Günümüzde Türk Sinemasına yaklaşım biçimleri incelendiğinde taşranın sorunsallaştırılan bir kavram haline geldiği görülmektedir. Bunda özellikle 1990'lı yıllardan sonra yapılan filmlerde filmlerin çekildiği mekânlar ve bu mekânlardan kaynaklı anlatılar, taşranın imlediği ruh halinin merkezi bir öneme sahip olmasının büyük bir katkısı vardır. Yeni Türk Sineması olarak tanımlanan 90'lı yılların ikinci yarısından sonraki süreci kapsayan dönemde taşra anlatılarında niceliksel bir artış ve bakış açısı değişikliği oluşmuştur. Popüler Sinemadan eleştirel politik filmlere ve sanat filmlerine kadar geniş bir yelpazede taşranın ele alınmasının nedeni nedir? Bu çalışma; Yeni Türk Sinemasının taşra anlatılarına yönelmesinin ardında yatan sosyolojik ve felsefi nedenleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Taşrayı konu alan ve taşrada geçen bu filmlerde, taşranın estetik bir form olarak üretilmesinin bir diğer deyişle taşranın sinematografik bir anlatım formu olarak gelişmesinin sebepleri üzerine düşünce üretmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışma 1990'lı yıllardan günümüze kadar çekilmiş çok sayıda taşra filmini sosyolojik ve felsefi perspektiften sınıflandırmaktadır. Taşraya olan yaklaşımdaki farklılığın ardındaki anlam dünyası nedir? Taşrayı konu alan ve taşrada geçen çok sayıda film üretilmesinin nedenleri nedir? Bu filmlerin 50'si doğrudan taşrayı konu alan ve taşrada geçen, diğerleri taşrada geçmese bile karakter, mekân ya da anlatısal öğelerle taşranın, filmin anlam dünyasına önemli katkı sağladığı filmlerdir. Bu sınıflandırma üzerinden; taşranın merkezi bir konuma yerleşmesi ve nicelik olarak artıştan doğan taşra sorunsalının nedenleri üzerine anlamlı çıkarımlar ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Sineması, Taşra, Regresyon, Toplumsal Yapı, Türk Modernleşmesi.

Giriş

Merkez-taşra ile ilgili çalışmalar, Schills'in (2002) kuramsallaştırmasına dayanır. Şerif Mardin Schills'ten yola çıkarak ve Türkiye perspektifini göz önünde bulundurarak Türk Modernleşmesi (2000) metninde merkez ve taşra ilişkisinin Türkiye'de nasıl bir süreç üzerinden işlediğini anlatır. Mardin, aynı zamanda kavramın Türkiye'de kazanmış olduğu özgül anlamlara vurgu yapar. Merkez-taşra düalizmini anlamak için Türk Modernleşmesi çerçevesinden bakmak gereklidir. Modernleşme öncesi İstanbul'un merkez onun dışında kalanın taşra olarak tanımlanması, Cumhuriyetin ilanı ve Ankara'nın başkent olarak belirlenmesiyle birlikte değişir. Merkez, Schills (2002) in sözünü etmiş olduğu, mekandan bağımsız değerleri işaret eden anlam yapısının yanı sıra Türkiye'de aynı zamanda mekânı keskin bir şekilde refere eder.

Bir modernleşme projesi olarak Cumhuriyet'in ilanı ve sonrasında Cumhuriyet değerlerinin topluma kabul ettirilme sürecinde üretilen politikalar ve bu politikaların ürettiği karşı reaksiyonlar, merkez-taşra ilişkisini biçimlendirir. Ahıska (2005) tepeden inmecî bir tavırla yerleştirilmeye

çalışılan modernleşme projesini eleştirir ve bu sürecin çevresiz bir merkez ürettiği saptamasını yapar. Merkez-taşra ilişkisinin mekandan çok bir anlam ifade etmesi, bünyesinde modernleşmeyle kurulan olumlu ve olumsuz ilişkiyi barındırması dolayısıyla Gürbilek, *Taşra Sıkıntısı* (2005) makalesinde, taşranın mekânın ötesinde bir kavram olarak ele alınması gerektiğini ve taşranın dışında tutulmanın, ötekinin, gerçek anlamda söz sahibi olamamanın bir başka deyişle mağduriyetin ifadesi olarak anlaşılması gerektiği üzerinde durur. Gürbilek, taşrayı toplumsal yapının değişimini anlamak için üretken bir zemin sunan özgül bir kavram olarak ele alır.

Türk Sineması taşra ilişkisi ise çeşitli çelişkiler üretmiştir. Tiyatrocular, Geçiş ve Yeşilçam Sineması dönemlerinde taşra ilgi çekici bir konu olmuştur. Dönemlerin karakteristiği içinde; taşraya olan bakış da etkilenmiştir. Tiyatrocular ve Geçiş döneminde Cumhuriyetin misyoner tavrı filmlerin anlatısını ve bakış açısını belirlemiştir. Yeşilçam Sineması döneminde ise; taşra anlatıları dönemin özgürlükçü bakış açısının da etkisiyle çeşitlenmiştir. 1990'lı yılların ikinci yarısında başlayan ve Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan dönemde ise, sinemanın taşraya olan ilgisinde belirgin bir artış gözlemlenmiştir. Söz konusu artış ve taşra filmlerine bakıştaki paradigmatik değişim, bu filmlerin incelenmesini gerekli kılmıştır. Çalışma, Yeni Türk Sineması olarak tanımlanan dönemde çekilen taşra filmlerini önceki dönemlerle karşılaştırıp bu dönem içindeki filmleri kategorilere ayırarak bu artışı anlamlandırmayı ve bu artışın arkasındaki sosyal, psikolojik ve felsefi alt yapıyı incelemeyi hedeflemektedir. Bu anlamda bu süreçte yapılan bilimsel çalışmalar ve lisansüstü tezler incelenmiştir.¹

Yeni Türk Sineması döneminde çekilen filmlerde taşranın filmlerin odağına yerleşmesi ile ilgili önemli durum saptamaları yapılmıştır. Güleriyüz'ün çalışması 1990 öncesi Türk Sineması-taşra ilişkisini, Aydoğan'ın çalışması ise modernleşme ekseninde taşra filmlerini incelemesi açısından önemlidir.

Yapılan çalışmalarda ağırlıklı olarak Nuri Bilge Ceylan Sinemasının taşraya olan bakışı ele alınmıştır. Bu çalışmalar kuşkusuz Yeni Türk Sinemasını domine eden taşra anlatılarını anlamak için son derece önemlidir. Bu çalışma, alandaki diğer çalışmalardan farklı olarak söz konusu dönem içinde yapılan taşra filmlerine bütünlüklü bir perspektiften bakmayı ve filmleri kavramsal çerçevede, varsayımlar ve hipotezlerde belirtilen eksenlerde kategorize ederek incelemeyi ve bu inceleme sonucunda, Yeni Türk Sineması içinde yer bulan taşra anlatılarının toplumsal yapı, toplumsal yapıdaki değişim ile ilgili içerikler üzerinden sosyal, psikolojik ve felsefi sonuçlar üretmeyi hedeflemesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı; taşraya olan bakışı belirli bir yönetmen ya da tema üzerinden değil, taşraya yönelimin ardındaki nedenler üzerinden incelemektir.

Çalışmanın temel felsefesini anlatmak için; John Berger'in resme bakışta önerdiği perspektifsel değişim anekdotu oldukça önemlidir.

Heidegger'in "Bir Dağ Yolunda Düşünmeyle İlgili Konuşma" başlıklı metninde şöyle bir diyalog geçer.

Öğretmen: ...ufku ufuk yapan şeyle henüz karşılaşılmamıştır.

Bilgin: Bu sözlerle ne demek istiyorsunuz?

Öğretmen: Ufka baktığımızı söyleriz. Bu yüzden bakış alanı açık bir şeydir, ama bu açıklığın bizim bakışımızla ilgisi yoktur.

Araştırmacı: Öyleyse görme alanında gözümüze çarpan nesnelerin görünüşünü de bu açıklığın içine yerleştiremeyiz...

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Eren,2008), (Güleriyüz, 2013), (Aydoğan, 2012), (Kılıç,2 019), (Girgin, 2019), (Kale, 2019), (Çavuş, 2019) gibi çalışmalar taşranın sinemanın merkezine yerleşmesi ile ilgili yapılmış çalışmalardır.

Bilgin: ...daha çok onun içinden bize gelen bir şey olarak düşünürüz...

Bilgin: ... Öyleyse düşünmek de uzaklığın yakınlığına gelmek demektir.

Araştırmacı: Düşünmenin doğasının rastgele bulduğumuz oldukça atak bir tanımı bu.

Bilgin: Ben sadece adlandırdığımız şeyleri bir araya getirdim, kendimden bir şey katmadım (Akt. Berger, 1988: 112).

Berger, Heidegger'in metnindeki bilgin ile kendisinin gördüğünde şaşkınlığa düştüğü "Ormanda Oduncu" resmini bir araya getirir. Bu bir araya gelmeden diyolojik bir ilişki ortaya çıkar ve Berger bu durumu ontolojik bir farklılaşma çizgisi olarak okur. Berger'i Şeker Ahmet Paşa'nın "Ormandaki Oduncu" resminde şaşkına düşüren şey bakışın ait olduğu öznedir. Resimde Oduncu ve katırıyla, resmin sağ üst köşesindeki ormanın sınır çizgisi arasında var olan ilişkide hissedilen bir tuhafılık vardır. Sınır çizgisi hem ortanın en uzağı hem de bu uzaklıktaki kayın ağacının bize en yakın görünmesidir. Bir diğer deyişle kayın ağacı bize yaklaşırken uzaklaşır.

Eğer uzakta, ormanın bitimiyle açıklığın öbür ucundaki kayın ağacı, resimdeki her şeyden daha yakınsa, o zaman ormana öteki ucundan bakıyorsunuzdur, bu açıdan bakılınca da en uzakta olan figürler oduncu ile katırıdır. Oysa biz oduncuyu aynı zamanda ormanın içinde, ağaçların yanında cüce kalmış, yüklediği odunu açıklıktan geçerek götürmeye hazır bir durumda da görüyoruz. Bu ikili görünümün neden bu kadar kesin bir inandırıcılığı var? Ormanın çekiciliği de ürkütücülüğü, Yunus Peygamberin, kendini balığın karnında hissettiği gibi. İnsanın kendini ormanın içinde görmesinden ileri geliyor. Orman, sınırları olmakla birlikte, insanı dört bir yanından kuşatmış durumda. İşte ormanları tanıyan herkesin bildiği bu yaşantı insanın kendisini böyle ikili bir görünüm içinde görmesine dayanır. Bir yandan ormanın içinde yol alırsınız, bir yandan da sanki kendinize dışardan bakıyormuş gibi ormanın sizi çevrelediğini görürsünüz. Resme kendine özgü inandırıcılığı veren de oduncunun yaşantısını tam bir doğrulukla yansıtmasıdır (Berger, 1988: 113).

Şeker Ahmet Paşa'nın resminde ilk bakışta görülen perspektif yanlışlığı, bilinçsizce yapılmış bir hata değildir. Perspektifin seyircinin gözünden mi yoksa oduncunun gözünden mi olduğu karmaşası Berger'in deyişiyle ontolojik bir değişimin simgesidir. Burada ufka giden yolda tek bir çizgisel zaman anlayışının terk edilmesi söz konusudur. Şeker Ahmet Paşa resimde; ufkun ötesinde bulunan bir şeye duyulan özlemi anlatır. Şeker Ahmet Paşa, ormancının gözüyle ormana bakarken seyircinin bakışını da resmeder. Bu durumda resimde Avrupa resminin aksine birden çok bakışı ve perspektifi bir araya getiren ve bu nedenle farklı bir gerçekliği resmeden bir bakış açısı çıkar.

Yeni Türk Sinema içinde taşra olgusu da, taşranın bir kavram olarak filmlere yansımalarının bakıldığı batılı okuma tarzının aksine, farklı bir ontolojik gerçeklikten doğması nedeniyle yeni bir bakış açısını zorunlu kılmaktadır. Bu noktada farklı bir perspektif arayışına Heidegger'in *Varlık ve Zaman* metninde yapmaya çalıştığı felsefi sorunlara eğretilmeli cevap verme çabası yardımcı olabilir. Uzaklığın yakınına gelmede karşılıklı bir şey vardır. Düşünce uzak olana yaklaşırken uzak olan da düşünceye yaklaşır. Heidegger'in düşüncenin "uzaklığın yakınına gelmek" olarak tartıştığı şey Yeni Türk Sineması içinde taşrayı anlamak için oldukça önemlidir.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın amacı; kent nüfusunun arttığı, kırsal nüfusun azaldığı bir dönemde taşra anlatılarının artması ve bunun popüler sinemadan sanat sinemasına kadar geniş bir yelpazede kendine yer bulması olgusunun ironik görünümünün ardındaki toplumsal halet-i ruhiyeyi anlamaktır.

