

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA
TAŞRA VE SIKINTI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlknur GİRGİN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

HAZİRAN 2019

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA
TAŞRA VE SIKINTI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlknur GİRGİN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

HAZİRAN 2019

ÖNSÖZ

Öncelikle bu çalışma boyunca tüm sorularımı içtenlikle ve sabırla yanıtlayan, her zaman desteğini alabildiğim sevgili danışman hocam Doç. Dr. Ayşe Toy Par'a,

Bu okulda geçirdiğim her günü anlamlı kılan ve bir okuldan beklediğim her şeyi fazlasıyla almamı sağlayan Galatasaray Üniversitesi'ndeki tüm değerli hocalarıma,

Bana olan inançlarını bir an bile yitirmeyen, sahip olduğum her şeyi borçlu olduğum anneme, babama ve kardeşime, sadece bu süreci değil hayatımın her anını paylaşmaktan çok mutlu olduğum sevgili arkadaşlarıma, sevgisi ve desteğiyle her daim kendime olan inancımı tazeleyen ve birlikte olduğumuz her an bana ne kadar şanslı olduğumu hatırlatan Aytuğ'a,

Ve arkadaşlığımızın ilk gününden bu yana beni hep başka sorulara, başka cevaplara yönlendiren, bu sürecin zor anlarını çekilir kılan, birlikte başladığımız bu serüveni yine birlikte bitiriyor olmaktan büyük mutluluk duyduğum Çiçek'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ.....	v
RESUME	vi
ABSTRACT.....	ix
ÖZET.....	xii
GİRİŞ	1
1. TAŞRA, KENT VE MODERNİTE	7
1.1. Taşra Derken Söz Edilenler	7
1.2. Kent Derken Sözü Edilenler.....	15
1.3. Şehrin Eşiği	23
2. SIKINTI, MODERNİTE.....	31
2.1. Sıkıntı Nedir?	31
2.2. Taşra Sıkıntısı	35
2.3. Şehrin Vaatleri, Spleen, Modernite	43
3. SİNEMA VE TAŞRA	51
3.1. Türk sinemasında Taşranın Temsil Biçimleri	51
3.2. Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Taşra	61
4. FİLMLERİN ANALİZLERİ.....	67
4.1. <i>Kasaba</i> : İçsel Zaman, Aidiyet.....	67
4.2. <i>Mayıs Sıkıntısı</i> : Taşra Sıkıntısı, Taşra – Kent Çatışması	77
4.3. <i>Uzak</i> : Şehrin Eşiği, Modernite	83
4.4. <i>Ahlat Ağacı</i> : Taşranın Öteki'si Olmak	91

SONUÇ	99
KAYNAKÇA.....	106
EK: FİLMLERİN KÜNYELERİ.....	114
ÖZGEÇMİŞ	116



ŞEKİL LİSTESİ**Sayfa No**

Şekil 4.1 : <i>Kasaba/ Asiye beslenme çantasını açıyor</i>	68
Şekil 4.2 : <i>Kasaba/ Asiye ve Ali doğa yürüyüşünde</i>	70
Şekil 4.3 : <i>Kasaba/ Saffet lunaparkta</i>	74
Şekil 4.4 : <i>Mayıs Sıkıntısı/ Saffet sınav sonucunu öğreniyor</i>	78
Şekil 4.5 : <i>Mayıs Sıkıntısı/ Saffet kahvehanede</i>	79
Şekil 4.6 : <i>Uzak/ Yusuf şehri dolaşıyor</i>	87
Şekil 4.7 : <i>Uzak/ Mahmut ve Yusuf film izliyor</i>	88
Şekil 4.8 : <i>Ahlat Ağacı/ Sinan Hatice ile karşılaşıyor</i>	94



RÉSUMÉ

Dans cette étude, les concepts de la campagne et de l'ennui sont analysés à travers l'analyse des films de Nuri Bilge Ceylan. En conséquence, sont élaborés, dans un premier temps, le concept de la campagne en Turquie, ses relations avec le centre et son processus historique. La relation entre la campagne, l'urbanisation et la modernisation est également mise en doute. Par la suite, nous expliquons ce que sont exactement l'ennui et comment on l'évalue dans différentes disciplines notamment en psychologie et en philosophie. On cherche donc à répondre à ces deux questions : comment le concept d'ennui a-t-il été identifié à la campagne et quel type de lien existe-t-il entre ennui et modernisation.

Comme dans le reste du monde les notions de campagne et de ville font référence à deux zones géographiques distinctes en termes de types de production/consommation et, par conséquent, de vie économique, sociale et culturelle en Turquie. Cette situation génère également deux zones distinctes dans le contexte de la vie mentale et de l'état d'esprit avec son influence directe sur les personnes. En raison du grand potentiel que les villes offrent pour la vie économique, culturelle et sociale, une contradiction se crée d'elle-même et ainsi, la vie rurale est identifiée avec des impossibilités. Ainsi, le rêve de vivre dans une grande ville est une attitude commune alors que la vie rurale fait référence à la privation et au blocage. Cette pensée façonne regard vers la campagne qui s'associe à l'idée que vivre dans une zone rurale n'est pas facultatif mais involontaire. En conséquence, on s'aperçoit que l'ennui est un sentiment commun en zone rurale et ce sentiment est appelé "l'ennui à la campagne"

Considérant cette pensée et sa formation en détail, on voit que la conjoncture à laquelle la ville et la campagne sont confrontées est très déterminante. La littérature et le cinéma turcs peuvent être considérés comme une source d'informations pour savoir quand le concept l'ennui à la campagne a émergé. Ma brève recherche montre que les intellectuels de la République de Turquie, qui ont été le principal acteur du processus de modernisation, ont également joué un rôle majeur dans la conception de l'ennui à la campagne. On peut affirmer que l'ennui à la campagne a trouvé son noyau dans la littérature avec l'aliénation avant les années 1950 et après les années 1950, il est devenu sous l'influence de l'existentialisme dans la littérature mondiale. Comme on le voit, développer l'ennui à la campagne à travers la littérature de l'époque n'est pas une coïncidence. Après les années 1980, l'ennui à la campagne est devenu le nom d'un sentiment commun à tous ceux qui ont été affectés par le grand potentiel de la ville et par la privation de la campagne, de sorte que son contexte spatial n'a plus de sens. D'autre part, dans cette étude, la notion qui identifie la campagne (ou tout lieu) avec l'ennui est considérée comme problématique. Par conséquent, l'examen du concept de l'ennui séparément de ses relations avec la campagne ou la ville est nécessaire. Pour toutes ces raisons, l'ennui et la campagne sont considérés comme les sujets principaux de cette étude. Le cadre théorique de celle-ci est donc constitué de discussions, de théories et d'exemples sur ces deux concepts.

Comme aucune société n'est composée de groupes homogènes, il est difficile de faire la différence entre la campagne et la ville avec leurs propres qualifications. En outre, les définitions de la campagne et de la ville changent constamment en raison des caractéristiques des processus migratoires. Les communautés d'immigrés peuvent avoir des problèmes d'adaptation et insister pour changer de lieu de migration en fonction de leurs propres croyances, valeurs et pratiques de la vie quotidienne. En d'autres termes, un processus de migration se produit dans les deux sens, ce qui rend difficile la séparation de la campagne et de la ville. En raison de cette situation, les discussions sur les villes et les campagnes incluent principalement le processus de migration interne en tant que troisième sujet. De plus, la privation de la superficie de la province est l'un des facteurs importants qui distingue le processus de migration interne en Turquie. Par conséquent, le processus de migration interne et ses résultats constituent un autre sujet de cette étude.

Dans la première partie de cette étude, les concepts de campagne et de ville sont définis en détail et les différences entre ville et campagne en Turquie sont révélées dans le contexte historique. Les études sur la ville, l'urbanisation et l'urbanisme sont passées en revue dans un contexte global. En partant de l'hypothèse que la migration interne est le processus le plus important dans la confrontation des campagnes et de la ville, on examine comment la migration interne régénère le lien qui les unit. Les causes et les conséquences de la migration interne vécue en Turquie dans les années 50 sont discutées. Ainsi, les conclusions nécessaires sont atteintes pour les prochaines parties de l'étude.

Dans la deuxième partie, la notion d'ennui est examinée séparément de sa relation à la campagne. Nous discutons de ce qu'est l'ennui en tant que sentiment, de sa raison d'être dans cette étude et de la manière dont il devient spécifique dans un contexte spatial. En conséquence, le concept d'ennui est défini au moyen de disciplines philosophiques, psychologiques et littéraires. On s'aperçoit que l'ennui en tant que sentiment est étroitement lié au fait de passer le temps présent et qu'il se produit avec des cas et des événements censés avoir un sens. En ce sens, les promesses externes peuvent être considérées comme responsables pour créer ce sentiment. Ainsi, la relation entre l'ennui et la promesse fournit une base pour comprendre l'ennui à la campagne. À cet égard, la littérature turque est brièvement passée en revue pour déterminer comment l'ennui à la campagne s'est développé au fil des ans. En outre, la relation entre l'ennui et l'urbanisation a une importance pour cette étude. Par conséquent, la manière dont l'ennui est identifié à la ville dans certains contextes est également évoquée dans cette section. Sur la base de ces résultats, les processus culturels et sociaux dans la formation de l'ennui à la campagne s'intéressent dans cette partie de l'étude.

La troisième partie de l'étude consiste en une analyse des scènes urbaines et rurales du cinéma turc depuis ses débuts. Au cours des dernières années, le cinéma turc a montré un intérêt remarquable pour la région rurale de la Turquie, à la fois comme récit et comme décor. Dans la même partie de l'étude, les causes de cet intérêt sont examinées et, par conséquent, les résultats sont révélés. Ces résultats expliquent également pourquoi les films de Nuri Bilge Ceylan sont analysés pour comprendre toutes ces questions relatives à la campagne et à la relation d'ennui. La narration et les

préférences de narration du réalisateur et les représentations du rural et de l'urbain dans ses films constituent une base pour analyser correctement ces questions. Les raisons pour lesquelles les films ont été sélectionnés pour cette étude sont également expliquées dans un autre sous-titre de cette partie.

La dernière partie de l'étude consiste en l'analyse du contenu de quatre films de Nuri Bilge Ceylan: *Kasaba* (Le village- 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuages De Mai-1999), *Uzak* (Lointain-2002) et *Ahlat Ağacı* (Le Poirier Sauvage- 2018). Il existe des différences entre les films choisis comme échantillons de cette étude ainsi que les similitudes narratives et stylistiques. Il est prévu que chaque analyse apporte une nouvelle perspective pour percevoir à la fois la campagne et l'ennui.

Le Village a été analysée à travers les personnages et dans l'interrelation entre temps, espace et état d'esprit. Il a été révélé que la ville natale a différentes significations pour chaque génération. Ce résultat a été pris en discutant de concepts tels que l'appartenance, l'existence, la mémoire. En conséquence, les états mentaux des personnages ont été analysés par la relation entre le temps intérieur et l'ennui. Ce faisant, l'objectif était de donner une nouvelle perspective à l'ennui à la campagne.

Dans l'analyse de *Nuages de Mai*, nous avons examiné la manière dont le dualisme provincial / urbain est établi dans une petite ville et ce dualisme a été discuté dans le cadre du concept de rationalité. A travers l'analyse des personnages, on a essayé de comprendre comment la provincialité devenait un concept relativiste en termes de modernité. De plus, dans ce film, on a vu que l'ennui à la campagne se reflétait dans les gestes et le langage corporel du jeune personnage, ainsi que dans ses déclarations sur sa vie.

En dépit de son récit urbain, *Lointain* est un film qui appartient également à la campagne. *Lointain* est un film sur la contradiction entre la campagne et la ville. Le protagoniste Yusuf, qui a émigré d'un petit village à Istanbul, a analysé son processus d'adaptation à la ville selon des concepts tels que blasé, «la porte de la ville», élaborés dans le cadre théorique de l'étude.

Enfin, *Le Poirier Sauvage* a été analysé par la relation de la campagne avec les concepts d'intelligence et de marginalité. Dans le film, le protagoniste Sinan apparaît dans une crise existentielle autour de son livre, de son père et des relations avec sa ville natale. L'ennui à la campagne est vu comme l'état mental de Hatice dans ce film. Hatice et Sinan reflètent le dualisme intérieur/extérieur avec leurs personnages. Tous ces thèmes constituent la base de l'analyse de ce film.

En conclusion, on voit que ce qui fait que la campagne s'identifie à l'ennui est étroitement lié à la perspective de l'étranger. De plus, on voit qu'il existe une corrélation étroite entre la modernité et l'ennui. On peut dire qu'il est possible d'acquérir une nouvelle perspective pour comprendre les concepts et les discussions au sein de l'étude au moyen d'analyses de films de Nuri Bilge Ceylan.

Mots clés: campagne, ville, ennui, l'ennui à la campagne, modernisation, Nuri Bilge Ceylan

ABSTRACT

In this thesis study, concepts of the countryside and the boredom are investigated by the analysis of Nuri Bilge Ceylan films. Accordingly, at first, the concept of the countryside in Turkey, its relationship with the center and its historical process are elaborated. Also the relationship between the countryside, urbanization and modernization is questioned. Subsequently, what exactly is boredom and how it is evaluated in psychology and philosophy are explained, thus the answers of these two questions are sought: how the concept of boredom has been identified with the countryside and what kind of connection is found between boredom and modernization.