-Türk Sineması taşraya her zaman ilgi göstermiştir. Ancak 1990'lı yılların ikinci döneminden itibaren çalışmada Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan dönemde taşranın filmlerin odağına yerleşmesinin temel nedeni neler olabilir?

-Kırsal nüfusun azaldığı, kentli nüfusun arttığı bir dönemde Yeni Türk Sineması'nın taşradan beslenmesinin nedeni-nedenleri nelerdir?

-Yeni Türk Sineması sinematografisinin taşranın estetize edilmesi-diğer bir deyişle taşranın sinematografik kuruluşu üzerinden oluşturulmasının nedeni-nedenleri nelerdir?

Bu artışın nedenini araştırmak için; Türk Sinemasının belirgin dönemlerinde taşraya olan yaklaşım incelenmiş ve bu yaklaşım Yeni Türk Sineması dönemiyle karşılaştırılmıştır. Dönemler arasındaki genel yaklaşım ve Yeni Türk Sinemasında oluşan paradigma değişikliğini anlamak için benzerlikler ve ortaklıklar üzerinden bir karşılaştırma yapılmıştır. Yeni Türk Sinemasında film sayısındaki artış ve yaklaşım biçimindeki değişiklik, kuramsal çerçeve perspektifinden yola çıkılarak on ayrı başlık altında incelenmiştir.

Bu bağlamda;

Evren: Çalışmanın evreni; Yeni Türk Sineması (1990'lı yılların ikinci yarısı) döneminde çekilmiş olan taşrayı konu alan ve taşranın anlatıyı oluşturduğu, estetik olarak taşranın sinematografik dili oluşturduğu filmlerden oluşmaktadır.

Örneklem: Çalışmanın örnekleme söz konusu dönemde çekilmiş olan taşra filmleridir.

İşlem: Bu çalışmada; sosyolojik ve felsefi perspektiften bir çözümleme yapılacaktır.

Çalışmanın Temel Varsayımları:

-Osmanlı- Türkiye Cumhuriyeti ekseninde değerlendirilebilecek olan Türk modernleşmesi, bir gerilim üzerine oturmaktadır. Modernleşmeyle yaşanan imtihan, modernleşmeyi savunan bir takım ideolojik yaklaşım biçimleri üretirken, modernleşme karşıtı reaksiyoner yaklaşımlar da üretmektedir. Merkez-çevre ilişkisi bu ekseninde okunabilir ve taşraya olan yaklaşım bu bakış açısından büyük oranda beslenmektedir. Yeni Türk Sineması içinde üretilen taşra söylemi, modernliğin değişen biçimi ve etkileri üzerine odaklanan bir imgelem üretmektedir.

-Yeni Türk Sinemasının ürettiği taşra imgelemi, modernleşme karşıtı söylemlerden beslenerek, modernliği kentle özdeşleştirmekte ve kent karşıtı taşra imgesiyle, modernliğin karşısında muhafazakâr bir ideolojik yaklaşım üretmektedir.

-Yeni Türk Sineması; Merkez- kenti; kapitalizm ve değerleriyle özdeşleştirerek taşrayı kapitalizmin ürettiği mekan-zaman-sermaye ilişkilerinden bağımsızlaşma, bir özgürleştirme alanı olarak görür.

Kavramsal Çerçeve

Taşra, coğrafi ve mekânsal bir yaklaşımla TDK tarafından bir ülkenin başkenti ve önemli şehirleri dışında kalan yerlerin hepsi dışarlık olarak tanımlanır. Ancak taşrayı sorunsal haline getiren şey coğrafi ve mekânsal tanımların ötesinde bir anlam kazanması ve bir kavram haline gelmesidir. Türkiye toplumunda taşra, olağan merkez ve periferi ilişkisinin ötesinde zorunlu bir hiyerarşik ilişkiyi akla getirir. Bu zorunlu hiyerarşik ilişki de taşranın coğrafi anlamının ötesinde bir anlam kazanmasına yol açar. Bu nedenle Türkiye’de taşra toplumsal dönüşümleri anlamak için kilit bir öneme sahiptir.

Taşranın, Türkiye toplumunda kazandığı özgün anlamı anlamak için taşrayı Türk modernleşmesiyle birlikte okumak gerekmektedir. Türkiye’de taşranın başkente idari olarak bağlı bölgeleri ifade eden geleneksel anlamından daha fazlasını ifade eder hale gelişinin başlangıcı Osmanlı’nın son dönemine kadar uzanır. Türkiye’de modernleşme tarihi sıklıkla cumhuriyetin ilanı ile birlikte başlatılsa da, modernleşmenin kökenleri Osmanlı İmparatorluğunun 19.yüzyılda yaşadığı değişimlere dayanır. Zürcher *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi* metninde; modernleşmenin Osmanlı İmparatorluğunda yaşanan değişimler ile başlayan süreci ile Cumhuriyetin kurulmasından sonra oluşan süreç arasında bağlantılar kurar. Burada dikkat edilmesi gereken husus Zürcher’in modernliği bir kopuş üzerinden değil süreklilik üzerinden değerlendirmesidir. Modernleşmeyi bir süreklilik olarak değerlendiren Mardin Schils’in kavramsallaştırmasından yola çıkarak ve bu

kavramları Türkiye'nin toplumsal yapısının karakteristik özelliklerine uyarlayarak "merkez-çevre" kuramsallaştırması yapar.

Schils merkez ve çevre üzerinden yaptığı sosyolojik analizinde, toplumların merkezi bir alana sahip olduğu düşüncesi üzerinde durur. Toplumların merkezleri; belirli değerler ve semboller sistemine sahiptir. Bu değerler ve semboller sistemi, merkeze özel bir önem atfederken toplum üyelerini de etkileyecek bir niteliğe sahip olur.

Mardin ise Schils'in düşünce sistemi üzerinden hareket ederek, Osmanlı-Türkiye toplumunu anlamak için yeni bir kavramsallaştırmaya gider. Çevre'yi merkezle kurduğu gerilimli ilişki üzerinden okur. Mardin (1973) batıda devlet -kilise, ulus inşa edenler-yerel odaklar vb farklı güç odakları arasında gelişen karşıtlıkların benzer şekilde Osmanlı İmparatorluğunda 19. yüzyıl öncesi oluştuğunu vurgular. Osmanlı toplumunda da bu karşı karşıya gelmeler olmuş, çatışma şeklinde gelişmiş, yüzyıldan fazla süren modernleşme boyunca da devam etmiştir. (Mardin, 1973: 170).

Merkez ile çevreden anlaşılan, devlet ile halk, resmi ile yerel, devlet için merkez olan kent ile diğerleridir. Mardin, Osmanlı'da ve Cumhuriyet sürecinde temel sorunun kopukluk olduğunu öne sürer. Tanzimat ve Abdulhamit döneminde devam eden eğitim reformları bile bu kopukluğun ortadan kalkmasını sağlayamaz. Taşrayla temasları hala en alt düzeyde olan yasa koyucu seçkinlerin tepeden inme kanunlarla köylüler için gelişme inancı sağlayacağı inancı sürmektedir (Mardin, 1992: 63).

Cumhuriyetin ilanından sonra, ulus kimliğinin inşası sürecinde sert politikalar üretilerek kimliğin değişimi inşa edilmeye çalışılmıştır. Mardin, Cumhuriyet'in Anadolu'nun melez yapısını göz önünde bulundurmayarak farklı dinsel ve etnik kimlikleri görmezden geldiğini vurgular. Dolayısıyla ideolojik bir bakış açısıyla geri kalmış taşra, dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Edebiyatta da merkezin değerlerini yayma ideolojisini ortaya koyan eserler üretilir. Çevre merkez tarafından Aydınlatılmayı bekleyen bir konumda görülür ve Anadolu'ya giden aydın ve öğretmenler çevreyi aydınlatma misyonunu sahiplenir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* adlı romanı ve Halide Edip Adıvar'ın eserleri Cumhuriyet'in bu kanonik edebiyatına örnek oluşturabilecek eserlerdir. Bu eserlerdeki ortak tema, merkezde yetişen ve değerleri Anadolu'ya yayma misyonu, bağnazlıkla ve geri kalmış değerlerle savaşıyan aydınların ulvi çabasıdır. Cumhuriyetin değerlerini ve ulusal kimlik inşasını temin etmeyi amaçlayan bu eserlerde merkezin üstten yayılmacı tavrını açıkça görmek mümkündür. Mardin, merkezin bu yaklaşım biçiminin başarılı olmadığını söyler. Çünkü gelişme konusunda küçük ama istikrarlı adımlar atan çevre, kentlerin refahının kendi sırtından sağlandığının, dinsel kültürden mahrum bırakılmasına karşılık nutuklarla avutulduğunun farkındadır. Bu nedenle devlet, çevrenin birliğini parçalayamamıştır (Mardin, 2000: 40-64).

Mardin, merkez-çevre karşıtlığı üzerinden modernleşme okumasını Demokrat Parti dönemine kadar sürdürür. Kuşkusuz bu çerçeveden günümüze kadar bir okuma gerçekleştirilebilir. Ancak bu okuma çok partili döneme kadar yararlı bir bakış olsa da, çok partili süreçten sonra çoklu bakış açısı, geçişlilikler ve değişimlerden dolayı sınırlayıcı olacaktır.

Meltem Ahıska (2005), Mardin ile benzer bir bakış açısıyla merkezin değerlerini, nutuk ve benzeri söylevlerle kabul ettirmesinin mümkün olmayacağını ve organik bir ilişkiyi tesis edemeyeceğini öne sürer. Simge ve nutuklarla topluma kabul ettirmeye çalışılan değerlere yönelik toplumdan bir karşı tepki, mutlaka gelecektir. Bir diğer deyişle taşra merkezin bakış açısını simgeleyen değerlere rıza göstermeyecektir. Mardin ve Ahıska'nın bu görüşü, Türk Sinemasında özellikle Sinemacılar ve Yeşilçam Sineması dönemlerinde karşımıza çıkmıştır. L.Ö. Akad'ın Halide Edip Adıvar'dan uyarladığı *Vurun Kahpeye* (1949) filminde merkez ve çevre arasındaki bu gerilimli ilişki anlatılır. Akad'ın filminin sonunda merkezin değerlerinin kabulüne tanık oluruz. Bu kuşkusuz Halide Edip'in ideolojik tavrının bir yansımasıdır.

Mardin ve Ahıska'nın merkez ve çevre ilişkisi üzerine geliştirdikleri toplumsal çözümleme; Türk Modernleşmesinin bir bütün olarak tepeden inmece bakış açısı ve bunun topluma ulaşmadaki başarısızlığıdır. Merkezin ideolojik simgeleri toplumsal bir dönüşüm yaratamamış ve baskıcı bir simge olmaktan öteye gidememiştir.

Modernleşme Kuramları ve Taşra

Modernleşme üzerine yapılan çalışmalarda taşra; kent ve kır karşıtlığı üzerinden ele alınır. Simmel, Weber ve Tönnies gibi önemli kuramcılar tarafından kent- kır tartışması geliştirilir. Simmel, metropolü nesnel kültürün bir parçası olarak görürken, taşrayı öznel ilişkilerin mekanı olarak önemser. Simmel, kenti parasal ilişkilerin belirleyici olması nedeniyle olumlu görmez. İlişkilerde parasallığın ön planda olması, birincil ilişkilerin kaybolmasına neden olur. Simmel'e göre kentte insan bir sayıya, dolayısıyla bir nesnellığe indirgenmiş durumdadır. Metropol insanı etrafındaki kimseleri, satıcı ya da müşteri, hizmetçi ya da çoğu kez ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler olarak görür (Simmel, 2004: 88). Simmel tarafından kır; öznel düşüncenin egemen olduğu, rasyonel ilişkinin değil, duygusal ilişkilerin baskın olduğu yer olarak görülür. Nesnellik ve duygusallık, toplumsal hayatın akış biçimini ve hızını da etkiler. Karşılıklı ilişkilerin ve duygusallığın egemen olduğu kır, kasaba türü yerlerde hayatın akışı ve ritmi yavaştır. Bu ritm, kentin düzenli ve hızlı ritmiyle tam bir tezatlık oluşturmaktadır. Çiğdem (1997), Simmel'in modernite eleştirisini, para ilişkisinin egemen olması ve nesnel kültürün, öznel kültür üzerindeki baskısı olarak özetler.

Weber ise moderniteyi, rasyonalite kavramı üzerinden değerlendirir. Weber, geleneksel ve modern arasındaki ayrımı, rasyonalite üzerinden sınıflandırır. Geleneksel otoriteye dayanan geleneksel toplum ile, varoluşunu bürokratik kurallara göre belirleyen modern toplum arasında ayrım yapar. Weber *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* metninde; protestan yaşam biçiminin egemen olduğu meslek ahlakı ile, kapitalizm arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Mikro bireysel değerler ile, makro düzeydeki iktisadi yapı arasındaki ilişkiyi ortaya koyar ve modernitenin bunun üzerinden temellerini nasıl sağlamlaştırdığına dikkat çeker. Ancak Weber, rasyonelleşme sonucunda oluşan kapitalizmi, tahakküm edici ve boğucu olarak tanımlar. Bürokratikleşmenin oluşturduğu bu sınırlayıcı yapı, insanın varoluşunu da zorlaştırmaktadır. Weber (2013) için bu toplum, ruhsuz ve inançlarını yitirmiştir. Tönnies de benzer şekilde, toplum ve cemaat arasındaki ayrım üzerinden moderniteye bakar. Bu insana özgü doğal iradeyle, rasyonel irade arasındaki farktır. *Gemeinschaft* (cemaat), geleneksel toplumsal ilkelere göre hareket eder. Cemaat; kasaba, köy ve kır gibi yapılar anlamına gelir. Mekan olarak köy, kasaba ve kırsal gibi farklı taşra hallerini kapsayan bu sınıflandırma, insanlar arası ilişkilerde aile, akrabalık ve klan gibi kana bağlı ilişki biçimleriyle arkadaşlık ve komşuluk gibi duygusal paylaşımın önde olduğu ilişkileri kapsamaktadır. (Tönnies'den Akt.Çiğdem,1997: 104) *Gesellschaft* (toplum) ise, sözleşme ve rasyonel düşüncenin egemen olduğu kentler anlamına gelir. Tönnies, nakit paranın toplumsal ilişkilerin temel biçimlerini etkilediği ve toplumsal yaşamın bütün alanlarına sızdığı saptamasını yapar. Bu nedenle modern kent, doğallıktan uzak yapay bir oluşumdur ve geçicidir.

Batı Dışı Modernlik

Weber (2013), Simmel (1994), modernite üzerine kaygılarını dile getirir ve moderniteye yönelik karamsar bir bakış açısı geliştirirler. 18. yüzyıldan sonra toplumsal değişmeyi kent ve köy karşıtlığı üzerinden okuyan bu düşünürler, modernleşmeye yönelik eleştirel tavırlarını ortaya koyarlarken aynı zamanda farklı bir kavramsal açılımda geliştirirler. Moderniteye yönelik geliştirilen eleştirel tavır Frankfurt Okulu ve yapısalcılık sonrası tartışmalarla birlikte, belirginlik kazanır. Aydınlanma düşüncesi ve batı rasyonalitesine yönelik kuşkucu bir yaklaşım gelişir. Günümüzde batı merkezli modernlik kuramını eleştiren “çoklu modernite”, “alternatif modernlik”, “batı dışı modernlik” gibi kavramlar üzerine önemli tartışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmanın amacı doğrultusunda “batı dışı modernlik” kavramına bakmak, Türkiye’de modernleşme deneyiminin ürettiği çelişkileri anlamak açısından yararlı olacaktır. Nilüfer Göle, söz konusu kavram üzerinden

önemli bir bakış açısı geliştirir. Göle, batı dışı modernlik kavramı üzerinden, egemen olan modernlik algısına karşı geleneksel toplumların modernleşme süreçlerini inceleyip, alternatif bir modernleşme modeli geliştirip geliştiremeyeceklerini tartışır. Bu kavram Batı'yı merkezden kaydırarak moderniteyi farklı deneyimleyen toplumlar için yeni bir okuma ve dil üretilmesinin yolunu açarken, çoğul, yerel ve alternatif anlatımların üzerine temellendirmiştir (Göle, 2004: 59). Batı dışı modernlik, modernlik kavramını farklı modernleşme deneyimleri ve farklı kültürlerde ürettikleri sonuçlar açısından anlamayı dener. Modernleşmeyi yeniden anlama çabasıdır. Modernleşmeyi yeniden anlama çabasında Türk Sineması yaratıcı bir bakış açısı getirebilir. Bu çalışmada Türk Sinemasına merkez-taşra perspektifinden bütünsel bakış açısı geliştirerek yukarıda sözü edilen çabaya farklı bir perspektiften sunulmaya çalışılan bir katkı olarak okunabilir.

Çalışmada Türk Modernleşmesinin merkez-çevre gerilimi üzerine kurulu yapısına değinilmesinin iki nedeni vardır. Bu nedenlerden birincisi; Türk Sinemasının bu gerilimli yapı üzerine anlatılar üretmeye istekli olmasıdır. Diğeri ise, merkez- çevre ilişkisinin günümüzde geleneksel gerilim noktasının ötesine taşınan yapısıdır. Taşra bugün merkez-taşra karşıtlığına gönderme yapmakla birlikte, bu gerilimin dışında, hatta mekandan bağımsız bir kavrama dönüşmüştür. Taşranın bir kavram haline gelmesi ve kazandığı yeni anlamları anlamak için, Gürbilek (2005)'in konuya farklı bir perspektif kazandıran *Taşra Sıkıntısı* çalışmasına ve bu çalışmadan beslenen Tanıl Bora'nın *Taşraya Bakmak* başlığıyla derleme makalelerden oluşan metni ekseninde incelemek yararlı olacaktır.

Yersizleştiren Bir Yerleştirme Olarak Taşra

Taşranın Türkiye toplumsal yapısını ve bu toplumsal yapıda yaşanan değişimi anlamak için, idari bir birim olarak ve mekândan öte bir dışta kalma deneyimi ve daralma ruh hali olarak iki anlamını birlikte ele almak oldukça önemlidir.

Taşranın mekandan farklı bir anlam kazanması, Canetti'nin *İnsanın Taşrası* ve Gürbilek'in *Taşra Sıkıntısı* metinleriyle birlikte tartışılmaya başlanır. Nurdan Gürbilek *Taşra Sıkıntısı* başlıklı metninde; taşrayı bir mekân olmanın yanı sıra bir deneyim olarak ele alır. Taşrayı, yalnızca, köyü ya da kasabayı kast etmeden, şehirde de yaşanabilecek bir deneyim; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimi olarak tanımlar. Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntıdır taşra sıkıntısı (Gürbilek, 2005: 55-56). Taşra, bir dışta kalma deneyimi olarak ele alınır. Bu nedenle taşra varoluşa dair tanımlayıcı bir anlama sahip olur. Yetişkinler dünyasının kıyısında dolaşan çocukların, erkekler âlemi içinde dolanıp durmak zorunda kalan kadınların, heteroseksüel bir atmosfer altında soluk alıp vermek durumunda kalan homoseksüellerin... Kısacası tüm azınlıkların tüm kenara itilmişlerin, tüm marjinallerin halet-i ruhiyesine işaret etmek için elverişli bir sözcük haline gelir (Argın, 2018: 280). Taşra sözcüğünün kazandığı yeni anlamlar, onun mekandan kopmasına neden olur ve onu Türkiye'nin yaşadığı halet-i ruhiyeyi anlatan bir kavrama dönüştürür. Taşra Türkiye'de ne zaman bir yoksulluğu, yoksunluğu anlatır hale gelmiştir? Argın'ın bu soruya cevabı şöyle olur:

Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar" (Akt. Argın, 2018: 280).

Bir mahcubiyet ve yoksunluk olarak algılanan Taşra, merkezin uzağında ve aynı zamanda merkeze tabi olma durumuyla hep yüz yüzedir. Bu durum, Agamben'in (2001) insanın iktidar ile olan ilişkisini ve bu ilişki sürecinde yaşadığı dönüşümünü anlattığı *Kutsal İnsan* adlı metninde açıklanır. Agamben, taşranın bu dışlanmış olma durumunu, içlenerek dışlanmasını "yersizleştiren bir

yerleştirme” (Agamben, 2001: 41-44) olarak tanımlar. Taşra bir mekan tanımlaması yaparak bir yerleştirme yaparken diğer taraftan yoksunluğu ve mahcubiyeti imleyerek, yersizleştirmektedir. Bu tanımlama Yeni Türk Sineması içinde yapılan filmlerde kentli bireyin, kentte imkansızlaşan varoluşunu taşraya dönerek, kendi köklerini arayarak bulma çabasıyla örtüşür.

Filmlerdeki karakterlerin kendi köklerini dolayısıyla kendini bulma çabası, Geleneksel Türk Sineması’ndan kopan, geçmişle hesaplaşan ancak henüz özgün bir dil oluşturabilecek kurucu öğeleri bulamayan Yeni Türk Sinemasının da kimlik arayışıdır. Bu nedenle sinemanın arayışı, arayış sonucunda taşraya yönelmesini köklerini bir mekana yaslamak istemesi’ metaforik bir yaklaşımla yersiz yurtsuzlaşma olarak tanımlanabilir. Bu kavramlaştırma Agamben’in bakış açısından hareketle, sinemanın dil arayışını, taşırayı kendine yurt edinmeye çalışan Yeni Türk Sinemasının, kendine yer edinmeye çalıştığı yersiz yurtsuzlaştığı düşüncesinden hareketle üretilmiştir. Kavram, sinema üzerine sıra dışı bir düşünme sistemi geliştiren G. Deleuze’ün *Kapitalizm ve Şizofreni* kitabında geliştirmiş olduğu “yersizyurtsuzlaşma” kavramını akla getirmektedir. Bu terimin bu makaledeki kullanımı doğrudan Deleuzecü değildir ancak yine de Deleuze’ün yersiz yurtsuzluk halinin, göçebe olmanın, arayışı temsil etmesi nedeniyle olumlu karşılanmasına da göz kırpmaktadır. Yeni Türk Sinemasının arayışı pozitif bir yere doğru evrilebilir mi?

Sinema; sanatsal ve kültürel bir ürün olarak, toplumsal yaşamı, bu yaşamın içinde yaşanan çelişkileri, eklemlenme ve direniş odaklarını anlamamıza olanak sağlar. Bu nedenle Türk Sinemasında; modernleşmenin toplum nezdinde algılanışını ve buna yönelik geliştirilen sahiplenici ve reaksiyoner bakış açısını anlatan çok sayıda film çekilir.

Sinemanın Taşrayla Olan İmtihanı

Türk Sinemasında Tiyatrocular Dönemi’nden günümüze, taşra hep ilgi çekici konuların başında gelmektedir. Bu ilgi, özellikle Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan 1995 yılı sonrasında dikkat çekici oranda artmıştır. Filmlerin çekildikleri mekânlar ve anlattıkları hikâyeler incelenmiş ve bu dönemde taşrada geçen olayları ve karakterleri konu alan 50 film çekilirken, 40 filmde ise taşra dolaylı olarak yer almıştır. Bu çalışma, popüler sinemadan sanat sinemasına, muhafazakâr sinemadan entelektüel kaygı taşıyan filmlere kadar geniş bir yelpazede ele alınan taşranın bir başka deyişle taşra sorunsalının ardındaki felsefi ve sosyolojik nedenleri incelemeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda taşra filmleri homojen bir bütün olarak değil, ürettikleri çeşitlilik perspektifinde sınıflandırılarak karşılaştırmalı bir okumayla ele alınacaktır.