Countryside and city refer to two separate geographical areas in terms of production/consumption types and correspondingly economical, social and cultural life in Turkey as such in the world. This situation also generates two separate areas within the context of mental life and state of mind with its direct influence on people. Because of the great potential of cities for economic, cultural and social life, a contradiction comes into being by itself and thus, the rural life is identified with impossibilities. So that the dream of living in a big city is a common attitude whereas the rural life refers to deprivation and being stuck. This thought shapes the point of view towards to the countryside and with that point of view, living in a rural area is not optional but involuntary. Accordingly, it is seen that boredom is a common feeling in the rural area and this feeling is called by “boredom of the countryside”

Considering this thought and its formation in detail, it is seen that the conjuncture which the city and the countryside confront is highly determinant. Turkish literature and cinema can be seen as a source to find out when the concept of boredom of the countryside has been emerged. My brief research shows that the intellectuals of the Republic of Turkey, who was the main actor of the modernization process, had also the major role in rising of boredom of the countryside concept. It can be claimed that boredom of the countryside concept found its cores in literature with alienation before the 1950s and after 1950s it became to be under the influence of Existentialism in the world literature. As it is seen, developing the boredom of the countryside concept through the literature of the era is not coincidental. After 1980s, the boredom of province became the name of a common feeling of everyone who has been affected by the great potential of the city and the deprivation of the provincial area, so its spatial context became meaningless. On the other hand, within this study, the notion that identifies the countryside (or any place) with boredom is considered to be problematic. Therefore, the examination of boredom concept separately from its relation with the countryside or the city is required. For all these reasons, boredom and countryside are considered as the main subjects of this study and so the theoretical framework of this study consists of discussions, theories and examples about these two concepts.

Since no society is consist of homogeneous groups, it is hard to differentiate between the countryside and the city with their own qualifications. Besides, the definitions of countryside and city are constantly changing because of the characteristics of the migration processes. Immigrant communities may experience adaptation problems and may insist on changing the place where they migrate accordance with their own beliefs, values and daily life practices. In other words, two-way change occurs in a migration process and these changes make difficult to separate the countryside and the city. Because of this situation, the discussions about city and countryside mostly include internal migration process as the third subject. Moreover, the deprivation of the provincial area is one of the significant factors that makes the internal migration process in Turkey distinctive. Therefore, internal migration process and its results constitute another topic of this study.

Under the first topic of this study, countryside and city concepts are defined in detail and the differences between city and countryside in Turkey are revealed in the historical context. Urban, urbanization and urbanism studies are reviewed in the global context. Based on the assumption that the internal migration is the most important process in confrontation of the countryside and the city, how the internal migration regenerate the connection between them is examined. The causes and consequences of the internal migration lived in Turkey in 1950's are discussed and by this way, necessary findings are reached for the next parts of the study.

In the second part, the concept of boredom is examined separately from its relation with the countryside. It is discussed what is boredom as a feeling, why it takes place in this study and how it becomes specific in a spatial context. Accordingly, the boredom concept is defined by means of philosophy, psychology and literature disciplines. It is seen that the boredom as a feeling is closely related to spending present time and it arises with cases and events which are expected to be meaningful. In this sense, external promises can be seen as highly effective in the creation of this feeling. So the relation between the boredom and the promise provides a basis to comprehend the boredom of the countryside. In this regard, Turkish literature is briefly reviewed to find out how the boredom of the countryside concept took place through the years. Besides, the relation between boredom and urbanization has importance for this study, so how the boredom is identified with the city within certain contexts is also mentioned in this section. Based on these findings, the cultural and social processes in the formation of the boredom of the countryside are inquiring within this part of the study.

The third part of the study is consists of a review of the urban and rural scenes in Turkish cinema since its beginning. In recent years, Turkish cinema shows a remarkable interest in the rural area of Turkey both as a narrative and as a setting. At the same part of the study, the causes of this interest are investigated and consequently the findings are revealed. These findings also explain why Nuri Bilge Ceylan films are analyzed to comprehend all these issues about the countryside and the boredom relationship. The narrative and narration preferences of the director and representations of the rural and the urban in his films form a basis to analyze these issues properly. The reasons for which films were selected for this study are also elaborated under the other subtitle of this part.

The last part of the study is consists of the content analyses of four films of Nuri Bilge Ceylan: *The Small Town* (1997), *Clouds of May* (1999), *Distant* (2002) and *The Wild Pear Tree* (2018) There are differences between the films chosen as the sampling of this study as well as the narrative and stylistic similarities. It is aimed that each analysis will bring a new perspective to perceive both the countryside and the boredom.

The Small Town was analyzed through the characters and within the interrelation between time, space and frame of mind. It was revealed that the hometown has different meanings for each generation. This result was taken by discussing some concepts like belonging, existence, memory. Accordingly, mental states of the characters were analyzed by the relationship between the inner time and the boredom. By doing so, it was aimed to bring a new perspective to the boredom of the countryside concept.

In the analysis of *Clouds of May*, how the provincial/urban dualism is established in a small town was examined and this dualism was discussed within the frame of rationality concept. Through the analysis of characters, it has been tried to understand how the provinciality becomes a relativistic concept in terms of the modernity. Besides, in this film, it was seen that the boredom of the countryside concept is reflected through the young character's gestures and body language as well as his statements about his life.

Despite its urban story, *Distant* is a film which belongs to the countryside as well. *Distant* is a film about the contradiction between the countryside and the city. The protagonist Yusuf, who migrated from a small village to İstanbul, and its process of adaptation to the city was analyzed by the concepts like blasé, "the door of the city" which has been elaborated in the theoretical framework of the study.

Lastly, *The Wild Pear Tree* was analyzed by the relationship of the countryside with intellectuality and marginality concepts. In the film, the protagonist Sinan appears in an existential crisis around his book, his father and the relationship with his hometown. The boredom of the countryside concept is seen as the mental state of Hatice in this film. Hatice and Sinan reflect the interior/exterior dualism with their characters. All these themes create the basis of this film's analysis.

As a conclusion, it is seen what makes the countryside identify with the boredom is highly related with the perspective of the outlander. In addition, it is seen that there is a tight correlation between the modernity and the boredom. It can be said that, it is possible to gain a new perspective to comprehend the concepts and the discussions within the study by the means of the analyses of films of Nuri Bilge Ceylan.

Keywords: countryside, city, boredom, boredom of the countryside, modernization, Nuri Bilge Ceylan

ÖZET

Bu tez çalışmasında, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin analizi yoluyla, taşra ve sıkıntı kavramları ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, öncelikle Türkiye’de taşra kavramı, merkezle olan ilişkisi, geçtiği tarihsel süreç incelenmekte, yanısıra taşranın kentleşme ve modernleşme ile bağı sorgulanmaktadır. Ardından, sıkıntı kavramının ne olduğu, psikoloji ve felsefe gibi farklı disiplinlerde nasıl ele alındığı ortaya konmaya çalışılmakta, bu yolla taşra ile nasıl özdeşleştiği ve modernleşme ile nasıl bir bağı olduğu sorularına cevap aranmaktadır.

Taşra ve kent; dünyadaki yaygın duruma benzer şekilde Türkiye’de de, üretim/tüketim biçimleri ve buna bağlı olarak ekonomik, sosyal ve kültürel hayat anlamında birbirinden ayrı iki coğrafyayı adlandırır. Bu durum, yaşayanlarının üzerinde yarattığı doğrudan etkiyle, zihinsel hayat ve ruh hali bağlamında da birbirinden ayrı iki coğrafya meydana getirir. Kentlerin ekonomik, kültürel ve sosyal hayat adına sunduğu imkânlar ve vaatler, neredeyse doğal bir karşıtlık oluşturarak, taşrayı imkansızlıkların mekânı haline getirir. Bu durum, taşrada kent özlemini anlaşılır kılar, yine doğal bir sonuç olarak taşranın “kaçıp kurtulacak bir yer” olarak nitelenmesinin önünü açar. Bu düşünce, taşraya karşı dışarıdan bakışı sıkıntı hissi ile çerçeveler, dışarıdakinin bakış açısı veya anlam dünyası içinde taşranın bulunduğu yer, dışarıdaki hayatın varlığının altını çizer, onu görünür kılar, taşra sıkıntısının bu yolla üretiminde büyük rol oynar. Çünkü bu bakışla, şehrin imkanları karşısında bu sakin, dingin ve aynı oranda “boğucu” mekânı seçmek keyfi olamayacağından bu zorunluluğun kaçınılmaz sonu can sıkıntısı olarak görülür.

Bu düşünce detaylı ele alındığında, oluşumunda taşra ve kentin karşı karşıya ve biraraya gelme anlarının nasıl ve hangi koşullarda gerçekleştiğinin oldukça belirleyici olduğu görülür. Türkiye’nin kültürel mirasının anlamlı bir kısmını oluşturan edebiyat ve sinema anlatıları kılavuz alındığında, taşranın sıkıntısının merkezle ve merkezin imkanlarıyla ve dolayısıyla kendi imkânsızlıklarıyla yüzyüze gelişle başladığı ve bu sürecin tetikleyicisinin taşrayı modernleşmenin gereklilikleriyle tanıştırma göreviyle giden fakat orada "umduğunu bulamayan" aydın kişi olduğu söylenebilir. Taşra sıkıntısı kavramının 1950’lerden önce yabancılaşma hissiyle ilk nüvelerini edebiyatta bulduğu, 1950’lerden sonra ise edebiyattaki varoluşçu akımın etkisi ile varoluşçu bir şekle büründüğü iddia edilebilir. Taşra sıkıntısının, edebiyat yoluyla Türkiye kültürel iklimine sirayet etmesinin, bu anlamda, rastlantısal olmadığı görülebilir. Taşra sıkıntısı, 1980’lerden sonra ise kentle ve anlam vaatleriyle karşılaşmış taşranın yaygın ruh hali olmuş, mekânsal bağlamından uzaklaşmıştır. Taşra sıkıntısının mekânsal bağlamından uzaklaşmış olmasının, sıkıntı kavramını hem tekil biçimde hem de kentle olan ilişkisiyle ele alınmasını gerektirdiği düşünülmektedir. Taşrayı sıkıntıyla özdeşleştiren düşüncenin sorunlu olduğu düşünüldüğünden, bu yolla bu sorunlu düşüncenin de altının da oyulmuş olacağı varsayılmaktadır. Tüm bu sebeplerle, bu çalışmanın ana nesnelerini taşra ve sıkıntı kavramları oluşturmuş, çalışmanın kavramsal çerçevesi içinde, bu iki kavrama dair tartışmalara, kuramlara ve örneklerle yer verilmiştir.

Bir toplum saf kır ya da saf kent özellikleriyle betimlenemeyeceği gibi, her toplumda kıra ve kente özgü niteliklerin aynı şekilde birbiriyle karışabildiğini söylemek de mümkün değildir. Ayrıca, kır ve kent tanımları tüm dünyada yaşanan göç hareketleri nedeniyle sürekli olarak değişmekte, bir yerden diğerine göç edenler, göç ettikleri yerin yaşantısına uyum göstermekte zorlandığında, kendi tutumlarından çok göç edilen yerin sınırlarını zorlamakta ve değiştirmekte ısrarcı olabilmektedirler. Bir başka deyişle, çift yönlü yaşanan bu değişim, kentlerin içerisine küçük taşralar, taşraların içerisinde küçük kentler yerleştirir. Bu durum, kent ve taşra tartışmalarına iç göç sürecini de üçüncü bir inceleme nesnesi olarak dahil eder. Ayrıca, Türkiye’de iç göç olgusunu özgün hale getiren unsurlardan biri, mahrumiyet ve yoksunluk durumunun taşradan kente yaşanan göçün önemli sebeplerinden birini oluşturmasıdır. Bu sebeplerle, iç göç ve göçün sonuçları da bu çalışma içinde ele alınan bir başka başlığı oluşturmuştur.

Çalışmanın ilk bölümü taşra ve kent tanımlarının yapıldığı, taşra ve kent ayrımının Türkiye’nin içinden geçtiği tarihsel ve ekonomik süreçler içinde ele alındığı, bu çerçevede taşranın konumlandırılmalarının tartışıldığı bölümdür. Kent ve kentleşme çalışmalarının dünya literatüründe hangi perspektiflerden ele alındığına değinilmiş ve bir süreç olarak kentlileşmenin üzerinde durulmuştur. Kent ve taşrayı biraraya (veya karşı karşıya) getiren en önemli toplumsal sürecin iç göç olduğu varsayımına dayanılarak, iç göçün kent ve taşra arasındaki ilişkiyi nasıl yeniden yarattığına bakılmıştır. Bu incelemenin nesnesi olarak da Türkiye’nin 1950’lerde yaşadığı iç göçün sebep ve sonuçları tartışılarak sonraki bölümler için aydınlatıcı bulgulara erişilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde, "sıkıntı" kavramı taşra ile olan ilişkisinden ayrı olarak ele alınmış, "sıkıntı" kavramının bir duygulanım olarak neyi tanımladığı ve neden bu çalışmada yer aldığına, bu konunun içinde nasıl spesifik hâle geldiğine bakılmıştır. Bu esnada, felsefe, psikoloji ve edebiyat literatüründen yardım alınmış, disiplinlerarası bir tartışma ile bir tanımlama yapma çabasına girilmiştir. Sıkıntının bir duygulanım olarak, şimdiki zamanı geçirme/değerlendirme ile yakından ilgili olduğu, zamana anlam vermesi beklenen olgu ve olaylarla ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. Bu anlamda, dışarıdan gelen vaatlerin bu duygulanımı yaratmakta etkili olduğunda karar kılınmıştır. Böylece, sıkıntının vaatle olan ilişkisi, "taşra sıkıntısı" kavramının derinlerine inmeye çalışılırken bir temel oluşturmuştur. Sonrasında, “taşra sıkıntısı” kavramının Türk edebiyatına nasıl yerleştiğiyle ilgili tarihsel bir araştırmaya yer verilmiştir. Sıkıntı kavramının kent ve modernleşme ile olan bağı bu çalışma için önem arz etmektedir. Bu nedenle, sıkıntının “şehir sıkıntısı” ya da “taşra sıkıntısı” gibi adlandırılmalarının nasıl yapıldığına değinilmiştir. Bu yolla taşra sıkıntısının hangi kültürel ve toplumsal süreçlerle birlikte başladığına cevap aranmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, başlangıcından bu yana Türk sinemasında kent ve taşra görünümünün nasıl olduğuna, hangi toplumsal dönemeçlerin sinemada toplumsal olaylara ilgi duyulmasına sebep olduğuna dair detaylı bir araştırmaya yer verilmiştir. Kent, taşra ve toplumsal sorunların birer tema olarak Türk sinemasında nasıl yer bulduğunun izi sürülmüştür. Türk sinemasının son yıllardaki taşra ilgisi dikkat çekici bulunduğundan, sebepleri araştırılmış, varılan sonuca bu bölümde yer verilmiştir. Bu sonuç, bir bakıma çalışmanın analiz bölümünde neden Nuri Bilge Ceylan filmlerinin seçildiğini de açıklamaktadır. Bu seçimin diğer sebeplerine aynı bölümde yer alan

“Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra Temsilleri” alt başlığında da detaylı bir şekilde yer verilmiş, yönetmenin biçimsel ve anlatısal tercihlerinin taşra ve sıkıntı ilişkisini ele almak için neden uygun bulunduğu açıklanmıştır.