Tarihsel perspektifte Türk Sinemasının Taşraya Olan Yaklaşımı

Nijat Özön’ün Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırdığı (1922-1939) dönem, Muhsin Ertuğrul’un Kemal ve İpek film bünyesinde yaptığı filmleri anlatmak için kullanılan bir dönemleştirmedir. Muhsin Ertuğrul; Şehir Tiyatrolarının yönetmeni olması, tiyatro ve sinemanın sahnelenme mantığının birbirine yakınlığı ve tiyatro kökenli oyuncularla yakın çalışmasından dolayı bu dönemin film yapabilen tek yönetmeni olur. Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyet aydınlarının yüksek sanat idealleri doğrultusunda tiyatroyu elit bir konuma yerleştirirken, sinemayı avamın eğlencesi olarak ikinci sınıf sanat olarak görür. Hilmi Maktav, “Cumhuriyet Sinemacısı Muhsin Ertuğrul” başlıklı makalesinde, Ertuğrul Sinemasını Cumhuriyet dönemi modernleşme projesine mutabık bir sinema olarak tanımlar (Maktav,2002: 54).

Muhsin Ertuğrul Tiyatrocular Dönemi içinde taşırayı anlatan üç film çeker: *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), *Şehvet Kurbanı* (1939), *Halıcı Kız* (1952). Bu üç filmin taşraya yaklaşımı Cumhuriyet dönemi modernleşme projesine paralel bir ideolojik perspektiftedir.

Aysel Bataklı Damın Kızı, Selma Lagerlöf’ün *Bataklı Damın Kızı* adlı öyküsünden esinlenerek sinemaya aktarılmıştır. Filmde; çalıştığı çiftlikte cinsel saldırıya maruz kalan Aysel’in hikâyesi anlatılır. Aysel köy halkı tarafından dışlanmasına rağmen, Ali acıyarak onu işe alır. Ali zaman içinde Aysel’i sevdiğini anlar ve nişanlısı Gülsüm’den ayrılarak, Aysel’le evlenir. Film,

hikâyedeki bu son derece basit anlatının ötesinde Cumhuriyet aydınlarının yaklaşım biçimini ortaya koyar. Aysel, Cumhuriyetin idealleştirdiği fedakâr Anadolu insanı prototipidir. Taşra, olumlu değerlerin mekânı olarak gidilmesi, ulaşılması, aydınlatılması gereken bir hayal mekândır. Muhsin Ertuğrul'un kafasında yarattığı ideal köy gibi, Cumhuriyet aydını da ideal taşrasını kendi inşa etmiştir.

Şehvet Kurbanı (1939); Victor Fleming'in 1927 yılında çekmiş olduğu *The Way of All Flesh* filminden esinlenmiştir. İstanbul'da yaşayan Ahmet Barksever, iş için gittiği Adana'da bir kadınla tanışır ve bu tanışmayla birlikte hayatında her şey çökmeye başlar. Ertuğrul, gerçeklikten uzak bir yaklaşımla filmin Adana sahnelerini bile İstanbul'da bir stüdyoda çeker. Filmin başında Ahmet Barksever'in olağanüstü düzenli hayatı anlatılır. Her gün aynı saatte yenen yemek, yemekten sonra büyük oğlunun piyano çalması, eşinin modern görünümü, ailenin gündelik hayat ile ilgili her şeyi muntazam bir şekilde yapması gibi öğelerle Cumhuriyetin yarattığı mükemmel aile prototipi resmedilir. Rasyonelleştirmeye yönelik bu yaklaşım, Cumhuriyet elitizminin bir yansımasıdır. Medeniyete ancak böylesi bir rasyonelleştirmeyle ulaşılabilir.

Filmin ikinci yarısında ise İstanbul'un tam tersine bir yaşam biçimi anlatılır. Taşranın yeknesaklığı ile İstanbul'un düzenliliği arasında bir tezatlık kurulur. Ahmet Barksever Adana'da Ertuğrul'un tanımlamasıyla kötü kadına aşık olur, tüm parasını ve işini kaybeder. Film, Ahmet Barksever'in sonunda İstanbul'a kendi düzenine dönmesiyle biter. Ertuğrul, *Şehvet Kurbanı* filminde, Cumhuriyet'in ideallerini kötüyü göstererek bir kez daha inşa etme çabasındadır.

Halıcı Kız (1952), Ertuğrul'un son filmidir ve sinemadaki egemenliğinin bittiği, Geçiş Döneminde çekilmiştir. Gerçekçi filmlerin çekilmeye başladığı bir dönemde çekilen *Halıcı Kız*, seyirci ilgisiyle karşılaşmaz ve yönetmenin sinemayı bırakmasına neden olur. Film, Isparta'da halı dokumacısı olarak çalışan Gül'ün annesinin vefatı dolayısıyla İstanbul'a gelmesini anlatılır. Gül'ün İstanbul'daki mücadelesi, Ertuğrul'un diğer filmlerindeki politik bakış açısından payını alacak bir biçimde taşra-kent karşılaştırması üzerinden, Cumhuriyet elitizmi refleksinden beslenir. Isparta, dünya çapında ün kazanmaya layık halıları üzerinden ve filmin ana karakteri Gül'e ismini veren gül üzerinden methiyeler düzülerek ele alınır. Bu filmde de *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmindeki fedakâr Anadolu kadınının bir başka örneği vardır.

Geçiş Döneminde Taşraya Bakış

Geçiş Dönemi olarak adlandırılan 1938-1950 yılları arasında; Turgut Demirağ, Faruk Kenç, Baha Gelenbevi gibi yurt dışında eğitim almış yönetmenler film yapmaya başlar. *Dertli Pınar* (Faruk Kenç, 1943), *Hasret* (F. Kenç, 1943), *Harman Sonu* (Hadi Ün, 1946), *Bağda Gül* (Vedat Örfi Bengü, 1947), *Yanık Kemal* (Baha Gelenbevi, 1947), *Bir Dağ Masalı* (Turgut Demirağ, 1947) dönemin önemli filmleridir.

Köyden kente göçün başlamadığı, tek partili dönemin son yıllarına denk gelen Geçiş Dönemi'nde taşraya olan olumlu ideal ve uzak bakış devam etmektedir. Ömer Türkeş, bu dönemde Türk Edebiyatı'nda ve popüler kültür ürünlerinde olumsuz taşra tiplerinin henüz başlamadığını ifade eder. Türkeş, Hacıağa vb gibi kötü taşra tiplerinin 50'lerden sonra başladığını öne sürer. Köy yaşamının mistisize edildiği bu filmlerde, filmlerin isimlerinden de açıkça anlaşılabileceği üzere, pastoral köy hayatı içindeki bozulmamış değerler anlatılır. Bu dönem içinde film yapan yönetmen sayısı artmış olsa da aslında Tiyatrocular Dönemi'ndeki taşraya bakışın devam ettiği söylenebilir.

Yeşilçam Sinemasının Taşraya Bakışı

Yeşilçam Sineması 1950'lerden 70'lerin sonuna kadar olan bir süreci akla getirir ve üretilen film sayısı, filmlerin seyirciyle kurduğu olumlu ilişki ve kendinden sonra gelen süreci etkilemesi bakımından geleneksel kurucu sinemamız olarak değerlendirilir.

Muhsin Ertuğrul döneminin tekelci yapısının bittiği, Demokrat Parti'nin seçimi kazandığı ve tek partili iktidarın ardından gelen toplumsal iyimserliğin film sayısı ve çeşitliliğine yansıdığı bir dönem olarak Yeşilçam Sineması, Türk Sineması karakteristiğinin olduğu özel bir dönemdir. L.Ö Akad, H.Refiğ, M.Erksan, O.Seden, A. Yılmaz gibi önemli yönetmenlerin film yaptığı bu dönemde sinemaya yaklaşım biçiminde bir çeşitlilik yaşanmıştır.

Demokrat partinin ciddi bir oy oranıyla seçimi kazanması, liberal görüşlerini hayata geçirmesi ve taşradaki çiftçilerle yerel sermayeyi güçlendirici politikalar üretmesi dönemin toplumsal, siyasi ve ekonomik atmosferini belirlemiştir. Demokrat Parti'nin ciddi oy alması "milli irade" söylemini yükseltirken aynı zamanda Demokrat Parti'nin ve onu takip eden Adalet Partisi'nin yoğunlukla oy aldıkları kitleyi yani taşırayı popüler bir söylem içine yerleştirmesine de sebep olur.

Taşra politik olarak söz sahibi olurken, Yeşilçam Sineması'nın bono sistemi üzerinden (bölgelerden gelen talep doğrultusunda ve bölgenin sermayesi ile film çekilmesi) çalışması nedeniyle Yeşilçam Sineması'nda taşra söylemi baskın bir hale gelmiştir. 1950'li yıllar, söz konusu nedenlerden dolayı, taşra- merkez ilişkisinde önemli bir değişime şahit olmuştur. Tiyatrocular ve Geçiş Döneminden farklı olarak Yeşilçam Sineması döneminde taşraya bakışta farklı bakış açıları gelişmiştir.

Modernleşmenin Misyoner Filmleri

Tiyatrocular ve Geçiş Dönemi anlayışına paralel olarak, Cumhuriyetin değerlerini anlatan ve ideal kadın prototipini yeniden üreten filmler çekilmeye devam etmiştir. Halide Edip Adıvar'ın Cumhuriyet'in kanonik edebiyatı olan eserleri sinemaya uyarlanmıştır. *Vurun Kahpeye*, 1949'da Akad tarafından, 1964'te Orhan Aksoy ve 1973'te Halit Refiğ tarafından olmak üzere 24 yılda üç kez sinemaya aktarılmıştır. Özellikle Akad'ın filmi Cumhuriyetin 25.yılı kutlamaları için sinemaya uyarlanmış ve romanın ruhu ve resmi ideolojinin mesajı, seyirciye direkt olarak aktarılmıştır. Halide Edip, Cumhuriyet'in ideal kadın prototipini yansıtır.

Benzer yaklaşım Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu* romanından uyarlanan Osman Seden (1966) imzalı *Çalılıkusu* filminde de *Vurun Kahpeye* filminin Hatice öğretmeni ile, *Çalılıkusu*'nun Feride'si arasında farklılıklar olsa da temel motivasyon aynıdır. Cumhuriyet'in ideal kadınları olan bu iki öğretmen, kurucu miti sürdürmekte ve yeniden üretmektedir.

Köy Melodramları: Cumhuriyet idealinin uzağında Muharrem Gürses'in ürettiği bu melodramlarda, taşrada yaşanan ilişkiler anlatılır. Muharrem Gürses, *Yedi Köyün Zeynebi* (1956), *Köy Canavarı* (1958), *Tütüncü Kızı Emine* (1958), *Balıkçı Kızı Gülnaz* (1959) gibi çok sayıda acıklı köy melodramı çeker. Yönetmen, *Yedi Köyün Zeynebi* filminde yarattığı Zeynep karakteri, saf değerlerin sahibi olarak her zaman kötülüklerle açıktır. Zeynep'in dışardan gelecek kötülüklerle açık olması ve yaşadığı mağduriyetler filmin konusunu oluşturmaktadır. Öyle ki Zeynep karakteri bu dönemin çekilen pek çok melodramının temel karakteri haline gelir. Gürses, Tuluat tiyatrosu geleneğinden beslenip, çoğu zaman senaryoyu bir kenara bırakarak köy hayatını anlatan filmler çeker. Gürses'in filmleri 1950'li yılların halet-i ruhiyesini anlamak için oldukça önemlidir. Cumhuriyetin ideal insan tipolojisinin dışında, saflığıyla mağduriyete açık insan tipini anlatır; Bu durum kuşkusuz ideologlar tarafından hoş karşılanmayacaktır. Meral Özbek'in (1999) tanımlamasıyla merkez-çevre karşılaşmasında taşra "tehditkar gürültü" olarak merkezin karşısında durmaktadır. "Hukuk, iktidar ve otorite düzenlerinden oldukça ayrı kılınmış kültürel temellerden patlayıp çıkan 'halk kesimleri' iktidar sahnesine tehditkar bir gürültü ile bağlama, zurna, gazel, kader-aşk" terennümlerine dayalı bir popüler gelenekle çıktılar (Özbek, 1999: 114). Merkezin dışında kalanın, ötekinin kendisini ifade ettiği, bir diğer deyişle sesini yükselttiği önemli bir form olarak karşımıza çıkan köy melodramları, 50'li yılların toplumsal ruh halini yansıtır. Taşranın bir mekandan çok bir ruh halini anlattığı saptamasını yapan Nurdan Gürbilek'in yaklaşımı ise şu şekildedir: 'Kahpe dünya' içine fırlatılmışlık, bu dünyanın içinde ne yapacağını, nereye gideceğini

bilmez bir yetim kalmışlık duygusu hüküm sürmekte bu arayışta kendi varoluşuna cevap almayan ruh ise kendini anlatmanın tek çıkar yolunu çilesini ve acısını ötekinin bakışına sunmakta bulunmaktadır (Gürbilek,1995).

Gürses'in *Yetim Ömer, Yetimlerin Ahı* (1956), gibi filmlerinde toplum tarafından çokça kabul edilecek olan yetimlik duygusu ön plana çıkar. Bu dönem taşranın merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama henüz bunu sessizce yaptığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem" olarak tarif edilmektedir. Gürbilek, 2005: 58). Gürbilek'e göre bu yıllar taşranın çocukluk yıllarıdır. Toplumun çocuk kalmış duygu dünyasıyla yetimliği sahiplenmesi 80'li yıllardan sonra form değiştirerek delikanlılığa doğru evrilecektir.

Toplumcu Gerçekçi Sinemanın Taşra'sı

1960'lı yıllar aynı zamanda Türk Sinemasında önemli entelektüel tartışmaların yürütüldüğü bir dönem olur. Ulusal Sinema ve Halk Sineması tartışmalarının konuşulması, dönemin aydınlarının sinema üzerine düşünce üretmesi, senaryolar yazması, kıymetli bir tartışmanın da doğmasına neden olur. Bunu 70'li yıllarda Devrimci ve Milli Sinema tartışmaları takip eder.

Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* romanının yayınlanmasından sonra, köy hayatını gerçekçi bir şekilde anlatan romanların sayısında bir artış olur. Köy gerçekliğinden doğan edebiyat, Fakir Baykurt, Necati Cumalı, Vedat Türkali gibi yazarlarla birlikte nitelikli eserler vermeye başlar. Bunda 27 Mayıs ihtilalinin göreceli bir iyimserlik ile karşılanmasının payı da büyüktür.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın nitelikli senaryo üretmede hep sorun yaşayan Türk Sineması'na yansımaları oldukça önemlidir. Söz konusu sol siyasi söylemin ve önemli edebi eserlerin sinemaya yansımaları Türk Sineması'nın taşraya olan bakışını değiştirdiği kadar yeni bir anlatı formu da üretmiştir.

Metin Erksan'ın; *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Suçlular Aramızda* (1963), *Susuz Yaz* (1963), Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965), Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964), Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) dönemin önemli filmleri arasındadır. Türk Sineması'ndaki bu olumlu değişim Adalet Partisi'nin seçimi kazanması ve sansür politikalarının sertleşmesiyle zarar görür. Refiğ'in 1965 yılında çekmiş olduğu *Haremde Dört Kadın* filminin gösteriminde yaşanan protestolarda baskı iyice görünür hale gelir.

Taşra Mistisizmi (Anadolu Efsanelerinden yola çıkan filmler)

Yeşilçam Sineması, geleneksel kültürel köklerden ve sözlü kültürden beslenen bir sinemadır. Bu nedenle, masal, mani, destan ve halk söylenceleri sinemaya aktarılmıştır. Bunda kuşkusuz Metin Erksan ve Halit Refiğ'in başını çektiği Halk Sineması ve Ulusal Sinema tartışmalarının da payı büyüktür. "Nasıl bir ulusal sinema üretebiliriz" sorusunun cevabı aynı zamanda sözlü kültür ürünlerinde aranmıştır. *Atçalı Kel Mehmet* (Asaf Cengiz,1964), *Dokuz Dağın Efe'si* (Metin Erksan, 1958), *Muradın Türküsi* (Atıf Yılmaz, 1963), *Kozanoğlu* (Yılmaz Güney, 1967), *Seyithan* (Yılmaz Güney, 1968), *Aç Kurtlar* (Yılmaz Güney, 1968) gibi, efelik ve eşkıyalığı mistik bir Anadolu kahramanlığı olarak gören filmler çekilir. Bu filmlerde Anadolu, kahramanlık hikâyelerinin geçtiği bir mekân olarak tasvir edilir. Devlet otoritesine karşı çıkan eşkıya ve efeler, adaleti sağlamak için uğraşırlar.

Eşkıyalık filmlerini popülerleştiren en önemli isim de Yılmaz Güney'dir. Güney'in filmleri kitleleşir ve toplumun büyük bir kesimi tarafından kabul görür. Oyuncu, senarist ve yönetmen olarak Güney, Türk Sineması içinde oldukça özel bir yere sahiptir. Erkeklik hikâyelerinin mistisize edildiği bu filmlerde taşra anlayışında belirgin bir değişim vardır. Kahramanlık hikâyelerine ev sahipliği yapan bu filmlerin birçoğu Kurtuluş Savaşı mücadelesini ve dolayısıyla Cumhuriyeti müjdelemektedir.

Yeni Türk Sinemasının Taşraya Bakışı

Türk Sineması'nda 1990'lı yılların ortasından itibaren anlatım yapısı, seyirci ile kurulan ilişki, yönetmen sinemasının belirginlik kazanması, seçilen konulardaki farklılıklar açısından değişim yaşanmıştır. Bu nedenle Asumen Suner (2015) bu dönemi Fransız Yeni Dalga'sıyla bir analogi yaparak Yeni Türk Sineması olarak adlandırır. Suner'in *Hayalet Ev* çalışmasından sonra, sinema araştırmacıları ve alanda yapılan yüksek lisans ve doktora tezlerinde Yeni Türk Sineması Yavuz Turgul'un *Eşkiya* filmiyle başlayan 90'lı yılların ikinci yarısını açıklamak için bir dönemleştirme olarak kullanılır.

Bu filmler; ele aldığı konu, filmin geçtiği mekân ve karakterler doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Konusunun taşrayla ilgili olduğu bu filmlerde, taşranın sinematografik sunumu (çekim, mizansen, atmosfer) açısından mekân filmin karakteri kadar önemlidir. Mekânın sunumu, bir başka deyişle mekânın anlatımın temel bir ögesine dönüşmesi nedeniyle bu filmler mekândan yola çıkan bir tanımlamayla taşra filmleri olarak adlandırılmıştır. Uzun genel planlar, boş alanlar, bozkırlar, dağlar ve çetin doğa koşullarının yoğun kullanıldığı planlarda filmin karakteri aksiyonu sağlasa da, mekânın durağanlığı temel anlamı oluşturur. S. Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007) filminin başında annenin selviliklere doğru uzak genel plandan yürüyüşü gösterilir. Annenin yüzünün hiç görülmediği bu plan, klasik sinema anlatımı açısından neredeyse yanlıştır. Ancak bu filmde o uzun sisli yolun bir süre sonra belirsizleşmesi, kadraj dışından gelen seslerle mekâna dair edindiğimiz durağanlık hissi önemlidir. Taşra filmlerinde mekân, bu örnekte olduğu gibi çok öne çıkar. Mekân sonsuz bir manzara, ya da dağların çetin koşulları arasında sıkışmış bir coğrafya olarak karşımızda durur. Karakteri çerçeveler, karakter içinde salınır ancak eylemlilikleri belirli bir anlam üretecek güçte değildir. Ancak mekân ve karakterin bu durumu taşranın, taşranın merkezin karşısında bir yokluk olarak karakterize edilen anlamının dışında, bu ikilikten beslenen ancak bunun ötesinde bir toplumsal ruh haline gelişini anlatan bir kavrama dönüştüğünün de göstergesidir. Filmlerin "taşra filmleri" olarak değerlendirilmesinin sebebi de taşrayı ve orada yaşanan ilişkileri ele alan konulardan beslenmesi ve mekânın anlatısal bir öge haline dönüşmesidir.

Yukarıda belirlenen perspektiften incelendiğinde bu dönem içinde çekilen ve taşranın sorunsallaştığı ve doğrudan taşrayı konu alan filmler şunlardır;

Nuri Bilge Ceylan, kendi otobiyografik hikâyesinden yola çıkarak oluşturduğu *Kasaba* filmini Çanakkale'nin Çan ilçesinde çeker. Kendi ailesinden yola çıktığı hikâyesinde taşrada yaşama ve gündelik kaygılara odaklanır. *Kasaba*'yı takip eden üçlemenin diğer filmleri olan *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak*'ta (2002) da bu eksen korur. Özellikle *Uzak* taşra sorunsalının etkili bir şekilde ele alındığı filmlerden biri olur. Nuri Bilge Ceylan, bu filmleri takip eden *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmleriyle de taşra sorunsalını ele almaya devam eder. Bu perspektifin dışında kalan tek filmi *İklimler* (2014) olur. Sonraki yıllarda taşrayı konu alan şu filmler yapılmıştır:

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (Serdar Akar,2001), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Döngel Karhanesi* (Hakan Algül, 2005), *Dondurmam Gaymak* (Yüksek Aksu, 2006), *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2006), *Kosmos* (Reha Erdem, 2009), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *Jin* (Reha Erdem, 2013), *Koca Dünya* (Reha Erdem, 2016), *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Süt* (Semih Kaplanoğlu, 2008), *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010), *Ulak* (Çağan Irmak, 2008), *Vaviven* (Taylan Kardeşler, 2009), *Gölgesizler* (Ümit Ünal, 2008), *Kız Kardeşim Momo* (Atalay Taşdiken, 2009), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Gölgeler Suretler* (Derviş Zaim,2010), *Zefir* (Belma Baş, 2010), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Yurt* (Muzaffer Özdemir, 2011),

Entelköy Efeköy'e Karşı (Yüksel Aksu, 2011), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012), *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013), *Kelebeğin Rüyası* (Yılmaz Erdoğan, 2013), *Sivas* (Kaan Müjdeci, 2014), *Balık* (Derviş Zaim, 2014), *Kuzu* (Kutluğ Ataman, 2015), *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015), *Mucize* (Mahsun Kırmızıgül, 2015), *Kalandar Soğuğu* (Mustafa Kara, 2015), *Tereddüt* (Yeşim Ustaoglu, 2016), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2016), *İftarlık Gazoz*, (Yüsek Aksu, 2016), *Toz Bezi*, (2016), *Kurtlar Vadisi* (Serdar Akar, 2017), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal, 2018), *Sibel* (Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti, 2018).

Nihilist Bir Kaçış Mekânı Olarak Taşra: Anlam Arayışı

Nihilizm, bireyin toplum içinde, modernlik karşısında strateji üretip bütünsel yaşamını kuramadığı için oluşan bir çıkışsızlık ve karamsarlık halidir. Toplumsal normların sorgulanması, bireyin nefret geliştirmesi, bireyin çaresizlik nedeniyle kayıtsızlık aşamasına geçmesi olarak tanımlanabilir.

Nihilizm, 19. yüzyılda ortaya çıkan felsefi bir bakış açısıdır. Schopenhauer, insanın toplumsal yaşamının içinde deneyimlediği umutsuzluk üzerinde durur. Dünyanın algılanan özne tarafından nesne konumuna yerleştirilmesini eleştirir. Bu nedenle dünyadaki kötülüklerin nedeni ve bu kötülüklerden etkilenen de yine insandır. İnsan insanın kurdudur (homo homilupus.). Filozofa göre, insan bütün hayat boyunca, yakalayabileceğimiz çok küçük bir mutluluk ihtimalinin peşinden koşar. Ancak bu bazen kısa bir an için yakalanabilir. Yaşamın kısıtlılığı ve zevklerin yokluğunda mutluluk ya da mutsuzluk arasındaki fark, insanın zannettiğinden de küçüktür (Schopenhauer, 1958: 159). Bu nedenle mutluluk idealinden vazgeçmek daha az acı çekmek için gerekli olan tek şeydir. Bunun için de insanın toplumdan soyutlanması ve mümkün olabilecek en alt düzeyde ilişkilenebileceği gerekmektedir.

İstenç ve Tasarım Olarak Dünya adlı eserinde; istencin köleliğinden kurtulunmasını savunurken, yaşama boyun eğilmemesi gerektiğini söyler. Schopenhauer'ın çalışmaları, Feurbach, Kierkegard ve Nietzsche tarafından geliştirilir. Nietzsche Schopenhauer'dan etkilenir ancak nihilizme onun ötesinde bir yaklaşım getirir. Tanrıtanımazlık noktasında birleşirler ancak Nietzsche yaşama evet diyerek olurlar.