Çalışmanın son bölümü, Nuri Bilge Ceylan'ın dört filminin içerik çözümlemesi ile yapılmış analizlerinden oluşmaktadır. Çalışma evreni olarak seçilen filmlerin birbirleri arasında anlatısal ve biçimsel olarak benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da bulunmaktadır. Her filmin analizi ile çalışmanın merkezinde bulunan taşra ve sıkıntıya dair farklı pencerelerin aralanması amaçlanmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın taşra üçlemesi olarak da adlandırılan *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmleri ve son filmi *Ahlat Ağacı* (2018) yönetmenin özgün tarzıyla Türk sinemasında taşra üzerine çekilen filmleri çeşitlendirmektedirler.

Kasaba filmi zaman, mekân ve ruh hali ilişkisi karakterler üzerinden ele alınmış, kasaba ile kurulan ilişkinin farklı jenerasyonlardan farklı karakterlere sahip aile üyeleri arasında nasıl farklılaştığı, aidiyet, varoluş gibi kavramların tartışılmasıyla incelenmiştir. Bu aşamada, sıkıntı duygulanımı ile içsel zaman arasındaki ilişkiden yararlanarak, karakterlerin ruh hali çözümlemelerine yer verilmiş, taşra sıkıntısına dair yeni bir yaklaşım getirmek hedeflenmiştir.

Mayıs Sıkıntısı'nda filmin karakterlerinden yola çıkarak taşralı/kentli ikiliğinin kasaba ortamında nasıl kurulduğuna, bu ilişkinin rasyonalite ile olan bağına değinilmiştir. Yine karakterler yoluyla, taşralılığın moderniteyle olan bağı açısından nasıl görece hale geldiği anlaşılmaya ve aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, bu filmde, taşra sıkıntısı kavramının kasabasını terketmeye kararlı genç karakter üzerinden nasıl somutlaştığı görülmüştür.

Uzak filmi ise kentte geçen öyküsüne rağmen, hem kente hem taşraya ait meseleleri ve taşra/kent çelişmesini açığa çıkararak özgünleşen bir filmidir. Karakteri Yusuf'un taşradan geldiği andan itibaren geçtiği süreç, hem Yusuf hem Mahmut açısından, kavramsal çerçevede tartışılan *şehrin eşiği*, *bıkkınlık* kavramları ile kent ve modernite ilişkisi bağlamında analiz edilmiştir.

Son olarak, *Ahlat Ağacı* filminde, karakteri Sinan'ın öyküsü, yazdığı kitap, babası ile olan ilişkisi, kasabasıyla kurduğu bağ ve bunlar aracılığıyla açığa çıkan aidiyet krizi açısından ele alınmıştır. Bu bağlamda taşranın, entelektüellik ve marjinalite ile olan ilişkisi karşımıza çıkmıştır. Bu filmde taşra sıkıntısı, başkarakter Sinan üzerinden değil, yan karakterlerden biri olan Hatice tarafından yansıtılan bir duygulanım olarak yer alır. Taşra sıkıntısını yaratan iç-dış karşıtlığı bu iki karakterde somutlaşır. Bu film, bu çerçevede değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın sonunda, taşranın bir ruh halini adlandırır oluşunun, taşraya dışarıdan gelenin bakış açısıyla yakından ilgili olduğu saptanmıştır. Ayrıca sıkıntının bir duygulanım olarak moderniteyle sıkı bir bağı olduğu bulgulanmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın bu çalışmada analiz edilen filmlerinin, çalışma boyunca yer verilen kavram ve olguları, yeni pencereler içinde anlamaya olanak verdiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: taşra, sıkıntı, taşra sıkıntısı, Nuri Bilge Ceylan, modernleşme, kent

GİRİŞ

Mekânın toplumsal süreçlerle yakından ilgisi düşünüldüğünde ve özellikle konu kent veya taşra olduğunda toplumsal mekân kavramından söz edilmelidir. Henri Lefebvre'e göre, *toplumsal mekân, geometrik mekândan, fiziksel ya da biyolojik mekândan, coğrafi mekândan, iktisadi mekândan ayrıdır.*¹ Ayrıca, *grubun ve grup içinde bireyin çevresidir; bireylerin ortasında bulundukları ve içinde yaşadıkları ufuktur. Ufukların kapsamı, gruplarla, durumlarıyla, tikel faaliyetlerle birlikte değişir.*² Dolayısıyla toplumsal mekâna dair bir konudan bahsedildiğinde bireylerin sahip olduğu, içinde yaşadığı bu ufuktan da bahsediliyordur. Benzer bir tanımlama, David Harvey'nin *Postmodernliğin Durumu* adlı çalışmasında yer alır: "*Mekân ve zamanın sembolik düzenlemeleri deneyim için bir çerçeve sağlar: toplumda kim yada ne olduğumuzu bu çerçeve aracılığıyla öğreniriz.*"³ Türkiye'de kent/taşra, merkez/çevre olarak kurulan ayrımlar ve özellikle de taşra tartışmaları Lefebvre'de "ufuk" ve Harvey'de "çerçeve" adını alan bu olgu ile ilişkilendirilebilir. Türkiye'de taşırayı ve merkez ile ilişkisini anlama çabasında, toplumsal mekânın kazandığı önemin bu olgular ile şekillendiği düşünülmektedir.

Bu çalışmanın merkezinde esasen, Türkiye'nin kırsal kesimine; kasabaya ve köye ait bir durum bulunmaktadır. Bu coğrafyayı "taşra" kavramıyla tanımlamanın, kasabayı ve kırsal kesimi bir bütün olarak ele almanın kendisi, bu coğrafyaya ait meseleleri sorunsallaştırmaktadır. Çünkü taşra, karşıtı olarak görülen merkez ile karşıtlık ilişkisinden başka, bir de onun dışında yani *dışarıda kalan* olmayı da simgeler. Türkiye'de "taşra" coğrafi bir terimden, bir sınır çiziminden öte bir toplumsal durumun adıdır. Bu sebepler "taşra" kavramını sorunsallaştırır ve irdelenmeyi gerekli kılar. Dolayısıyla taşra kavramını tanımlayıp analiz etmek ve konuya farklı bir açıdan

¹ Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi-2*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013, s. 247.

² A.g.e.

³ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayıncılık, s.242.

bakmak, Türkiye coğrafyasının çok büyük bir bölümünü kapsayan bu alanın problemlerini açığa çıkarmanın da bir adımı olarak görülebilir. Türkiye'de taşra-merkez ilişkisinin sürekli değişim içinde olması, bu değişimi İstanbul ve taşra için ayrı ayrı ve de birlikte ele almayı gerektirmektedir. Bu nedenle, bu çalışmanın ana nesnelerini taşra, merkez ve bu ikisinin karmaşık ilişkisi oluşturmaktadır.

Konusu taşraya ait bir çalışmada, taşranın Türkiye'deki özgün durumuna ve dolayısıyla Osmanlı Dönemi'nden 1980'ler sonrasına dek geçirdiği dönüşüme bakmak gerekir. Taşra ve merkez ilişkisi, Osmanlı döneminden beri Türkiye'nin kültürel iklimindeki önemli konulardan biridir. Merkezi her zaman İstanbul temsil ediyorken, özellikle 1950'lerden sonra artarak yaşanan göç ve İstanbul'un bu göçle yaşadığı değişim, merkezin de çevreye dönüştüğü, keskin ayrımların yok olduğu dolayısıyla ortaya çıkan melez durumun da incelenmeye değer hale geldiğini göstermektedir. Bu melez durumdan, göç olgusu ve kentleşme, taşra/merkez çelişkisine eşlik eden yan temalar olarak belirmiştir. Bu nedenle kent ve kentleşme kavramları ile kentleşmeye eşlik eden modernleşme kavramı da bu çalışmanın önemli uğrak noktaları olacaktır.

Bu tartışma esnasında Feride Çiçekoglu'nun siyah beyaz Yeşilçam filmlerinde, taşradan İstanbul'a göç eden kişinin kent ile ilk karşılaşmasında yaşanan ikircikli, tekinsiz anı isimlendirdiği *şehrin eşiği*⁴ kavramı, kent ve taşranın karşı karşıya gelişini tanımlayan özel bir deneyim anı olarak kabul edilecek, Türkiye'nin toplumsal değişme, iç göç ve modernleşme sürecinin, bireysel bir deneyim olarak nasıl yaşandığını açıklamak üzere kullanılacaktır.

Taşrayı merkeze olan uzaklığı ve dolayısıyla kentin imkânlarından yoksunluğuyla nitelemek alışlagelmıştır. Bu anlamda, taşra yoksulluk ve yokluktan başka "yoksun" ve "mahrum" olmayı da simgeler. Taşraya gerek kültürel hayatının farklılığı ile gerekse toplumsal ekonomik hayattaki ikincil konumu ile durmadan "yaşamın başka yerde" olduğu hatırlatılır. Bu nedenle "taşra sıkıntısı" denen kavramın bu meselelerle ilintili biçimde bu kadar sık kullanılıyor olması ve hatta taşrayı sıkıntıyla beraber anma durumunun kendisi dahi bir soruna işaret eder görünmektedir. Yani, Türkiye'ye özgü bu durumun sonucu olarak, taşra belli bir yeri betimlemekten

⁴ Feride Çiçekoglu, **Vesikalı Şehir**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.79.

ziyade toplumsal bir durumun adı olarak şekillenmiştir. Nurdan Gürbilek'in taşra ile ilgili literatürde sıklıkla atıfta bulunulan "taşra sıkıntısı" tanımlaması bu durumu özetlemektedir:

"Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için."⁵

Taşra sıkıntısı Türkiye'nin kültürel sözlüğünde o kadar kabul görmüş bir kavramdır ki, taşranın kendisini sıkıntı ile özdeşleştirir. Şükrü Argın *Taşraya Bakmak* adlı derlemedeki makalesinde şöyle söyler: "*Artık sınırları belli bir mekândan çok, hatları flulaşmış bir ruh iklimine işaret etmeye başlamış, zamanla, doğrudan doğruya "sıkıntı"yı çağrıştıran bir sözcük haline gelmiştir.*"⁶ Artık bir yerin, bir mekânın değil, bir deneyim tarzının, bir ruh halinin adıdır "taşra". Taşrayı mekânsal anlamından çıkarıp bu özgün durumuna, bu ruh hâlinin, hangi noktada sıkıntı kavramıyla bir bütün oluşturup Türkiye'ye dair önemli bir meseleyi dile getirdiğine, hangi noktada Türkiye'nin kültürel değişimine dair bir süreci betimlediğine değinilmelidir. Argın şöyle sorar: "*Taşra ne zaman ve nasıl 'gurbetin diğer adı' haline geldi? Ya da şöyle soralım: Nasıl ve ne zaman bir 'darlık' halini, bir 'daralma' hissini, bir 'sıkıntı' durumunu çağrıştırmaya başladı?*"⁷ Bu sorunun cevabını ya da cevaplarını bulmaya çalışmak bu çalışmanın temel hedeflerinden biridir.

Bu sorunun cevabına yanıt aramak, taşra merkez ilişkisinin tarihsel sürecini ele almayı gerektirdiği gibi sıkıntı durumu ile anlatılanın ve anlaşılanın ne olduğunun izinin sürülmesi ihtiyacını da doğurmaktadır. Bu sebeple, bu çalışmanın ikinci önemli durağı sıkıntı kavramı olacaktır. Bu çalışma, taşra-kent ilişkisinin bir ikilik, bir zıtlık hâline gelmesinde modernliğin önemli bir rolü olduğu ve yukarıda toplumsal mekânı niteleyen ve belirleyen ufuk kavramının da bu durumla yakından ilişkili olduğu varsayımından ilerlemektedir. Aynı durumun, taşranın bir sıkıntı mekânı olarak nitelenmesinde veya taşra sıkıntısı kavramının bu denli kabul görmesinde rolü olup

⁵ Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul: Metis Yayınları, 1995, s.47.

⁶Şükrü Argın, "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 280.

⁷A.g.e., s.278.

olmadığı bu çalışmanın cevap aradığı sorulardan biridir. Daha isabetli ve açık bir ifadeyle, sıkıntı ile isimlendirilen ruh hâli moderniteyle ne kadar ilişkilidir? Buna yanıt aramak üzere, modernitenin hem taşra ve kent ikiliği, hem sıkıntı kavramıyla yakından bağının araştırılması, bunun da uygun bir araçla, bu çalışma özelinde, sinemayla yapılması anlamlı görünmektedir.

Taşranın her şeyden önce, bir toplumsal mekânın ismi olması, sıkıntının ise şimdiki zamanı geçirmeyle yakından ilgili olması sebebiyle zaman ve mekân ilişkisi bu çalışma için önemli bir yer tutmaktadır. Burada, zaman ve mekânın bir bütün olarak ele alınması gerekliliği ihtiyacı doğmaktadır ki, bu noktada, anlatı içinde zaman-mekân'ı birbirinden ayırmadan tek bir bütün haline getirmenin önemini vurgulayan Bakhtin'in kronotop⁸ kavramı akla gelmektedir. Bakhtin'e göre, zaman ve mekân bir romanda temel anlatısal olayları örgütleyen merkezdir.⁹ Tersinden bir okumayla, bir anlatı formu içinde zaman ve mekânın bütünlüğü sağlanarak, insan ilişkileri, olaylar ve günlük yaşam yeniden üretilir, bu sayede okuyucu yeni görme ve düşünme biçimleri kazanır. Kurgusal bir anlatı formu olan sinemada da, tıpkı edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, zaman-mekân bütünlüğünü içeren kronotoplar yaratılarak zamanın mekân içinde kazandığı anlama dair bir gözlem imkânı sunulur. Sinemanın sağladığı bu imkânın, taşra mekânıyla özdeşleşen sıkıntı deneyimini ele almak için kullanılabileceği düşünülmektedir.

Ayrıca, sinemanın görsel anlatım imkânlarının taşra ve sıkıntı gibi iki muğlak kavramı anlatmakta yeterli zenginliği sağladığı düşünülmektedir. Kelimelerle anlatılamayacak pek çok şeyin görüntülerle anlatılabilmesi olanağı bu tercihin önemli sebeplerinden biridir. Sinemanın teknik imkânları, hareket, ritm ve zaman-mekânın önemli olduğu konular için daha iyi bir imkân sunmaktadır. Benjamin'in ifade ettiği gibi; *“sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranin dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize*

⁸“Kronotop, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır.”Sibel Irzık, “Önsöz”, **Karnavaladan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev.:Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001 s. 28

⁹ Mikhaıl Bakhtin, **Karnavaladan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev.:Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s.324.

daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar!”¹⁰

Bunlara ek olarak, taşra ve kentin karmaşık ilişkisinin, uzun ve çok katmanlı bir toplumsal değişme sürecini yansıttığı kabulü ile, bu konuyu ele almak üzere toplumsal değişmenin ilk elden yansıdığı mecralardan olan kitle iletişim araçları ve sanatsal ürünlerden yardım alma ihtiyacı doğmuştur. Gülseren Güçhan’ın vurguladığı gibi, sinemanın iletileri ile geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratma işlevine sahip olan kültürel yaşama biçim(ler) verebilen güçlü bir sanat ve kitle iletişim aracı olması, ait olduğu toplumun/kültürün bazen doğrudan, bazen de dolaylı ve karmaşık bir yansıması olması¹¹ sebebiyle sinema; taşrayı, kenti ve uğradıkları değişme süreçlerini takip etmek açısından uygun bir araç olarak görülmüştür.

Bu bağlamda, mekân olarak taşrayı seçen, merkezine taşrayı alan Türk sineması örneklerinin uygun örnekleme oluşturduğu görülmüştür. Fakat bu noktada, çalışma alanı daraltılmış, 1990 sonrasında ortaya çıkan, biçimsel ve anlatısal tercihleriyle önceki kuşaklardan ayrılan yönetmenlerin filmlerinden oluşan Yeni Türk Sineması’na yönelinmiştir. Tanıl Bora, somut mekânlar olarak taşraların 'görüntüden çıktığı'nın kesinliğini iddia eder.¹² Taşraların görüntüden çıktığı bu zamanlarda, Yeni Türk Sineması’nın hem mekânsal hem anlatısal olarak taşrayı seçmesi dikkate değerdir. Bununla beraber, üçüncü bölümde detaylı ele alınacağı gibi, bu filmlerin çoğundaki taşra sunumu, bu çalışmada ele alınan taşrayla ne görüntüsel ne de anlamsal açıdan benzerlik taşımamaktadır. Suner’in geçmişi bir çocukluk evresi olarak tasavvur eden ve toplumu çocuksulaştıran bir tür olarak tanımladığı "nostalji filmleri"¹³ içine dahil edilebilecek bu filmlerden bazılarının, tam da bu tanıma uymaları sebebiyle taşraya karşı doğru bir bakış geliştirmedikleri, doğru bir temsil koyamadıkları düşünülmektedir. Nostalji filmlerinin dışına çıkıldığında ise, Yeni Türk Sineması’nda kendi anlatım dillerini, üsluplarını yaratmayı başarmış Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin taşrayı mekân ve anlatı olarak seçen filmleriyle

¹⁰ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.72.

¹¹ Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992, s.5.

¹² Tanıl Bora, **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 10.

¹³ Asuman Suner, “Nostalji Filmleri” kavramını geçmişi bir çocukluk evresi olarak tasavvur eden ve toplumu çocuksulaştıran türden filmleri isimlendirmek üzere kullanır. Asuman Suner, **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 45.

karşılaşılr. Bu filmlerin, uluslararası yarışmalardan ödülllerle dönerken, Türkiye sınırlarında gösterim aldıkları sinema sayısı ve gişe rakamlarına bakıldığında düşük sayılabilecek bir ilgiyle karşılandıkları söylenebilir. Bu anlamda, tıpkı konu edindikleri taşra gibi, ana akım Türk Sineması'nın uzağında kalarak bir tür aradakalmışlık sinemasını yarattıkları iddia edilebilir. Bu filmlerde, taşra çoğunlukla durgun yaşantısıyla, karakterlerinin yaşadıkları sıkıntılı ruh hâli ile yansıtılır. Bu anlamda, bu filmler taşra ve sıkıntı ilişkisini ele almak için uygun görülmektedirler fakat çalışmanın çerçevesi, taşra ve sıkıntının yanısıra bu ilişkiye eşlik eden tüm konu ve kavramları barındıran anlatıya ve anlatıma sahip olduğu düşünüldüğü için Nuri Bilge Ceylan'ın dört filmi olarak çizilmiştir. Karakterlerin taşrayla kurdukları ilişkiler, sıkıntının mekân ve zamanla içiçe geçmiş farklı tezahürleri, kurulan biçimsel farklılıklar ve karşılaştırmalı okuma pratiği vermesi gibi sebepler göz önünde bulundurulduğunda, detaylı ve derinlikli bir okuma yapmak üzere, *Kasaba (1997)*, *Mayıs Sıkıntısı (1999)*, *Uzak (2002)* ve *Ahlat Ağacı (2018)* filmleriyle ilerlemek anlamlı görülmüştür. Bu filmler, içerik çözümlemesi yöntemiyle çözümlenerek, çalışma boyunca cevap aranan sorulara, bu kavramların bu filmlerdeki temsil biçimlerine, yansımalarına bakılarak ulaşılmaya çalışılacaktır.

Özetle, Nuri Bilge Ceylan filmleri üzerinden taşra ve sıkıntı kavramlarını analiz eden bu çalışmada, bu filmlerin taşraya dair belli başlı sorunları gözardı etmediği ve sıkıntının bir duygulanım olarak hem “taşra sıkıntısı”na yakınsayan hâlinin hem de mekândan bağımsız bir şekilde yer verdiği kabul edilerek, çalışma boyunca sorulan sorulara dair nesnel ve derin bir cevap arayışında bulunulacaktır. Bu sorular, taşranın ne zaman sıkıntıyla ilişkilendirilmeye başlandığı ve sıkıntının farklı mekânlarda nasıl tezahür ettiği, hangi toplumsal süreçlerle ilgili olduğu ekseninde dönmektedir. Bu sorularla sıkıntı kavramının modernleşme ile olan bağına dair bir bulguya varılması hedeflenmektedir.

1. TAŞRA, KENT VE MODERNİTE

1.1. Taşra Derken Söz Edilenler

Taşra sözcüğü köken olarak Eski Türkçe olup, "dışarı" sözcüğünden evrilmiştir.¹⁴ Sözlük karşılığı ise "*bir ülkenin başkenti ya da en önemli kentleri dışındaki yerlerin tümü, dışarlık*" tır.¹⁵ "Dışarı" anlamına gelen bu sözcüğün kapsamı zamanla genişlemiş ve İstanbul'un dışını imler olmuştur. Osmanlı Dönemi'nde İstanbul dışında kalan yerlerin idari yönetimini kapsayan bir sözcük olarak kullanılmış, Cumhuriyet sonrasında da bu durum değişmemiş, Türkiye'nin İstanbul kenti dışında kalan tüm idari ve coğrafi yapılanmasını adlandırmıştır.

Raymond Williams'ın *Anahtar Sözcükler* isimli çalışmasında, İngilizce "taşra" sözcüğüne karşılık gelen *countryside* modern İngilizce'de iki değişik anlamda; kabaca ülke ve ülkenin kırsal kesimi olarak tanımlanır.¹⁶ *Country* sözcüğünün "kent" sözcüğünün karşıtı olarak adlandırılması, 16.yüzyıl sonlarında kentleşmenin artması ve Londra'nın büyümesiyle başlamıştır. Kırlık anlamına gelen *countryside* ise 19. yüzyılda kırsal alanın yanında kırsal yaşam ve ekonomiyi anlatan bir terim olarak kullanılmıştır.¹⁷ İngilizce'de taşrayı isimlendiren diğer bir sözcük olan *the provinces*¹⁸ "eyalet" anlamına gelen *province*'in belirli artikel ve çoğul eki almış hali olarak ve tıpkı Fransızca'daki *province*¹⁹ sözcüğü gibi, merkezin dışındaki tüm coğrafyayı tanımlar.

¹⁴<https://www.nisanyansozluk.com/?k=tasra> Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019

¹⁵http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ccb398c1fd045.09437338 Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019

¹⁶Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler*, Çev.: Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 97.
¹⁷A.g.e, s.98.

¹⁸Provinces: the parts of a country that are not the capital city or near a large city, Taşra: Bir ülkenin başkent olmayan veya büyük bir şehrine yakın olmayan bölgeleri. (Çeviri bana ait.)

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/province?q=provinces> Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019

¹⁹Province: Noun: (région) région d'un pays, s'opposant à la capitale, Taşra: Bir ülkenin bölgeleri, başkent karşıtı. (Çeviri bana ait.) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/french-english/province> Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019

Bu tanımlamalardan yola çıkılarak “taşra” sözcüğünün dünyada da Türkiye’ye benzer bir anlam evrenine sahip olduğu sonucuna varılabilir. Fakat Ömer Laçiner’in vurguladığı gibi, *"(t)aşra kavramı, çoğu toplumda merkezle organik bir bütünlük oluşturan periferileri, dolayısıyla normal bir ilişkiyi ifade ederken; Türkiye’de vurgulu bir hiyerarşiyi, güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir ilişkiyi anlatır."*²⁰ Yani Türkiye’de kaynak dağılımı ve hiyerarşi açısından çarpık bir merkez ve çevre ilişkisinin sonucu olarak taşranın anlam evreni genişlemiştir. Türkiye’de çevrenin merkez ile ilişkisi, merkezin sırf "merkez" oluşundan dolayı daha fazla kaynağa sahip olmasına, çevrenin bu durumu kabullenmesine yani bir tür razı oluşa dayalı bir ilişki biçimi olarak tanımlanabilir. Bunun yol açtığı durum, çevrenin merkez altında ezilmesi ve sürekli olarak ikincil olmayı kabullenmesidir ki bu ilişkiyi normal bir ilişki olma durumundan çıkarıp tartışılmayı gerektiren bir sorunsal haline getirir.

Taşranın merkezle olan ilişkisinin yıllar boyu geçirdiği süreci yani toplumsal tarihteki yerini incelemek taşra ve taşralı olma kavramlarını anlayabilmek açısından gerekli ve önemlidir. *Türkiye’de taşranın başkente idari olarak bağlı bölgeleri ifade eden geleneksel anlamından daha fazlasını ifade eder hâle gelişinin başlangıcı Osmanlı’nın son dönemine kadar uzanır.*²¹ Bir merkezin çevresinde kalan alan olarak adlandırılan taşra, Osmanlı Devleti’nde İstanbul dışındaki alanı tanımlamıştır ve Osmanlı’da merkezin ve taşranın yönetimi farklı yapılmıştır. O yıllardan beri, yani Tanzimat Dönemi, Cumhuriyet’in kuruluşu ve çok partili döneme geçiş gibi hepsi bugünkü Türkiye’yi şekillendirmiş olan dönemlerden taşra hep taşra olarak geçmiştir.

Şerif Mardin, *Türkiye siyasasını açıklayabilecek bir anahtar*²² olarak gördüğü merkez-çevre ilişkisini öncelikle Osmanlı Devleti’nin siyasal toplumsal yaşantısını incelemek üzere kullanır. Ona göre, *"yakın zamana kadar, merkez ile çevrenin karşı karşıya gelmesi, Türk siyasasının temelinde yatan en önemli toplumsal kopukluktan ve yüzyıldan fazla süren modernleşmeden sonra da varlığını sürdürmüş gibi*

²⁰Ömer Laçiner, "Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 14.

²¹**A.g.e.**, s.15.