Baudrillard ise nihilizmin eski anlamını terk ettiğini söyleyerek yeni bir bakış açısı getirir. *Simulakrlar ve Simülasyon* başlıklı metninde, günümüzdeki nihilizmin çok daha acımasız bir biçim aldığını vurgular. Saydam nihilizm adını verdiği biçim “boşlukta yüzer gibi olma” halini tanımlamaktadır. Simülasyon düzeni, her şeyin modeller aracılığıyla üretildiği hipergerçek bir evreni işaret eder. Baudrillard artık, eski değerlerin değersizleşerek yok olduğu nihilizm anlayışının yok olduğunu, bunların simülasyon evreni içinde saydamlaşarak devam ettiğini söyler. Öyleyse kuramsal açıdan, nihilizmden geriye kalmış bir şeyler var mıdır? Bundan böyle hiçlikle ölümün bir meydan okuma, bir amaç olarak sunulabileceği yeni bir oyun sahnesinden söz edilebilir mi? (Baudrillard, 2003: 226).

Baudrillard, içinde yaşadığımız bu saydamlık evreni içinde, insanların melankolik bir ruhla kendi yok oluşlarına hayranlık duyduklarını söyler. Kendisini de bir nihilist olarak tanımlarken, bu nihilizm Schopenhauer ve Nietzsche'den uzaklaşmış bir nihilizm biçimidir. Günümüz dünyasında Nietzsche'nin dünyasındaki yazgı tepkisizliğe dönüşmüştür. Artık insanın etrafını saran saydam biçimler vardır ve bu insanı anlamsız bir melankoliye sürükler. Baudrillard burada melankoliyi ani bir duyarsızlaşma ve hissizleşme olarak tanımlar. İyi, kötü, doğru, yanlış arasındaki ayrımlar kalmış, insan hissizleşmiştir.

Yeni Türk Sineması'ndaki taşra yansımalarının ana eksenini Baudrillard'ın tanımladığı anlamda nihilizm ve melankoli oluşturur. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış*

Uykusu ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde karakterler derin bir hiçlik ve anlamsızlık içinde yaşarlar. *Uzak*'ın Muzaffer'i, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın Savcı ve Doktor'u, *Kış Uykusu*'nun Aydın'ı, *Ahlat Ağacı*'nın Sinan'ı ve aslında babası bu hissizlik halinin somutlaşmış karakterleridir.

Benzer bir ruh hali Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf'unu da yakalamıştır. *Yumurta* (2007) filminde Yusuf annesinin ölüm haberini alır almaz İstanbul'dan yola çıkar. Annesinin yaşadığı ve kendisinin de çocukluğunun geçtiği kasabaya gelir. Annenin yitimi, kasabanın belli belirsiz aidiyet imgeleri Yusuf'u geçmişe doğru bir yolculuğa çıkarır. Bu tanıdık imgeler arasında çıktığı yolculukta aslında her şey çok uzaktır Yusuf'tan. Annenin ölümü onda, üzüntüden çok aidiyete dair ihtiyaçtan dolayı bir arayışa sebep olur. Ormandaki yumurta sahnesi ise bunun en güzel metaforudur. Yusuf elinde tuttuğu yumurtaya sahip çıkamaz ve kırar. Yumurtanın kırılmasını geçmişe doğru bir yolculuk takip eder. Geçmişe doğru yolculuk Yusuf'un hayata dair anlam arayışını simgeler. Köklere dönüş Yusuf için şehirde yiten anlamın yerine ikame edilecek dair referans duygu arayışıdır.

Yumurta'yı bu geriye doğru kök, aidiyet ve anlam arayışında *Süt* (2009) ve *Bal* (2010) izler. Yusuf'un arayışı bu filmlerde devam eder.

Otoritenin karşısında Bir Özgürlük Arayışı Olarak Taşra

Taşra, kentin kontrol edilebilir ve denetlenebilir alanının dışındadır. Panoptik denetim sisteminin (kamera vb araçlarla sürekli gözetlenmesi) içinde kent, toplumsal yaşamın kurumlar ve bürokrasi aracılığıyla yönetilmesi, bireyin özgürlük alanını sınırlandırmıştır. Taşra ise denetlenebilir sistemin dışındadır ve bu nedenle otorite karşısında bir özgürlük alanı olarak algılanabilir. Bu en azından otoriteden uzak olması anlamında bir özgürlük vaadi sunar.

Hasan Ali Toptaş'ı aynı adlı eserinden uyarlanan Ümit Ünal'ın *Gölgesizler* (2008) filmi bu gruba örnek verilebilir. Filmde taşra, kentten ve otoriteden çok uzaktır. Bekçinin monolog sayılabilecek uzun diyalogunda otorite için kendilerinin iki satırdan başka bir şey olmadıkları vurgulanır. Otorite taşrayı unutmıştır ve işler sarpa sarmadığı sürece taşrayı hatırlamaya niyetli değildir.

Bekçi (Hakan Karahan):

Muhtar ilçeye vardı. Burada olanları haberdar edecekti tek tek. Güvercin'i bildirecekti. Ama devlet kapısı bu, girmesi kolay mı? Günlerce eşikte bekletiler. Kapı duvar. Odaların suratları duvar. Nihayet, - gel lan sen ne istiyorsun? Dediler. Bu böyle sarı sarı halkalı dev gibi kapılardan, sonsuz koridorlardan geçti. Ki, oradaki gibi acayip Atatürk resimleri hiçbir yerlerde yoktur. Derken bir odaya vardı. Baktı masada bir adam oturuyor. Yanında üç adam daha var. O adamlar yanağına şöyle fiske atsan kan fışkıracak tipler. - Amirim, ben şey arz edecektim. Güvercin var bizim köyde, o kayboldu da. - Kim lan güvercin? Kuş mu lan? Amirim o bizim köyün en güzel kızı deyince. Raflarda böyle böyle kalın defterler var. Köyün en güzel kızı, köyün en güzel kızı. Al sana köyün en güzel kızı. Muhtar baktı. Orada Asker Hamdi'den beri hepimizin ismi, cismi, soyu, soku arasında mavi kalemle yazılmış ufak bir satır. Gü- ver- cin. Ana adı, doğum tarihi. Hıı, o zaman anladı ki devletin gözünde varımız yolumuz o satırdır. Devlet iyi - kötü bilmez. Güzel - çirkin, zengin - fakir bilmez. Yerin aha şu, pire gözü kadar. Şusun sen. Bence hemen o gün döndü köye, o zamandan beri de içerde sallanıyo. Ben anlamadım. Artık hiçbir şey anlamıyorum zaten. (*Gölgesizler*, Ümit Ünal, 2008).

Farklı Bir Zaman Paradigması Olarak Taşra

Argın (2003,80) modern öncesi insanı dingin bir geçmiş, modern insanı hararetle bir gelecek beklentisi ile, modern sonrası bireyi ise, artık geçmiş olan bir 'geçmiş' ile asla gelmeyecek olan bir gelecek arasında 'şimdiki zaman' a çakılıp kalmış; bu nedenle de esas olarak 'sapkın' bir ruh hali içinde kıvranıp duran bir birey olarak tanımlar. Modern bireyin kent ve kentin örgütlediği hayat içinde hıza endeksli olarak yaşaması bu sapkın hali ortaya çıkaran temel şeydir. Hızın her şeyi kontrol altına alması bilinçteki sürekliliğin yok olmasına neden olur ve kopukluklar oluşur.

Taşra kentin hızına karşı tam tersi yavaşlığı vaat eder. Yavaşlık ve durup düşünmek ise bireyin varoluşunu, bilinçsel sürekliliği ve hatırlamayı mümkün kılar.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* filminde doğanın ritmi insanı belirler. Babanın tarlasında dolaştığı, otların arasında zamandan ve mekândan bağımsız olarak uyuyakaldığı sahneler modern zaman şehrinin zamanından kopuktur çünkü ölçülebilir zamanın dışındadır. Aile bireylerinin ateş etrafında toplanıp mısır yiyerek sohbet ettikleri sahnede uzun uzun konuşulur. Taşra, anıların uzun uzun konuşulacağı zamanı insana tanır çünkü insan zamanın kontrolü altında değildir.

Reha Erdem *Beş Vakit* (2006), filminde küçük bir köyde insanların kronolojik zamandan kurtularak, ezanın beş vaktine göre yaşamını anlatır. Erdem'in filminde zaman ölçülebilir olanın kıskacından kurtulur ve döngüsel bir nitelik kazanır. Beş vaktin döngüselliliği içinde sürüp gider yaşam.

Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filminde ise, bilinçsel süreklilik ve toplumsal hafıza konu alınır. Modernliğin telaşlı zamanı içinde kaybolup giden bellek, kasabanın, taşranın yeknesaklığı içinde unutulmaya direnmektedir. Unutulmaya direnen sesler ise uzun süren bir geleceğin toplumsal hafızasıdır.

Geç Modernitenin Taşrası

Geç modernleşme deneyimi romantik bir milliyetçilik formu üretir. Batı ve batılı değerlerin yayılma tehdidine karşı bir özerklik talebi olarak doğan milliyetçilik, mevcut değerlerin muhafazasına yönelik bir savunma refleksi olarak ortaya çıkar.

Batı ile araya konulacak sınırın oluşumunda 'biz' ile 'batı'nın sınırlarını belirleme sorunu (Berkes, 2007: 46), taşrayı ulusalcı söylemin nesnesi haline getirir. Osmanlı Devleti-Türkiye çizgisinde Batıcılık, Batı Uygarlığını alma; Milliyetçilik de bunun karşısında bazen dini, bazen siyasi, bazen ırki kavramlara dayanan geleneklere sarılma anlamında anlaşılmıştır (Berkes, 2007: 148). Ancak modernleşmeci perspektifte zorunlu olarak taşra söylemini üretmektedir. Geri kalmışlığın kabulü, modernleşme misyonunu üstlenen batıcı akımlar içinde taşra kavramını nesne konumuna sokmaktadır.

Yazı Tura (Uğur Yücel, 2004), *Kurtlar Vadisi* (Serdar Akar, 2017) filmleri bu sınıflandırma içinde kabul edilebilir. İki filmin bakış açısı birbirinden farklı olsa da; geç modernleşmenin yarattığı tehdit ile birlikte gelişen milliyetçi reflekse örnek oluşturmaktadırlar. Emin Alper'in 2012 yılında çekmiş olduğu *Tepenin Ardı* filmi ise, bu halet-i ruhiyenin en iyi örneklerinden birisidir. Kendilerine bir tehdit üreten ve bu tehdit ile birlikte, git gide içe kapanan ve aslında tehditte çok daha tehlikeli bir değer erozyonuna uğrayan insanlar anlatılır. *Tepenin Ardı*, günümüz Türkiye'sinin tehdit üretmek ve tehlide karşı milliyetçiliğe sarılmasının mükemmel bir alegorisidir.

Estetize Edilmiş Bir Alan Olarak Taşra

Taşra, modernleşme karşısında pastoral bir alan olarak, modernitenin kentte yok ettiği doğanın karşısında romantik bir alan olarak tasarlanır. Romantik bir ideal olarak taşra kapitalizme karşı bir direnç noktasıdır. Kapitalizmle birlikte yok olan pozitif değerler taşrada var olmaya devam etmektedir. Barış Pirhasan'ın 2007 yapımı *Adem'in Trenleri* filminde Hasan Hoca, Bekir'in mağdur ettiği Hacer'i korumak için onunla evlenir. Yoksul olmasına rağmen Hacer ve kızına bakar ve bundan hiçbir zaman şikayet etmez. Hasan hocanın sahip olduğu iyi değerler vardır. Diğer insanların kötülüğüne rağmen o değerlerini korumaya çalışır. Film, Manisa Kırkağaç'ta geçer.

Reha Erdem'in *Koca Dünya* filminde taşra kırsal bir alan, doğanın en az müdahale edilmiş hali olarak karşımıza çıkar. Yetimhanede büyüyen Ali ve Zuhal birbirlerini kardeş olarak görürler. Günün birinde zorunlu olarak ayrılmak zorunda kalınca ise; Ali Zuhal'i kurtarmak için çaba sarf eder. Onlar kurtuluşu doğanın kucağında bulur. En az müdahale edilen yerde yani merkezin en uzağında taşrada bulurlar. Yüksel Aksu'nun yönetmenliğini yaptığı *İftarlık Gazoz* filminde taşrada

geçen naif bir kasaba hikâyesi anlatılır. Filmde taşra, saflığın, masumiyetin ve kopmayan ilişkilerin simgesidir.