²² Şerif Mardin, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset-1**, Der.: Mümtaz’er Türküne ve Tuncay Önder, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990, s.30.

görünüyordu."²³ Bu kopukluğun etkisinin kendini en çok Türkiye'nin modernleşme sürecinde hissettirdiği söylenebilir. Şerif Mardin'e göre:

*"Türkiye'de, kitle iletişim araçlarının ve kültür yaşamının modernleştirilmesi, 'büyük' kültür ile 'küçük' kültür arasındaki uçurumu, kapatmaktan çok derinleştirmiştir genellikle. İslamiyet'e ve onun kültür mirasına sarılmak da, çevreyi yeni bir kültür çerçevesiyle bütünleştiremeyen merkeze, çevrenin verdiği bir karşılıktı. Böylece taşralar gericilik merkezleri haline geldi."*²⁴

Batılılığa modern, rasyonel ve akılcı olma özellikleri yükleyen bu dönem anlayışı, Türkiye'de Batılılığın merkezi olarak İstanbul'u konumlandırırken geri kalan tüm kesimin, kaçınılmaz olarak, kültürsüz, geri kalmış ve cahil olarak görülmesine göz yummuştur denebilir. Merkezin taşraya olan bakışına, hor görme ve aşağılamayı yerleştiren bu durum, taşranın merkezden kopukluğunu ve yabancılığını da pekiştirmiştir. Bu yabancılık ve kopukluğun etkisi özellikle 1950'lerde başlayan iç göç sürecinde de görülmüş, bu süreci sancılı bir hale getirmiştir.

Bunun "bir proje olarak modernleşme"nin yanlış uygulamalarından kaynaklandığı söylenebilir. *Türkiye'de modernleşme, benzer birçok ülkede olduğu gibi, iç dinamiklerle değil, "dış" zorlamayla ve devletten başlayan devletten topluma inen bir süreç olarak başladı.*²⁵ Buna göre, yönetimde merkezileşme yoluna giden Osmanlı Devleti'nin ve sonrasında onun bu tutumunu takip eden Türkiye Cumhuriyeti'nin bu anlayışları, toplumsal yaşamda ve mekânda da karşılığını bulmuştur. Batı tipi modernleşmenin ilk hedefi merkez olduğundan, bir bakıma, taşranın ikincil konumunun sürdürülmesinde hiçbir sakınca görülmemiştir. Giderek taşra modernleşmeye çalışan bir merkezin modernleştirmeye, kendine benzetmeye çalıştığı çevresi olmuştur. Hiyerarşik ve normatif olarak nitelendirilebilecek, merkez-çevre ilişkisindeki özgün ve bir anlamda sorunlu olan bu durumu sebebiyle taşra, modernleşme sürecinden iki farklı biçimde etkilenmiştir. İlkin, merkezin altında ezilmesi ve merkezden hep bir adım geride olmasının onu toplumsal değişimlerden uzak ve gelenekselliğe daha yakın kılması, ikinci olarak da kendisi henüz modern olmayan ama modernleşmeye çalışan bir Türkiye'de hep "daha az modern" olan

²³ A.g.e., s.32.

²⁴ A.g.e., s. 45-46.

²⁵ Ömer Laçiner, "1980'ler: Kapan(May)An Bir Parantez Mi?", Birikim Dergisi Sayı: 152-153, İstanbul: Birikim Yayıncılık, 2001-2002, s.11.

konumunda kalmasıdır. Bu süreçlerin sonucunda modernleşmeye çalışan merkezin altında çektiği yükün artmasıyla taşra, modernleşme yarışının çifte kaybedeni olmuştur. Öyle ki, *Cumhuriyet öncesinde, merkez taşranın asla sahip olamayacağı; Cumhuriyet sonrasında ise, bir türlü sahip olamadığı vasıflarla donanmıştır.*²⁶

Taşranın bu vasıflardan yoksun oluşu, onu dışlanmakla özdeşleştirir. Onun dışarıda kalan, dışlanmış olanla özdeşleşmiş olmasını taşra kelimesinin anlamsal düzlemdeki karşılığı da destekler. Taşranın öncelikli olarak işaret ettiği şey mekânsallıktır. “Taşra” sözcük olarak dışarıda kalan olmayı ve bir merkezin etrafında çevre olarak konumlandırılmayı betimlerken aynı zamanda uzaklığı ifade eder. Bu durum, taşranın mekânsal anlamını genişletir. Argın’a göre mekânsal bağlamda; taşranın *uğradığı yeri tali ve talihsiz kalan şeytani bir gücü vardır. Varlığını merkezin varlığına borçlu olan bir dış olarak, çerçevesini başkalarının çizmiş olduğu bir tablonun parçasıdır.*²⁷ Dışarıda olmak, dışta kalmak ve varlığını bir başka şeye borçlu olmak durumları taşraya kendini dolaylı yoldan mahrum bırakılmış, esirgenmiş hissettirecektir.

Bu mahrumiyet hâli, 1950’li yıllarda yaşanan taşradan İstanbul’a göç sürecini karakterize etmiş, toplum tarafından kentin çekiciliğini artırıp bir cazibe merkezi hâline getirirken kırsal kesimin zorlu yaşam koşullarının olduğundan daha itici bulunmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda, göç kentten kıra doğru gerçekleştiğinde, gönülsüz bir süreci çağrıştırır olmuştur. Kentten ayrılma sebepleri sıklıkla zorunluluk durumuyla özdeşleştirilmiş, taşraya göç ve taşra görevi "sürgün" kelimesiyle ile nitelenir olmuştur.

Taşraya yapılan gönüllü göç ise emeklilik, hastalık gibi sebeplerden kaynaklanmıyorsa eğer, taşraya ilim irfan götürmek ve taşrayı "kurtarmak" gibi idealist sebeplerdendir. Bu idealist sebepler, kendisi modernleşme sürecinden geçen merkezin, bu süreçte taşrayı da dahil etmek istemesinden ileri gelir. Taşranın mahrumiyeti, onu geri kalmışlıkla da özdeşleştirir. Taşranın bu algıdan uzaklaşabilmesi ise ne kadar "Batılı" veya "modern" olabildiğiyle ilgilidir. Ne var ki, Cumhuriyet Dönemi öncesinde başlayan bu toplumsal gayenin, hedefine ulaşabildiği

²⁶Argın, A.g.e., s. 281.

²⁷A.g.e., s. 274.

söylenemez. Merkez ve çevrenin eşit ve adil kaynaklara sahip olduğu ideal bir toplumsal yapı kurgusunun benimsenmeyişi ve yukarıda sayılan koşullar nedeniyle taşra normal bir modernleşme süreci yaşamamıştır. Bu yüzden modernleşme sürecinden geçen bir yerden ziyade, gelişmenin ve dönüşümün mekânının ve zamanının dışında kalan, modernleşmenin eşiğinde bir yer olmuştur.

Taşrayı kıyıya iten bu görüşün yanısıra, taşranın idealleştirildiği, taşranın saf ve bozulmamış kaldığına dair geliştirilen yaygın bir inançtan da söz edilebilir. *Taşraya, taşralılığa ve taşrada oluşa ait pozitif belirlenimlerin hemen hepsi bir ezeli Gemeinschaft*²⁸ *idealinin yansımasıdır* Ahmet Çiğdem'e göre.²⁹ Bu ideal, birlik beraberliğin, geleneklerin yaygın olduğu, duygusal ilişkilerin önplana çıktığı bir toplum tasavvurunu yüceltir. Bu inanın yansıması, özellikle bu inancın hâlâ baskın olduğu Cumhuriyet'in ilk döneminin kültürel ürünlerinde de görülebilir. Özellikle edebiyatta, bu yaklaşımla, genelde taşra özelde ise Anadolu, doğasına, insanına özgü motifleriyle romantik olarak nitelendirilebilecek bir tarzda temsil edilir. Levent Cantek, Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki köy romanlarını incelediği yazısında, köyün, dönemin çok satan popüler romanlarında mutlak bir iyimserlik ile idealize edilerek anlatıldığını ifade eder.³⁰ Köy romanları ve şiirlerindeki, *köye yönelik bu romantik idealleştirme*, gerçekçilikten uzak ve fazlasıyla iyimser olduğundan ve bir yandan oranın sorunlarına sırt çevirme anlamına gelebileceğinden dışlayıcı olduğu söylenebilir.

Bu ideal yani taşrayı bozulmamış bir toplumsal-kültürel idil olarak tasarlamak aslında modernliğin girişinden itibaren geçmişte kalan bir iştir fakat artık barizleşmiştir.³¹ Ne var ki, bu durumun bugün taşraya nostaljik bir değer yükleme şeklinde vuku bulduğunu görmek mümkündür. Tanıl Bora ve Burak Onaran'ın kaleme aldığı "Nostalji ve Muhafazakârlık 'Mâzi Cenneti' " makalesinde, nostalji

²⁸ Gemeinschaft, genelde, 'topluluk', 'cemaat' olarak çevrilir. Tönnies bu terimi daha özel anlamda, kişisel, yakın ve sürekli insan ilişkilerini anlatmakta kullanmıştır. Bu ilişkiler içinde bireyler, tıpkı ailede olduğu gibi, tamamen değilse de, büyük ölçüde gerçek dostlar grubuna veya sıkıca birbirine bağlı bir gruba katılmaktadırlar. Martin Slattery, *Sosyolojide Temel Fikirler*, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2008, s. 59.

²⁹ Ahmet Çiğdem, "Taşra Karalaması: Küçük bir sosyolojik deneme", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 104-105.

³⁰ Levent Cantek, "Köy Manzaraları: Romantizm Ve Gerçekçiliğin Düalizmleri", *Toplum ve Bilim*, Sayı:88, İstanbul: Birikim Yayıncılık, 2001.

³¹ Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 54.

muhafazakâr düşüncenin önemli bileşenlerinden biri olarak yer alır.³² Muhafazakâr nostalji ise, siyasi bir proje olarak modernliğin erozyona uğrattığı bir geçmişin ve o geçmişin vaat ettiklerine yönelik bir nostaljidir ve bu nedenle de seçilmiş bazı öğelerin nostaljisini içerir. Bu anlamda nostalji, muhafazakarlığın modernizme karşı kendini koruduğu son kale gibi düşünebilir.³³ Bugünkü durumda da taşraya yüklenen bu nostaljik anlamın *gemeinschaft* idealinden çok, taşranın Batı'dan devşirilmemiş, “bize ait” değerlerin taşıyıcısı olduğuna dair bir inanç içeren bu muhafazakar düşünceden geldiği söylenebilir. Bu anlamda, taşranın merkezin geçtiği kentleşme, modernleşme gibi süreçlerden geçmeyerek, merkez karşısında bozulmamış verimli bir güç olarak kalmış olduğuna dair zayıf da olsa bir umudu yansıtır.

İleriki bölümlerde detaylı biçimde ele alınacağı gibi, 1990'lardan sonra benzer şekilde benzer nostaljik bakışla, taşrayı mekân ve anlatı olarak seçen pek çok film çekilmiştir. Bu filmlerde, köyün/taşranın çocuksu bir mutlulukla, bir kaçış yeri, doğal ve saf olanın mekânı olarak nitelenmesi, yine aynı şekilde köyün/taşranın sorunlarına sırt çevrilme tehlikesi taşıdığı gibi sözü edilen muhafazakâr nostaljinin de taraflı bir bakış yansıttığı söylenebilir. Bu nedenle, taşraya nostaljik, endişelerden uzak, saf ve mutlu bir mekân anlamı yüklemek taşraya dair getirilen yanlış yaklaşımlardan biri olarak düşünülmektedir.

Modernleşme bir süreç olarak kentleşme sürecini de içerdiğinden, uğradığı her yeri bir kentleşme deneyimine tabi tutar. Bu anlamda, taşranın da bir tür kentleşme deneyiminden geçtiğini ve taşrayı taşra yapan özelliklerin çeşitli toplumsal süreçlerle değişime uğradığının altını çizmek gerekir. Tanıl Bora'ya göre, şok edici şehir tecrübesi için artık büyükşehire gitmek şart değildir, şehir şoku gezici bir kumpanya gibi taşrayı ziyaret ederek mahremini bozmaktadır. Yerel televizyon kanallarında da şehirli hayatın taklidi ve reklamının yapılması bu durumun kanıtlarından biridir.³⁴ Bu durum, taşrada küçük kentler oluştururken, kentleşmeyi bir modernleşme ölçütü haline getirmiştir. Öyle ki bir yer ne kadar kentleştiyse o kadar modernleşmiş sayılmıştır.

³² Tanıl Bora, Burak Onaran, “Nostalji ve Muhafazakarlık”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-5: Muhafazakarlık**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Güntekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.259.

³³ **A.g.e.** s.260.

³⁴ Tanıl Bora, **Taşraya Bakmak**, s. 45.

Modernleşmenin bu anlamda bir başka sonucu, taşraya taşra olduğunu hatırlatmak olduğu kadar, küçük kentlerin, kasabaların da kırsal kesim/köy karşısında kendi üstünlüğünü hatırlamasıdır. Böylece, Anadolu şehirleri ve kasabaları taşra olmaktan köyler vasıtasıyla kurtulurlar. Köyün varlığı taşralının kendi şehirliliğini hatırladığı ve köylü karşısında kendini daha modern ve medeni bulduğu bir algı sunar.³⁵ Benzer bir başka durum, 1960'lı yılların ortalarına kadar bir anlamda çifte bir taşra oluş durumunda olan Güney Doğu Anadolu taşrasının Türkiye'nin toplumsal ekonomik bölümlenmesindeki yeri için de geçerlidir.³⁶

Bu süreçlerin taşraya edindirdiği nitelik ise taşranın ve taşralılığın görelî kavramlar haline gelmesidir. Bir başka deyişle, taşra ve taşralılık, göreliliği tartışmalı bir sıfat, bir kimlik unsuru haline gelmiştir. Zira Pekdemir'e göre *"taşra vardır, bir de taşranın taşrası" vardır. Her şehirlinin tafrasına göre, her kasabalı bir taşralıdır; kasabalıya göre de köylü.*" Ayrıca yine Pekdemir'e göre *"Taşra ile kırsal kesim özdeş değildir; ama mutlaka akrabadır."*³⁷ Bundan hareketle, taşralılığın nicelikle ve görelilikle bahsedilebilir bir kavram olduğu söylenebilir.