2013 yapımı Yılmaz Erdoğan'ın *Kelebeğin Rüyası* filminde; 1940'lı yıllarda Zonguldak'ta yaşayan iki şairin yaşadıkları bir aşk hikayesi anlatılır. Film, kentin henüz modernleşmediği bu nedenle de onun yıkıcı etkilerinden uzakta bozulmamış bir dünyayı imlediği bir zamanı anlatır. Filmde, Cumhuriyetin batılılaşma ideallerinin etkisi altında Anadolu aydınlanmasının yaşanmış olduğu bir hayal dünyasının yansımaları vardır.

Kapitalist Para Tehdidine Karşı Taşranın Vaat Ettiği Özgürlük

Kapitalist örgütlenme modelinin para eksenli yapısı, insanın ve insani değerlerin arka plana itilmesine sebep olmuştur. Taşra bu örgütlenme tarzının henüz tam olarak yerleşmediği bir alan olarak para karşısında bir özgürlük alanı yaratır. Köy yaşantısının katılığı ve bölünmüşlüğü unutulurak parasal ilişkilerin dolayımına karşıt olarak, taşra insanlar arasında derin ve açık ilişkilerin var olduğu bir huzur mekânı olarak görülmeye başlanır (Sennett, 2005: 60).

Yüksel Aksu'nun 2006 yılında çekmiş olduğu *Dondurmam Gaymak* filmi, 1990'lı yıllarda Ali Usta'nın Ege'nin küçük bir kasabasında büyük dondurma firmalarıyla mücadelesini anlatır. Ali Usta onların yöntemiyle savaşmaya razıdır. Önce yerel kanala bir reklam filmi çektirir. Motorun arkasına monte ettiği römorkuyla mücadelesine devam eder. Taşranın bu nafiye çabası romantik bir mücadele biçimi olarak seyirciyi gülümsetir.

Yılmaz Erdoğan'ın çekmiş olduğu *Vizontele*'de ise, kapitalizmin uğramadığı bir alan olarak taşrada insan ilişkilerinin samimiyeti işlenir.

Modernite Karşısında Taşra ve Kadın

“Ben gidemezdim bir yere. Zaten uzaktaydım, durduğum yerde.” A. Çur

Kadınlar ataerkil zihniyet ve onun yansımaları nedeniyle sınırlanmışlıklar içinde bir yaşam alanı üretebilirler. Bu durum taşrada daha fazla belirginlik kazanır. Küçük bir yaşam alanına sahip olduğu taşrada kadının çarşıya gitmesi bile büyük bir özgürlüktür. Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi* (2012) filminde, Seher'in çaresizliği ve Nihat'ın yalnızlığını birleştiren bir hikaye anlatılır. Seher okumak ister ancak dayısının tecavüzüyle hayatı değişir. Hamile kalır ve bunu anlatacak kimsesi olmadığı için çaresizlik duygusuyla taşrada kadına ait olmayan bir yerde uzun yol otobüslerinde hostes olarak çalışmaya başlar. Taşrada otogar kadınların rahat dolaşabileceği, kadınlara ait bir mekân değildir. Seher'in çaresizliği onu yola düşmeye ikna eder. Uzun yol otobüslerinde kaybolmayı dener. “Yollar biraz mekânsızdır, belirsizdir, garip bir özgürlük duygusu verir. Kulede, yol üstü otogarda, bu karakterlerin ait olmadıkları ve olamayacakları geçici durak yerleri, ‘ev’ değiller nihayetinde. Karakterlerin mekânlarıyla özdeşleşmemeleri durumu, her iki karakter açısından da çok uygundu benim için” (Pelin Esmer ile Görüşme, Altyazı, 2013, sayı 72).

“Seher, yol kenarında gizlice doğurmak zorunda kalır. Bu ana tanıklık eden Nihat ise ona yardım etmek zorunda kalır. Taşra, kadınlarını yemekte. Kurallarına karşı çıkanların içinde en çok gücünün yettiklerini yani. Kendisine kalanları, gidecek ondan başka yeri olmayanları, en güçsüzleri. Baştan beri kurban ettiklerini, Kadınları” (Çur, 2018: 131). Seher, Nihat'la zorunlu olarak dağdaki gözetleme kulesinde yaşamak durumundadır. Nihat'ın uğraşı ile birlikte Seher çocuğa ve anne olmaya alışmaya çalışır.

“Sihirli bir değnekle hayatımızı yönetmiyoruz, öyle bir şey mümkün değil. Bu, kadercilik demek de değil ama hayatta bazı durakların, planlamadığın bazı duraklamaların olduğuna inanıyorum ve bu duraklamalar ilk başta seni yolundan şaşırtsa da, seni mutsuz etse de, zaman içinde onun farkındalığıyla yine yoluna başka bir şekilde, daha zengin bir şekilde devam edebiliyorsun. Oradaki yıldırım da, ikinci ya da üçüncü defa yolundan dönmek zorunda olan Seher için, bunun ille de yolun sonu demek olmadığını söylüyor. Bazı anlar var ki o şekilde yaşanmak durumunda. Belki

öyle bir an olmasa, yıldırım düşmese ve Seher gitse, başka bir felaket gelecek başına. O an, onun duraklaması gerekiyor ve bunun dışında bir müdahaleyle bu duraklamanın olması, müdahalenin bazen bizim elimizde olmadığı anlamına geliyor” (Pelin Esmer, Görüşme, 2013, Altyazı, Sayı 72)

Belma Baş’ın *Zefir* (2011) filminde ise taşra, doğayla iç içe geçmiş ve *Gözetleme Kulesi*’nin aksine kadına ana yurdu vaat eder. Zefir yaz tatili geçirmek için anneannesi ve dedesinin yanına Doğu Karadeniz’e gider. Zefir annesinin özlemiyle bütün yaz onu bekler. Tam annesine kavuştuğunu düşündüğünde annesinin vedalaşmak için geldiğini öğrenir. Anne kızı Zefir’i yurt olabilecek tek yere, kendi ocağına, taşraya bırakır. Filmde diğer filmlerin aksine taşra olumlu bir referansla yurdu-anayurdu temsil eder.

Ana Yurdu filminde (Senem Tüzen, 2016), şirketteki işinden ayrılan Nesrin, uzun süredir üzerinde çalıştığı romanını tamamlamak için anneannesinden kalan köydeki eski eve gider. Ancak Nesrin’in yalnız kalma planı annesinin gelmesiyle son bulur. Nesrin ve annesi arasındaki yüzleşme ve çatışmaya tanık oluruz. Filmde anlatılan öykünün tonu bu yüzleşmeyle birlikte git gide koyu bir ton alır. Nesrin annesini “lütfen, sesler duyuyorum” diye uyarırken anne de Nesrin’e “ne olur delirme yavrum” diye yakarır. Anne film boyunca buyurgan bir tavırla sürekli Nesrin’e bunu yapma şunu yapma gibi emirler verir. Bir süre sonra biz de Nesrin’in delirmeye başladığını düşünürüz. Nesrin’in yanında Tezer Özlü’nün ve Sylvia Plath’ın kitaplarının olması ve her iki yazarın da yazma deneyimi ile intiharı iç içe geçirmiş olması bizi Nesrin için bir çeşit koşullanmaya iter. *Ana Yurdu* “yurt” bulma ümidiyle yola çıkmış Nesrin’in hayal kırıklığıyla son bulur. Taşra bir yurt vaat ettiği kadar yüzleşmeyi de beraberinde getirir. Bu yüzleşme orayı huzurlu bir yuva olmaktan da çıkarır. Kadınlar bir yurt özlemiyle taşraya doğru yola çıkarlar çünkü modernliğin yurtsuzlarıdır onlar.

Anayurt Olarak Taşra

Gitmek (Hüseyin Karabey, 2008) filminde, Irak işgali sürecinde yaşanan bir aşk hikâyesi anlatılır. Filmin öyküsü; İstanbul’da birbirlerine aşık olan Ayça ve Hama Ali’nin, Hama Ali’nin ülkesine döndükten sonra, yeniden bir araya gelme çabaları üzerine gelişir. Önceleri bekleyen Ayça bir süre sonra, Hama Ali’yi aramaya karar verir. Aşkının peşinden savaşın gölgesinde uzun bir yolculuğa çıkar. Aşk nerede ise yurt orasıdır. Ayça’nın İstanbul’da yaşadığı apartmanda yaşayan iki kadın Rum’dur ve yurtsuzdur. Ancak onlar Ayça’nın tersine eylemsizdir ve acı çekmelerine rağmen yurtsuzluğu kabul ederler.

Ayça’nın Hama Ali’yi arayışı aslında bir yurt arayışıdır. Bu arayış taşralardan geçer. Irak savaşına ve yarattığı acılara tanık oluruz. Ayça için tehlikeli bir yolculuktur ancak hiçbir şey yurtsuzluk kadar kötü değildir. Bu filmde taşra bir yurt arayışı olarak karşımıza çıkar.

Yurt (Muzaffer Özdemir, 2012) filminde başarılı bir mimar olan Doğan’ın hastalanması sonucunda kendi memleketine dönüşünün hikâyesi anlatılır. Doğan, kamp dönüşü yakalandığı hastalığına şifa bulmak için taşraya döner. Taşraya döner ancak hayal kırıklığına uğrar. Doğan’ın kendi yurdu da tıpkı kentte olduğu gibi modernliğin istilasına uğradır. Artık onun döndüğü yer çocukluğundan kalma iyi hatıraların olduğu yer değildir. Doğan’ın onu iyileştirecek yurt arayışı hüznü bir şekilde son bulur. Taşra modernliğin saldırısı altında yitip gitmiştir.

Tuhaf Çelişkilerin Mekânı Olarak Taşra

Türk Sinemasında kara mizahla yakından ilişkili birçok film üretilmiştir. Mizahi öğeleri öne çıkan bu filmler genellikle taşrada geçmektedir. Taşra ve kent çatışması, taşrada olan tezatlıklar ve klişeler güldürünün temelini oluşturur. Yeni Türk Sineması ile birlikte komedi unsurları ustalıkla bir kara mizah örneği olarak karşımıza çıkar. 2000’li yıllardan sonra kara mizah örneği olarak şu filmler örnek verilebilir. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2001), *Döngel Karhanesi* (Hakan Algül, 2005), *Deli Deli Olma* (Murat Saraçoğlu, 2009), *Vavien* (Taylan Kardeşler, 2009), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal, 2018).

Kurucu Bir Geçmiş Olarak Taşra

Eşkiya filminde taşra, geçmişten gelen olumlu değerleri anımsatan bir mekân olarak tasvir edilir. Modern yaşamın içinde çözülen insani değerlere karşın taşra bu değerleri korumaktadır. Taşra; doğallığın, samimiyetin, aşkın, dostluğun mekanıyken şehir, ahlaksızlığın, ihanetin ve sadece güçlü olanın kazandığı anlamsız bir dünyayı temsil eder. Baran, cezaevinden çıkar ve en yakın arkadaşının yaptığı şeyleri öğrenir. Aşkını ve dostunu kaybetmiştir bunun yasını temiz duyguların simgesi olan ve her şeyin başladığı köyüne dönerek tutar. Yavuz Turgul'un 1996 yapımı *Eşkiya* filminde taşra ana hikâyenin başlangıç noktasıdır. Bu nedenle öykü İstanbul'dan geriye doğru gider ve ana hikâyenin başladığı yere döner. İstanbul, ihanete, aşkın, dostluğun kaybolmasına neden olan bir mekan olarak tasvir edilirken, taşra saflığın, aşkın ve dostluğun mekanı olarak tasvir edilir. Turgul filmlerinde taşra, geçmiş mistik değerlerin simgesi olarak kurucu bir ana öğedir.

Özcan Alper imzalı 2008 yapımı *Sonbahar* filminde de bir geri dönüş hikayesi anlatılır. Yusuf, ömrünün son günlerini ana yurduna (Fırtına Vadisine) dönerek geçirmek ister. Film bu geriye doğru dönüşü anlatan bir yol hikayesi üzerine kuruludur. Yusuf'un geriye dönüşüyle birlikte yitip giden, zamanın geri döndürülemezliği karşısında bireyin çaresizliğini anlatan melankolik bir atmosfer vardır. *Sonbahar* filminde anayurt olarak taşra bu geri döndürülemeyen, yitip giden değerleri imler.