Modernleşme tarafından belirlenen böyle bir görelilik durumu olduğu gibi, taşranın nereyi betimlediğine dair bir tartışma da vardır. Kentsel alana karşıt olarak kırsal alan, idari olarak köy, kasaba ve küçük şehir merkezlerinden meydana gelir. Fakat taşranın bu alanlardan hangisini veya hangileri betimlediğinin sınırları net değildir. Örneğin, Arğın farklı bir yaklaşımla, taşranın kasabaları nitelediğini, akıllarda yer eden köy görüntüsünün ise taşraya atfedilen niteliklere uymadığını belirtir. Ona göre; *taşra, bizzatihi kendisi kopya olan bir merkezin kopyasıdır. Kasabaların şehre daha yakın ve daha "sırnaşık" bir alanı temsil etmesi, büyükşehri taklit etmesi onu komik duruma düşürürken, köy masumiyet timsali olarak kalır. Sonuç olarak taşra denince akla köyden çok kasabaların gelmesi bu sebepten ileri gelir.*³⁸

Suner de, taşranın köye mi yoksa kasabaya mı daha uygun bir adlandırma

³⁵ Fatma Karabıyık Karaosmanoğlu, "Taşranın ve Büyük Kentin Endam Aynası: Köy", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 247.

³⁶ Ömer Laçiner, **Taşraya Bakmak**, s.32.

³⁷ Melih Pekdemir, "Taşranın 'Taşı Toprağı Altın'da Ne Vardır?", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 79.

³⁸ Arğın, **A.g.e.**, s. 285.

olduğuna dair tartışmalara Türk filmleri üzerinden örnek verir.

*"Taşra, arada kalmışlıktır, ne tam içeride ne tam dışarıda olma halidir. 1960'lar ve 70'lerin "köy filmleri"nde mutlak yoksunluğun, çaresizliğin, geri kalmışlığın temsili olan "köy" mekânından farklı olarak, "taşra"nın kendince bir zenginliği, imkanları ve yaşam kültürü vardır. Dahası, modernleşmenin karşıtı olarak kurulan köyden farklı olarak, taşranın kendine has bir "modernliği" vardır. Ne köyün katıksız yoksunluğu, ne büyük kentin sonsuz imkanları... "Taşra"yı tanımlayan belki en çok bu "ne o, ne öteki" olma hali, bu müphemlik, bu arada sıkışmışlıktır."*³⁹

Taşranın arada kalmışlığını perçinleyen diğer bir özelliği *geride kalmışlıktır*. Çünkü her durumda, taşranın zamanı bir yanıyla merkezin zamanına ayarlıdır. Bir tür takibe dayanan bu ayar, kentin zamanının taşraya göre her zaman önce olması yani kent ile kasaba arasında artzamanlı bir ilişki olması esasına dayanır. Merkez zamansal anlamda da birincil konumunu sürdürürken, taşra bir anlamda, merkezden arta kalan zamanı yaşar. Bir başka deyişle, taşranın şimdiki zamanı merkezin geçmiş zamanı gibidir. Çiğdem'in işaret ettiği gibi *"Taşranın kendi 'arada' varoluşu, bu merkezin önceliğiyle sürekli örselendiğinden, karşılığı olsun ya da olmasın hep bir önceki 'zamana' ve 'geride' kalan bir zamana ayarlamıştır"*⁴⁰ Bu durum, taşranın hep geride kalan, modern zamana ayak uyduramayan halini yansıtır. Taşranın zamanı, medeniyetten ve moderniteden kelimenin tam anlamıyla "geride kalmayı" simgeler. Özetle, taşranın zamanını ne modern zamanlar içine ne de tamamen modern öncesi dünyaya dahil etmek mümkün değildir. Taşra bu yönden de arada kalmış bir durumu yaşar.

Görüldüğü gibi Türkiye'de çevre/merkez ilişkisinin özgünlüğü taşra kavramını mekânsal bağlamından koparmış ve taşrayı bir kavram olarak bir coğrafi mekândan daha fazlasını ifade eder hale getirmiştir. Böylece taşra görelî, muğlak bir yeri imleyen bir isim ve sıklıkla olumsuz anlamlarla kullanılan bir sıfat haline gelmiştir. Bu bağlamda taşra kavramının karşısına merkezden ziyade kent/metropol kavramını çıkarmak yerinde olacaktır. Bu tercihin sebepleri de bir sonraki bölümün içindeki tartışmadan takip edilebilir olacaktır.

³⁹ Suner, A.g.e., s. 55-56.

⁴⁰ Çiğdem, a.g.e., s. 104.

1.2. Kent Derken Sözü Edilenler

Farklı dillerde benzer anlam evrenine sahip “kent” tanımı kentin tarihinin ve kent kavramının kendisine dair ipuçları vermektedir. Pek çok dilde “kent” tanımı öncelikli olarak “uygarlık” anlamına işaret eder. Latince’de “kent” sözcüğünün karşılığı *cite*, İngilizce’de *city*, Fransızca’da ise *cit  * olarak kullanılır. Zira İngilizce *city*, *eski Fransızca yak  nk  k cit  ’den Latince kök civitas’tan türemiştir*.⁴¹ “Kentli” ve “uygarlık” sözcükleri bu sözcükten türemiş, kentli kelimesi *civil(ized)* ve *civilis  * ile karşılık bulurken uygarlığın karşılığı ise her iki dilde de *civilization* olmuştur. *Civilization sözcüğünden önce İngilizce’de civilize [uygarlaş(tır)mak] görülür, kök sözcüğü Latince civilis’ten gelen civil’dir. Bu haliyle civil İngilizce’de 14. yüzyıldan itibaren kullanıldı ve 16. yüzyılda terbiyeli ve eğitimli anlamlarını kazanmıştır*.⁴² Türkçe’de uygarlığın eş anlamlısı olarak kullanılan “medeniyet” sözcüğünün de Arapça kent sözcüğünün karşılığı *medine*’den Türkçe’ye geçtiği görülür. Osmanlı modernleşmesinin ana kavramlarından olan “medeniyet” ve “temeddün”, Fransızca *civilisation* karşılığı olarak 19. yüzyılda dolaşıma girmiştir.⁴³ Kent kavramına dair bu etimolojik durum, kent kavramıyla uygarlık kavramı arasındaki sıkı ilişkiyi açıklarken kentli kişinin uygar sıfatıyla birlikte düşünülme sebebini de açıklar.

Kente dair tanım ve kuramların iki noktada birleşmiş oldukları iddia edilebilir: uygarlık ve merkezilik. Bu iki sıfat kenti ve kente ait olanı betimler, kent dışında kalan alan ise doğal bir sonuç olarak bu iki sıfattan mahrum kalır. Taşra, kentin dışında kalan alanı tanımladığında kaçınılmaz olarak merkezden ve dolayısıyla uygarlıktan da dışlanmış olmaktadır. Buna bağlı olarak, kentler, uygarlığın tüm bu mirasını yansıtırlar.

Kentler, insanın yaşamını sürdürdüğü ve yeryüzünden yararlandığı odak noktalar.   evresindeki bölgelerin bir ürünü olan ve buraları etkileyen kentler,

⁴¹ Williams, **a.g.e.**, s. 68

⁴² **A.g.e.**, s.70

⁴³ <https://www.nisanyansozluk.com/?k=medeni> Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019

ekonomik ve toplumsal gereksinimlere cevap verecek şekilde gelişirler.⁴⁴ Bu nedenle kentler, tarih boyunca her zaman üretim ve tüketim merkezi olma rolünü üstlenmişlerdir. Alman ideolojisi'nde Marx *kentin aslında zaten nüfusun, üretim araçlarının, sermayenin, zevklerin ve ihtiyaçların bir merkezde toplanması olgusu olduğunu* ifade eder.⁴⁵ Yani kentlerin merkez konumda olması büyük ölçüde ekonomiye dayalıdır.

1970'lerde Henri Lefebvre, Manuel Castells ve David Harvey'in öncülük ettiği çağdaş kent çalışmaları, kentlerin ekonomiyle olan bağıını merkeze alıp, Marksist bir perspektifle kenti, kentsel eşitsizlik ve sınıf mücadelesi açısından ele almıştır. Bülent Duru ve Ayten Alkan, 20.yüzyılda kentsel düşünciyi ele aldıkları makalelerinde, Lefebvre, Castells ve Harvey'in 1970'lerin başlarında kent sorunsalına yeni bir yaklaşım geliştirilmesinin öncülüğünü yapmalarında dönemin kentsel yerel topluluk temelli hareketleri de etkili olduğunu söylerler. Buna göre, kent, bu dönemde, üretime, değişime ve tüketime olanak sağlayan yapay çevre, üretim ve yeniden üretimin bir toplumsal örgütlenme biçimi ve emeğin ve işlevlerin kapitalist işleyiş içinde bölünmesinin özgül bir yansıması olarak incelenmeye başlamıştır.⁴⁶

Bu kuramcılardan Harvey, kentin karmaşık bir şey⁴⁷ olduğundan yola çıkarak kenti anlamak için uygun tek kavramsal çerçevenin, hem toplumsal hem de coğrafi muhayyileyi kapsamaması gerektiğini söyler.⁴⁸ Harvey, toplumsal bir biçim olarak kentsellik, inşa edilmiş bir biçim olarak kent ve egemen üretim tarzı arasındaki ilişkilere odaklanır. Ona göre, kent kısmen, önceki üretimde biriktirilmiş sabit varlıkların bir deposudur. Belli bir teknoloji kullanılarak inşa edilmiş ve belli bir üretim tarzı bağlamında yapılandırılmıştır. Kentsellik bir toplumsal biçim, diğer başka şeylerin yanında belli bir işbölümüne ve egemen üretim tarzıyla genelde tutarlı belli bir hiyerarşik faaliyet düzenine dayandırılmış bir yaşam tarzıdır. Bu yüzden kentsellik ve kent, belli bir üretim tarzını dengede tutma işlevi görür. Ama aynı zamanda kent, biriken çelişkilerin de odağıdır ve bu yüzden yeni bir üretim tarzının da muhtemel

⁴⁴ Chauncy D. Harris ve Edward L. Ullman, "Kentin Doğası", **20. Yüzyıl Kenti**, Der. ve Çev. Ayten Alkan, Bülent Duru, İmgeYayınevi, Ankara, 2002, s.55.

⁴⁵ Karl Marx, Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**, Çev.: Tonguç Ok, Olcay Geridönmez, 2013, s.56.

⁴⁶ Ayten Alkan, Bülent Duru, "20. Yüzyılda Kent ve Kentsel Düşünce", **20. Yüzyıl Kenti**, Der. ve Çev. Ayten Alkan, Bülent Duru, İmgeYayınevi, Ankara, 2002, s.20.

⁴⁷ David Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, Çev. Mehmet Morali, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.27.

⁴⁸ **A.g.e.**, s..32.

doğum yeridir. Tarihsel olarak kent, etrafında belli bir üretim tarzının örgütlendiği bir eksen, kurulu düzene karşı bir devrim merkezi ve (kendisine karşı isyan edilen) bir güç ve ayrıcalıklar merkezi olarak görülür.⁴⁹

Castells'in ise kentsel sistem ile kastettiği bir sosyal yapının parçalarının, işgücünün yeniden üretimi ile spesifik olarak belirlenmesidir.⁵⁰ Castells'e göre, kent sorunu, toplumsal grupların tümünün gündelik yaşamının temelinde yer alan, konut, eğitim, sağlık, ulaşım gibi ortak tüketim araçlarının örgütlenmesi ile ilgilidir. Bu durum, gelişmiş kapitalizmde sermayenin ve üretim araçlarının yoğunlaşmasının bir sonucu olarak tüketimin gittikçe toplumsallaşması ile tüketim araçlarının üretimi ve dağıtımı arasındaki çelişkiyi ifade etmektedir. Sermayenin yoğunlaşması, merkezileşmesi ve azalan kâr oranlarına karşı sürekli mücadelesi, işçi hareketlerinin pazarlık gücü ve devletin ekonomiye müdahaleleri, gelişmiş kapitalizmde kolektif tüketimin stratejik bir rol oynamasıyla sonuçlanmıştır. Ayrıca teknolojik gelişme de sistemin tüketim taleplerini karşılayabilme kapasitesini artırmıştır.⁵¹

Harvey ve Castells'in kent çalışmaları, taşra ve kent karşıtlığının kurulmasında, taşradan kente göçü ele alırken, kentleşmenin nasıl aynı zamanda taşralaşma sürecini de içerdiğini anlamak üzere önemlidir. Toplumsal eşitsizlik kentlerde kendini çarpık kentleşmede, gecekondulamada ve diğer kent sorunlarında gösterir ve tüm bu sorunlar ancak ekonomik süreçlerle açıklanabilir.

Lefebvre'in kent çalışmalarında ise kent ve dışında kalan alan ayrımından çok toplumsal mekân kavramı öne çıkar. Lefebvre'e göre, mekân toplumsal bir üründür ve her üretim biçimi kendi mekânını üretmektedir.⁵² *Bir ürün olan mekân, etki ya da tepki yoluyla bizzat üretime müdahale eder: Üretken emeğin örgütlenmesi, ulaşım, hammadde ve enerji akışı, ürün paylaşım ağları... Kendince üretken ve üretici olan mekân, üretim ilişkilerine ve (iyi kötü örgütlenmiş) üretici güçlere dahildir.*⁵³ Lefebvre'in üretim ilişkilerini merkeze alan bu görüşü, Behice Boran'ın Türkiye'de kent ve kırsal birbirinden nasıl ayrıldığını ortaya koyan görüşü ile örtüşür. Kentle köyü

⁴⁹ A.g.e., s.187

⁵⁰ Manuel Castells, **Urban question: A Marxist Approach**, Çev. Alan Sheridan, London: Edward Arnold, 1977. s. 237.