Kız Kardeşim Momo (Atalay Daşdiken, 2009) filminde anneleri ölen iki kız kardeşin babalarının başka biriyle evlenmelerinden sonra büyükbabalarıyla birlikte yaşamaları anlatılır. Ancak büyük babalarıyla yaşamaları da mümkün olmaz. Bu nedenle küçük kız kardeş Ayşe evlatlık olarak verilir ve köyden ayrılmak zorunda kalır. İki kız kardeşin ayrılışının hüznünlü bir şekilde anlatıldığı filmde; taşra- köy geride kalan ilk mutluluğun mekânıdır.

Çağan Irmak imzalı *Ulak* filminde, çok çok uzun zaman önce geçen bir masal anlatılır. Hikayelerin hayatı düzenlediği çok uzak bir geçmişi anlatan filmde taşra geçmişte kalan masalsı bir öge olarak kullanılır.

Tartışma ve Sonuç

Yeni Türk Sinemasının taşraya yöneliminin sosyolojik ve felsefi nedenleri filmlerin genel eğilimleri üzerinden tasniflenerek incelendiğinde belirli nedenler ortaya çıkmaktadır. Türk Sinemasında ilk dönem olan Tiyatrocular Döneminden günümüze kadar modernleşme ile kurulan sorunlu ilişkiyi anlatan filmler çekilmiştir. Modernleşme arzusuyla ideal söylemler üreten Tiyatrocular Dönemini, modernlik karşısında kendi değerlerine dönmeyi, batılılaşma karşısında kaybetme korkusuyla içe kapanmayı öğütleyen bir Yeşilçam Sineması ve içe kapanıp muhafazakârlaşan bir Yeni Türk Sineması izlemiştir. Bu bağlamda Türk Sineması, taşraya bakışta perspektifsel değişim göz önüne alındığında üç dönem üzerinden okunabilir ve bu üç dönemdeki temel ilişkiyi modernleşme süreci belirler.

Yeni Türk Sineması; modernleşmenin sonuçlarının, modernleşmeye karşı verilen reaksiyonların belirlediği bir sinema olmuştur. Taşraya yönelimi, taşranın anlatının odağına yerleşmesinin ve bu filmlerden çıkan bir taşra söyleminin oluşmasının nedenleri üç başlık altında toplanabilir. Bu çalışmada Yeni Türk Sineması döneminde çekilen filmler incelenmiştir ve bu filmlerin elli tanesinin taşraya yönelimi ve taşra anlatısı üreten filmler olduğu görülmektedir. Bu filmler dışında anlatıya farklı bağlamlarda katılan, yan anlam düzeyinde katkı veren birçok taşra filmi vardır. Söz konusu elli film taşraya yaklaşım biçimi, öykü, karakter yapılanması açısından değerlendirildiğinde on ayrı başlık altında incelenmiştir. Benzer yaklaşımlar içermesine rağmen küçük farklılıklar da göz önüne alınarak tasnif yapılmasının nedeni, bu alanda yapılan bazı çalışmalarda olduğu gibi taşraya yaklaşımın homojenleştirilmesinden kaçınmaktır. Çünkü böylesi bir homojenleştirme taşraya yönelimin artışıını açıklamakta yetersiz kalmaktadır.

On başlık altında incelenen taşra filmleri değerlendirildiğinde; taşraya yönelimin nedenleri

üç temel konu altında değerlendirilebilir.

- Modernliğin sonuçlarına karşı alınan romantik, nihilist ve melankolik tavır
- İçe kapanış süreciyle birlikte gelişen romantik muhafazakarlık
- Felsefi bir söylem üretmediği, yeniye ve geleceğe bakmadığı için sürekli bir geçmişe takılma sonucu gelişen regresyon.

90'lı yıllar ile birlikte Türkiye'de ilk kez kentli nüfus kırsal nüfusun önüne geçmiştir. Buna rağmen Yeni Türk Sinemasının taşra anlatıları üretmesi oldukça ilginçtir. Bir başka bakış açısından baktığımızda teknolojik araçların gelişimi ve yeni iletişim stratejileriyle birlikte mekân algısının değişmesine, neredeyse mekân algısının kaybolmasına rağmen Yeni Türk Sinemasının mekân anlatısı üretmesi de ilk bakışta ironik bir göstergedir. Bunun nedeni, çalışmanın kavramsal çerçeve bölümünde de belirtildiği gibi, taşra ve taşralılığın; mekânsal olarak dışında kalmak, dışarda olmaktan çok toplumsallaşmanın yeni biçiminin sosyal, ekonomik ve psikolojik sonuçlarını ortaya çıkaran bir ruh hali olmasıdır. Bu nedenle taşra, mekândan çok toplumsallaşmanın yeni biçimini, romantik muhafazakarlığı ve geleceğe yönelik bir öngörü eksikliğini, felsefi boşluk nedeniyle sürekli bir geriye bakma halini anlatan bir kavramdır. Bu filmlerde, dışarda kalmanın acısıyla içe dönüşle birlikte içerde kapalı kalma halinin sıkıntısı ve içerde olmak ile dışarda kalmanın acı verici mücadelesi egemendir. Bu, Gürbilek'in *Taşra Sıkıntısı* metninde anlattığı ruh haline tekabül eder. Birey, kentte tutunamaz, taşraya kendi kökenine doğru bir arayışa çıkar ancak bu arayış da hüsrarla sonuçlanır. Yer edinme çabası yersiz yurtsuzlaşmayla sonuçlanır. Bunalımın üretilmesinin ve bunun sinematografik dile yansımaları kırsal mekâna yönelişin temel nedenidir. Bu filmlerin çoğunda kırsal mekân doğal ortam sinematografik bir estetik unsur olarak karşımıza çıkar ve neredeyse bir karakter kadar görünürdür. Taşranın sert ve zor yapısı, dış dünyayla olan sınırlı iletişimi, ağaçların ve kayalıkların arasında belirli bir bölgeye işaret etmemesi dolayısıyla her yer olarak kurulan bir taşra sinematografisinden bahsedilebilir. Taşranın bu sinematografik kurulumu, çalışmanın amaç kısmında yer alan, taşranın mekandan bağımsızlaşarak, bir kavram haline gelişi ve bu yönüyle de mekana değil bir toplumsal halet-i ruhiyeyi simgelemesini yansıtmaktadır. Bu nedenle söz konusu filmlerdeki mekân, önceki dönemlerin aksine karakterin içinde dolaşmasına olanak veren işlevsel bir öge olmaktan çok seyircinin anlam coğrafyasını oluşturan anlatısal temel bir öğedir. Taşra filmleri olarak adlandırılmasının da nedeni budur.

Çalışmanın başında değinilen; Berger'in Şeker Ahmet Paşa'nın resminde bir türlü anlam veremediği ilk bakışta perspektifsel bir hata olarak görünen ancak incelendiğinde iki ayrı perspektifin aynı resimde olması, uzak olanın yakına gelmesi, düşüncenin alanına girmesini taşra filmleri üzerinden yeniden değerlendirmeliyiz. Taşra filmleri de tıpkı resimdeki gibi, taşra nüfusunun azaldığı ve mekân algısının değiştiği bir dönemde perspektifsel bir hata gibi görünmektedir. Ancak Şeker Ahmet Paşa'nın resminde olduğu gibi uzak olanı- taşrayı düşüncenin alanına dahil ettiğimizde mekandan çok yeni toplumsallaşma biçimini anlatan bir kavram karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda taşra filmleri değerlendirildiğinde, dışarda olmak, dışarıklık olma ile içeriye sıkışmanın stresli mücadelesi taşraya-kırsal mekana dair söylemin yükselişi, zaman mekan ilişkisinin tahrip olmasına ve geleceğe dair bir bakışı mümkün kılacak felsefi düşüncenin yokluğundan dolayı gelecek ufkunun çöküşü ve regresyon olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan*. (İ.Türkmen, Çev). Ayrıntı Yayınları.
- Agamben, G. (2007). Kayıp Nesne. *Cogito* (51), 258-261.
- Ahıska, M. (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. Metis Yayınları.

- Ahıska, M. (2010). Zaman Geri Alınsın. *Toplum ve Bilim* (118), 244-246.
- Argın, Ş. (2018). Taşraya içeriden bakmak mümkün müdür? Tanıl Bora (Ed). *Taşraya Bakmak*. (271-296). İletişim Yayınları.
- Aydoğan, D. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması'nda Taşra, Taşralı ve Taşracılık Olgusu*. Yayınlanmamış Doktora tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Berger, J. (1988). *Şiirin Saati*. (Gönül Çapan, Çev.). Adam Yayınları.
- Baudrillard, J. *Simulakrlar ve Simülasyon*. (O.Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Berkes, N. (2007). *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*. Kaynak Yayınları.
- Bora, T. (2018).Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye, *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (Ed). İletişim Yayınları.
- Çavuş, U. (2019). *Anayurt Otel ve Yeni Türk Sineması Yönetmenlerinin Taşraya Yönelimi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Çiğdem, A. (1997). *Bir İmkan Olarak Modernite* İletişim Yayınları.
- Copleston, F. (1998). *Felsefe Tarihi Cilt VII-Nihilizm ve Materyalizm*. (Deniz Canefe, Çev). İdea Yayınevi.
- Çur, A. (2018). Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları. *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (Ed) (p. 115-137). İletişim Yayınları.
- Deleuze, G. (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni*. (Ali Akay, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Girgin.N. (2019). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Taşra ve Sıkıntı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Göle.N. (2004). *Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine, Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce Cilt 3, Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yayınları.
- Güleryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşranın Temsili*. Yayınlanmamış doktora tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2005). *Yer Değiştiren Gölge*.Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2007). *Vitrinde Yaşamak*. Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (Kaan H.Ökten, çev.). Agora Yayınları.
- Kale, E. (2019). *Yeni Türk Sinemasında Sinemasal Bir Mekan Olarak Taşra: "Bir Zamanlar Anadolu'da", "Tepenin Ardı" ve "Sivas" Filmlerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2009). *Yaban*. İletişim Yayınları.
- Kılıç, H. İ. (2019). Günümüz Türkiye Sinemasında Taşra Temsilleri ve Mikro İktidar İlişkileri Bağlamında Birey Toplum Analizi.: Nuri Bilge Ceylan Filmleri. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Laçiner, Ö. (2018). Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken. *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (Ed). (13-37). İletişim Yayınları.
- Loo, H. V., Reijen, W. V. (2003). *Modernleşmenin Paradoksları*. (Kadir Canatan, Çev.). İnsan Yayınları.

- Löwy, M., Sayre, R. (2007). *İsyen ve Melankoli*. (Işık Ergüden, Çev.) Versus Yayıncılık.
- Maktav, H.(2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı: Muhsin Ertuğrul, *Tarih ve Toplum*, 38(227).
- Makal, M. (1967). *Bizim Köy*. Varlık Yayınları.
- Mardin, Ş. (1992). Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez Çevre İlişkileri, *Türkiye'de Toplum ve Siyaset-Makaleler*. İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2000).Türkiye'de Toplum ve Siyaset. İletişim Yayınları.
- Schils, E.(2002). "Merkez ve Çevre" (Yusuf Ziya Çelikkaya, Çev.), *Türkiye Günlüğü* (70):86-96.
- Schopenhauer, A. (1958). *The World as Will and Representation*, (E.F.J.Payne,Trans).Dover Publications.
- Scognamillo, G.(1998). *Türk Sinema Tarihi*. Kabalcı Yayınları.
- Sennett, R. (2005). *Otorite*. (Kamil Durand, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Simmel.G.(1994). *Modern Kültürde Çatışma*. (Tanıl Bora,Çev.).İletişim Yayınları.
- Simmel, G.(2004).*The Philosophy of Money*. Routledge.
- Suner, A.(2015). *Hayalet Ev*. Metis Yayınları.
- Türk Dil Kurumu*. (2019). 7.10.2019 tarihinde <http://www.tdkterim.gov.tr/tarama/?kelime=da%FEra&kategori=veritm>.
- Toptaş, H. A. (2019). *Gölgesizler*. İstanbul, Turkey: Everest Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması I*. Kitle Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (1995). *Türk Sineması II*. Cilt, Kitle Yayınları.
- Özbek, M. (1999). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İletişim Yayınları.
- Özön, N.(2010). *Türk Sineması Tarihi*, Doruk Yayınları.
- Weber, M.(2013). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (L. Boyacı, Çev.). Yarı Yayınları.
- Zürcher, E.J. (2004). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Yasemin Şener Gönen, Çev.). İletişim Yayınları.