⁵¹ Manuel Castells, **Kent Sınıf İktidar**, Çev. Asuma Erendil, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s. 29-30.

⁵² Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, Çev.: Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, s.24-25.

⁵³ A.g.e., s.24.

birbirinden ayıran nüfus sayısı değil, fonksiyonel farklardır. Köyün başlıca ekonomik dayanağı tarımsal üretimken, kentin ekonomik temeliyse, tarım dışı üretimdir, özellikle ticaret ve endüstridir.⁵⁴

Buna göre, kent tarımsal olmayan üretimin yapıldığı yer olarak merkez olma özelliğini kendinde barındırır. Bu merkezilik kendini en çok ekonomik süreçlerde gösterdiğinden bir tür pazar yeri olan kent, sunduğu imkânlarla birçok insan için geçim kaynağı anlamına gelir. Ekonomik süreçler içine katılma imkânının yanında, içinde bulunabilecek hizmet ve ürün sayısının sınırsızlığı ve öngörülemez biçimde genişliyor olmaları da kentlerin çekiciliğini artırmaktadır. Kentler pek çok alanda çeşitliliğin fazla olduğu mekânlar olurken, köyler ve kasabalar nüfusunun homojenliğini sürekli kılarak bu çeşitlilik ve imkân yarışında geride kalır. Toplumsal mekânlar olarak, kentlerin "ufku" veya "çerçevesi" taşraninkine göre çok daha geniştir. Bu durum kentleşmenin temelinde yer alır.

Öte yandan ekonomik faaliyetlerin çeşitliliği, iş kollarının, üretim araçlarının çeşitliliğini sağlarken, kişilerarası rekabeti de azaltmak yerine artırır. Rekabet ve işbölümünün, kentlerde kırsal alanlardan nasıl daha fazla olduğuna Georg Simmel, 1903 yılında yazdığı ünlü makalesi "Metropol ve Zihinsel Yaşam"da değinmiştir. Ona göre, *"Kentler, her şeyden önce, en üst düzeydeki iktisadî işbölümünün merkezidir."*⁵⁵ İşbölümü ve rekabet, alanında uzman bireylerin ortaya çıkmasını sağladığı kadar, yeni iş alanlarının yani yeni mücadele alanlarının da ortaya çıkmasını sağlar:

“Şurası kesindir ki kent hayatı, insanın hayatta kalmak için doğayla giriştiği mücadeleyi, insanlararası bir kazanç mücadelesine dönüştürmüştür: Buradaki kazanç, doğadan değil, başka insanlardan elde edilir. Çünkü uzmanlaşmanın kökleri, sadece kazanç elde etme yolundaki rekabete dayanmaz: Satıcı, baştan çıkmış müşteride sürekli yeni ve farklı ihtiyaçları ortaya çıkarmanın yolunu bulmak zorundadır. Henüz tüketilmemiş bir gelir kaynağı, kolay ikame edilemeyen bir işlev bulmak için, verilen hizmette uzmanlaşma şarttır. Bu süreç, kamusal ihtiyaçların farklılaşmasını, incelik kazanmasını, zenginleşmesini teşvik eder. Bu durumun, kişisel farklılıkların artmasına yol açması kaçınılmazdır.”⁵⁶

⁵⁴ Behice Boran, **Toplumsal Yapı Araştırmaları**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992, s.19.

⁵⁵ Georg Simmel, "Metropol ve Tinsel Hayat", **Modern Kültürde Çatışma**, Çev.: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.98.

⁵⁶ **A.g.e.**, sy.98-99.

Benzer bir görüş, Simmel'in öğrencisi ve Chicago Okulu'nun kurucularından olan Robert E. Park'ın "Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler" makalesinde de yer bulur. Park, içerdiği imkânlar, farklı çıkar ve görevler ve de şehir hayatının muazzam bilinçaltı içinde bireyin kendi mesleğini seçip kendine has yeteneklerini geliştirme imkanını bulabildiği bir yer olduğu görüşünü destekleyerek, kentin bireyin özel yetenekleri için bir pazar sunduğunu⁵⁷ ifade eder.

Park'ın, kent ile kentli ilişkisini her yönüyle ele aldığı "Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler" makalesinin Chicago Okulu'nun sosyolojik çalışmalarının başlangıcı olduğu söylenebilir. Chicago Okulu, Robert E. Park, Ernest W. Burgess ve Louis Wirth tarafından 1920'lerde kurulmuş ve kabul edilen ilk kentbilim okulu olarak kent çalışmalarına önemli katkılar sağlamıştır. Bu kuramcıların, ekolojik yaklaşım olarak da adlandırılan bu yaklaşımına göre, canlıların birbirleriyle olan ilişkileri nasıl yaşam çevrelerini düzenliyorsa, kentte yaşayanların yaşamlarını sürdürebilmek için ilişkiye girmeleri, işbirliği veya çatışma içinde olmaları da kent biçimini büyük ölçüde belirler.⁵⁸ Ekolojik yaklaşım, özellikle Çağdaş Kent Kuramcıları tarafından eleştirilmiş ve zaman içinde terk edilmiş bir yaklaşım olmuştur fakat Chicago Okulu, kent ve kültürünü anlama ve tanıma üzerine halen kabul gören pek çok çalışmanın kaynağıdır.

Robert E. Park ve Ernest W. Burgess kent olgusunu doğa bilimleri ile ilişkili biçimde geliştirilen kuramlar çerçevesinde açıklamaya çalışırken, Chicago Okulu'nun diğer bir önemli ismi Louis Wirth'de kültür üzerinden kenti anlama ve tanımlama çabası daha net görülür.⁵⁹ Louis Wirth "Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlilik" makalesinde, kentsel yaşamı ayrı bir inceleme konusu olarak ele alır, kentli olmanın belli davranış kalıplarını içerdiğini ileri sürer. Ona göre kentlileşmeyi kentin fiziki varlığıyla tanımlamak, bir yaşam biçimi olarak kentlileşmeyi doğrudan değerlendirilmesinin önünde engeldir.⁶⁰ Kentlileşmenin temellerini nelerin oluşturduğuna gelmeden önce

⁵⁷ Robert E. Park, "Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler", **Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler**, Robert E. Park, Ernest Burgess, Çev.: Pınar Karababa Kayalığı, Ankara: Heretik Yayınları, 2015, s.49.

⁵⁸ Ayten Alkan, Bülent Duru, **a.g.e.**, s. 11.

⁵⁹ Gencay Serter, "Şikago Okulu Kent Kuramı: Kentsel Ekolojik Kuram", **Planlama Dergisi**:23, 2013, s.69.

⁶⁰ Louis Wirth, "Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlileşme", **20. Yüzyıl Kenti**, Der. ve Çev.: Ayten Alkan, Bülent Duru, Ankara: İmge Yayınevi, 2002, s.81.

Wirth'ün kentleşme üzerine yaptığı tanıma değinmek gerekir:

“Kentleşme, artık, yalnızca insanları kent olarak adlandırılan yere çekme sürecini belirtmekle kalmamakta, insanların kentin yaşam biçimini benimsemesi anlamına da gelmektedir. Kentleşme, ayrıca, kentlerin büyümesinin beraberinde getirdiği yaşam biçiminin belirgin niteliklerinin ve kentin kurumlarıyla kentlilerin, iletişim, ulaşım araçları aracılığıyla oluşturduğu büyüünün etkisi altında kalan bireylerde, kentli olarak kabul edilen yaşam biçiminin niteliğindeki değişiklikleri vurgular.”⁶¹

Wirth'e göre kentlileşmenin temellerinden biri nüfusun heterojenliğidir. Yani *"bir topluluk ne kadar daha geniş, daha yoğun nüfuslu ve daha değişik nitelikteki insanlardan oluşursa kentlileşmenin temel niteliklerini de o kadar güçlü bir biçimde vurgulamış olacaktır"*⁶² Bir başka deyişle, kentte nüfus yoğunluğunun fazla olması, kişisel farklılıkların da fazla olması ve aynı oranda görünür hale gelmesi demektir. Kırsal alanların homojen, birbirini tanıyan ve birbirine benzeyen nüfusunun aksine kentler birbirinden farklı özellikleri öne çıkan karma bir nüfustan meydana gelirler. Kentler birbirine benzemeyen bireylerin kolaylıkla çevrelerine uyum sağlayabilecekleri biçimde gelişmiştir. Kentler, bireysel farklılıklara yalnızca hoşgörü ile yaklaşan yerler değil, aynı zamanda onların gelişmesine uygun zemin sunan yerlerdir.

Öte yandan, kent nüfusunun yoğunluğu ve kişisel farklılıkların fazlalığı, birbirine yabancı birçok insanın etkileşim frekansının artışı beraberinde olumsuz sonuçlar getirir. Kentte kurulan ilişkiler yüz yüze olsa da *kişisel, yapay, geçici ve parçacıdır*. Bu ilişki biçimleri ve sağladığı soğuk ve kayıtsız görünüş, istek ve beklentilere karşı koymada bir araç olur.⁶³ Kentsel ilişkilerdeki tavrı sıklıkla niteleyen bu soğuk, kayıtsız görünüş kaçınılmaz olarak ilişkilerin yüzeyselliğine sebep olur. Yüzeyselliğin sonucu ise *kişilerarası iletişim*de kişinin kendi kişiliğini ortaya koyamamasıdır. Kent yaşamının bireylere edindirdiği bu nitelikler, kentlerin yabancılaşma ve yalnızlıkla özdeşleşen yerler olmasına yol açar.

Yabancılık hissinin temelinde bulunan diğer bir sebep kent hayatının rasyonalite ile olan sıkı bağıdır. Kent, sakinlerinden her alanda rasyonelliği öne çıkarmalarını talep

⁶¹A.g.e., s.81-82.

⁶²A.g.e., s.86-87.

⁶³A.g.e., s.91.

eder. İş olanaklarının ve insan ilişkilerinin çeşitliliğinin sonucu olarak profesyonel iş yaşamı kimliği birincil değer kazanır. "*Kentte çıkarlar genellikle temsil yoluyla ortaya konulur. Bireylerin çok az değeri vardır; ama temsilcilere, adlarına hareket ettikleri bireylerin sayısıyla orantılı bir biçimde değer verilir.*"⁶⁴ Yani bir topluluğun parçası olmaktan çok temsilcisi olmak önem kazanır, birey ne kadar insan adına konuşuyorsa toplumda o denli saygı görür.

Simmel de kentlerde rasyonalitenin ağırlığına vurgu yapar ve metropol hayatının metropol insanındaki artan farkındalığın ve zekâ/düşünsellik egemenliğinin temeli olduğunu söyler. Ona göre, metropol insanı tepkilerini yüreğiyle değil zihniyle verir.⁶⁵ "Metropol ve Zihinsel Yaşam" makalesinde, kentleşmenin insan zihni ve ruh hali üzerindeki etkilerini incelerken kent ve kırdaki karşıtlığa değinir. Ona göre kentin, ekonomik ve sosyal yaşamın temposu ve çoğulluğu sebebiyle kasaba ve kır yaşamıyla derin bir karşıtlık oluşturduğu alan ruhsal hayatın duyusal temelleridir.⁶⁶

*"Taşra hayatına özgü ilişkiler, ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmıştır; en kolay şekilde geliştikleri yer, kesintiye uğramayan alışkanlıkların düzenli ritmidir. Oysa zihnin yeri, ruhumuzun açık, bilinçli ve yüksek katmanlarıdır; zihin, içsel güçlerimiz arasında uyum yeteneği en yüksek olanıdır. Fenomenler arasındaki karşıtlığa ve değişime uyum sağlamak için, sarsıntılar ve iç çalkantılar geçirmek zorunda değildir. Daha muhafazakar olan ruh, metropole özgü ritme ancak bu sarsıntılardan ve çalkantılardan geçtikten sonra ayak uydurabilir."*⁶⁷

Kent ilişkilerinin daha rasyonel bir düzlemde yaşanmasının ve ekonomik faaliyetlerin, iş bölümlerinin düzenli bir şekilde yürüyebilmesinin temelini toplumsal zaman algısının bütünlüğü oluşturur. Esasen zamanın doğa yasalarına göre değil, rakamlara bölünerek yaşanması üretim süreçlerinin ve modern ekonomi sisteminin bir sonucudur. Çünkü; *mekânlar ve zamanlar üzerinde hakimiyet her türlü kâr arayışında hayati bir unsurdur.*⁶⁸ Kapitalist ekonomi, üretimin devamını ve düzenini sağlamak için iş gücünü ve eksiksiz biçimde zamanı kullanmak durumundadır. Bunun için, zamanın nesnel ve rasyonel biçimde bölümlenmesi gerekir. Doğanın ritmik kuralları bu düzende yetersiz ve işlevsiz kalır. Bu sebeplerle üretim biçimlerinin belirleyici

⁶⁴ A.g.e.s.92.

⁶⁵ Simmel, a.g.e., s.87.

⁶⁶ A.g.e., s.86-87.

⁶⁷ A.g.e.

⁶⁸ Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, s.255.

olduğu kent hayatında, zamana uyumlu olmak zorunludur. Simmel'in ünlü tespitinde vurguladığı gibi: *"Berlin'deki bütün saatler ansızın farklı zamanları gösterecek olsa, bütün iktisadi hayat ve iletişim altüst olur, bu durum bir saat bile sürse etkileri uzun süre atlatılamazdı."*⁶⁹

Kentin zamanına gösterilmesi gereken bu uyum, kentliyi daha disiplinli ve düzenli bir yaşam içine hapseder. Düzenli hayatın, dayattığı zamana dayalı disiplin ve katı kurallar, zamanın bireylerde baskı yaratmasına neden olur. Norbert Elias, *Zaman Üzerine* adlı çalışmasında bu baskıyı şöyle açıklar:

*"Sosyal rollerin ve işlevlerin gitgide inceliş ve farklılaşması ve çoğalması, amaç ve faaliyetlerin gittikçe daha çok bütünleşmeleri sonucunda ortaya çıkan hızlı gelişmeyle birlikte, modern dönemin toplumlarında, farklı insanlar zaman ile ilişkilerini kendilerince farklı şekillerde kurmuş, zaman karşısındakendilerine özgü bir hassasiyet geliştirmişlerdir. Saatlerin, takvimlerin,hatta taşıt hareket saatlerini gösteren planların temsil ettiği o sosyal dış zorlama ya da baskı belli bir süreç içinde içselleştirilerek,bu toplumlarda, bireylerin kendilerini bizzat denetlemeleri ve baskı altına almaları ve faaliyet ve davranışların belli bir zaman matrisine göre ayarlanarak kendilerini kısıtlamaları sonucunu doğurmuştur. Zamanla içselleşen dış zorlamaların basıncı, nispeten dayatma duygusu yaratmayan, sıkıntı vermeyen, ılımlı, ölçülü, hatta zaman içine yayılmış, şiddete gerek duymayan bir zorlamadır;aynı zamanda her yerde karşımıza çıkan ve kaçınılmaz bir basınçtır."*⁷⁰

Elias'ın basınç şeklinde nitelediği bu durumun, kent sakinlerine olan ruhsal etkilerinden en belirgin olanı bıkkınlıktır. Bıkkınlık, belli bir durumun sürekli tekrar etmesinin birey üzerinde yarattığı ruhsal sıkıntı olarak açıklanabilir. Simmel'e göre bıkkınlık metropol hayatı ile doğrudan bağlantılıdır. Bıkkınlığın en önemli nedeni sınırları uyarayan birbirine zıt unsurların sürekli değişmesi, yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır.⁷¹ Bıkkın birey, sınırlarının sürekli uyarılması sonucu zamanla tepkilerini yitirir, etrafındaki pek çok şeye kayıtsız kalır. Bu kayıtsızlık metropol insanında görülen en yaygın ruh hallerinden biridir. Bundan hareketle, metropol insanının ruh hâlinin, çerçevesi kent hayatı tarafından belirlenmiş bir alan içinde değiştiğini söylemek yanlış olmaz. Yani kent hayatı, kişinin önceliklerini, tavır ve tutumlarını

⁶⁹ Simmel, **a.g.e.**, s.89.

⁷⁰ Norbert Elias, **Zaman Üzerine**, Çev.: Veysel Atayman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000, s.37-28.

⁷¹ Simmel, **a.g.e.**, s. 90-91.

belirlediği gibi ruh hâli ve sahip olduğu ruhsal sıkıntılar üzerinde de etkilidir.

Buraya dek, çeşitli kent kuramcılarının görüşlerinden özetlenerek denebilir ki, taşra ve kent; üretim/tüketim biçimleri ve ekonomik hayat anlamında, sosyal ve kültürel hayat anlamında olduğu kadar zihinsel hayat ve ruh hâli anlamında da birbirinden ayrılır. Temel ayrımlardan biri, kentlerin hem ekonomik hayat için hem kültürel ve sosyal hayat için çok çeşitli imkan ve vaade sahip olmasıdır. Kent hayatı kişinin sosyal çevresini genişletmesine ve kişiye sunulan her türden sosyal etkinlikle sosyal hayatı geliştirmesine imkan verir. Bu sebepler modern kent hayatının taşra hayatından nasıl farklılaştığını ve aynı zamanda kent hayatının taşra hayatına göre nasıl daha çekici görüldüğünü açıklar.

1.3. Şehrin Eşiği

Kent ve taşraya dair önceki bölümlerde sayılan tüm bu farklılıklar, bu iki mekânın kültürel anlamda farklı şekilde gelişmelerine sebep olmuştur. Sahip oldukları kültürel farklılıklar, kent ve taşrayı imgesel olarak da farklı kılar. Üstelik toplumsal mekânların imgelerden fazlası olduğu ve içinde yaşamın aktığı yerler olarak canlı birer yapı olduğu düşünülürse, bu farklılıklar daha da keskinleşir. Kalabalıklardan oluşan kentlerde günlük yaşantı taşradakinden çok farklıdır. Kent mekânı, onunla ilk kez karşılaşan biri için ilk anda alışılması ve uyum gösterilebilmesi kolay olmayan pek çok öge içerir. *Kente yaklaştığında çevrede yükselen yüksek yapıları, içine doğru girdiğinde de dükkânlara, sinemalara, bankalara ve diğer kurumlara hızla girip çıkan insanları gören biri, kırsal bölgelerin yansıttığından çok farklı bir izlenime sahip olacaktır.*⁷² Denebilir ki, kentin imgeleri, onunla henüz tanışan kişi için şaşırtıcı ve hatta korkutucudur.

Theodor W. Adorno, Balzac romanlarındaki köylülerden yola çıkarak, köylü ve kent ilişkisini şu sözlerle anlatır: *"Köylü kente geldiğinde, karşısına çıkan her şey "kapalı" der ona. Kalın, ağır kapılar, jaluzili pencereler, gülünç düşmekle*

⁷² Harris ve Ullman, **a.g.e.**, s.56.

*cezalandırılacağı için konuşamadığı sayısız insan, hatta satın alamayacağı mallarla dolu dükkanlar-hepsi geri çevirirler onu."*⁷³ Kent, bu yanıyla şaşırtıcı olduğu kadar dışlayıcıdır da.

Bu dışlayıcı etki yüzünden, kişinin geldiği yerin büyüklüğüne de bağlı olarak, kenti keşif deneyimine merak, şaşkınlık ve hayret duygusu ile beraber kimi zaman hayalkırıklığı, korku, hırs ve öfke duygusu eşlik eder. Göç eden kişinin yaşadığı bu karmaşık hisler taşradan şehre göç edilen an ve sonrasını benzersiz bir deneyim haline getirir. Bu deneyim anının edebiyat ve sinemada sıkça başvurulan bir anlatı kalıbı haline geldiği bile söylenebilir.

Çiçekoglu bu deneyimin kristalleştiği bir nokta olarak, köyden kente göç eden kişinin kentteki ilk anlarını, Walter Benjamin'in *Pasajlar*'da Paris ile ilgili bir yazısında kullandığı eşik sözcüğünü ödünç alarak "şehrin eşiği" şeklinde kavramlaştırır:

"Siyah-beyaz Yeşilçam filmlerinde İstanbul'un eşiği Haydarpaşa Garı'nın denize inen merdivenleridir. Taşradan trenle gelenler garın iskeleye açılan heybetli kapısından çıkarlar, ve karşılarında sere serpe yatan şehre şaşkınlıkla, ürkererek bakarlar. Sonra arkalarına dönüp başlarını binanın cephesi boyunca gökyüzüne kaldırır ve saati görürler. Geldikleri yerle buranın saati birbirini tutuyor mu diye meraka düşmüş gibidirler. Burada zaman başka bir ritme göre akıyor olmalıdır. Korku ile hayranlık, geride kalanla varacakları yer, az öncesiyle biraz sonrası arası tekinsiz, ikircikli bir an yaşanır. İşte o an, şehrin eşiğidir." ⁷⁴

Bu anın sonrasında, içinde birtakım vaatlerin bulunduğu ama henüz gerçekleşmediği umut dolu, bazen de karamsar bir süreç yaşanır. Bu süreç de bir eşiktir, ne orada ne burada olma hali olan bir eşik:

"Eşik beklenti içerir: hayal, rüya, ütopya - bunları çağrıştırır eşik. Şehrin eşiğindesinizdir ve siz o eşikte biraz tedirgin, biraz mütereddit olsanız bile, tekinsiz görünen şehir size kim bilir yine de neler vaat etmektedir! Şehrin eşiği modernizmin de eşiğidir, ya da çağrıştırdığı geçicilikle kendisi bir eşik duygusu taşıyan modernizmin beklentisi." ⁷⁵

⁷³ Theodor W.Adorno, "Balzac'ı Okumak", **Edebiyat Yazıları**, Çev.: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.48.

⁷⁴ Çiçekoglu, **a.g.e.**, s.79.

⁷⁵ **A.g.e.**, s.134.

Kente gelen taşralı için aslında kent, her şeyden önce modernizmin temsil ettiği bir eşik anlamına gelir. Çünkü kentler kültürün olduğu alanlar olarak modernizmin temsilcisi mekânlardır. Kültür uygarlıktan beslenir, uygarlıksa kentte doğma ve yayılma imkanı bulur. Modernleşme sürecinde kentler, kırsal kesimden göç edenlerin modernite deneyimini yaşadıkları mekânlardır.

Bu noktada, modernite ile kastedileni biraz açmak gerekir. Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da bahsettiği şekliyle modernite:

"Bugün dünyanın her yanında insanların paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı -mekân ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı- vardır. Bu deneyimin toplamına "modernite" adını vereceğim. Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırlarını, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda, modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözülme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik ve ıstırap girdabına akıtır. Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle, "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir evrenin parçası olmaktır."⁷⁶

Modernitenin gelip geçiciliğine vurgu yapan yalnızca Berman değildir. David Frisby de *Modernlik Fragmanları* eserinde, ortak özelliklerinden biri Charles Baudelaire'in "geçici, ele avuca sığmaz, olumsal" olarak nitelediği *moderniteye* karşı gayri-ihyari yönelimleri olan Georg Simmel, Siegfried Kracauer ve Walter Benjamin'in modernlik yaklaşımlarını inceler. Ona göre bu kuramcıların görüşleri de modernitenin gelip geçiciliği üzerinde birleşir:

"Simmel, Kracauer ve Benjamin, hepsi kendine özgü usullerle, kapitalizmin yükselişiyle temeli atılan toplumsal ve tarihsel varoluşa ilişkin yeni algı ve deneyim tarzlarıyla ilgilenmiştir. Onları asıl ilgilendiren husus, zamanın, mekânın ve nedenselliğin geçici, ele avuca sığmaz ve tesadufi ya da gelişigüzel, süreksiz bir biçimde deneyimlenmesidir: Metropoldeki toplumsal, fiziksel çevreyle ve geçmişle ilişkilerimiz de dahil, toplumsal ilişkilerin dolayımında

⁷⁶ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev.: Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s.27.

konumlanmış bir deneyimdir bu.”⁷⁷

Bu yaklaşımlardan hareketle, modernite deneyiminin, gelipgeçiciliği ile çok daha uzun ve sancılı bir süreç olan modernleşme deneyimi içinde fragmanlar olarak yer aldığı ve yine benzersiz bir anı şekillendirmesiyle anlatsal değer kazandığı söylenebilir. Modernitenin bir deneyim anı olarak Türkiye modernleşmesi içinde nasıl anlam kazandığını anlamak üzere, Türkiye’de değişimin modernleşmeyle olan bağına ve nasıl gerçekleştiğine bakmak gerekir.

Modernleşme esasen bir toplumsal değişme kuramı olarak, kapitalizme kendi başına geçemeyen Batı dışı toplumların değişme sürecini açıklamaktadır.⁷⁸ Batı dışı bir toplum olarak Türkiye’nin değişme süreci de birçok farklı olgunun biraraya gelmesiyle gerçekleşmiştir. Güçhan’ın *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* adlı çalışmasında belirttiği gibi, *Türk toplumunun yapısı, değişme biçimi ve yönelimleri, değişimin en etkili dinamiğinin “iç göç” ve bağlı olarak “kentleşme” olgusunun olduğunu göstermektedir.*⁷⁹ İç göç, değişimin dinamiği olarak öne çıktığı kadar, kent ve taşrayı farklılıklarıyla yani bir çelişki olarak biraraya getiren süreçlerden en belirgin olanı olduğu için de önemlidir.

Türkiye’de özellikle 1950’lerden sonra başlayan kırsal alanlardan kentlere göç olgusu ve ona bağlı gelişen “sağlıksız kentleşme”⁸⁰ nin temelinde Güçhan "köyün iticiliği"nin yanı sıra, olanaklar, rahatlıklar ve umutlar dünyasını simgeleyen "kent çekiciliği"nin de yer aldığını ifade eder.⁸¹ Yani, göçün asıl sebebi olarak, kırsal yaşam koşullarının zorluğu öne çıkmış olsa da, ekonomik fırsatların çokluğu ve kent yaşamının ve kentlerin, özellikle İstanbul’un sosyal kültürel alanda vaat ettiklerinin etkisi gözardı edilebilir değildir. Üstelik, taşranın birçok yönden yaşadığı mahrumiyet durumu da kentlerin çekiciliğini pekiştirmiştir.

Taşradan İstanbul’a göçün, taşranın mahrum kaldıklarına dair talebini de

⁷⁷ David Frisby, **Modernlik Fragmanları**, Çev.: Akın Terzi, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s.14.

⁷⁸ Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s.31.

⁷⁹ Güçhan, **a.g.e.**, s.2.

⁸⁰ Güçhan, bu çalışmasında Cavit Orhan Tütengil’in sağlıksız kentleşme tanımını kullanır. Bu tanıma göre: "Türkiye’de kentleşme, sanayi ve hizmetlerdeki (sağlık, ticaret, haberleşme) gelişimin sonucu olan bir kentleşme değil, tersine kırsal kesimdeki yapısal bozuklukların, nüfusu köylerden itici etkilerin sonucu olan sağlıksız bir kentleşmedir."

⁸¹ Güçhan, **a.g.e.**, s.31.

içermesi ve İstanbul'un yerleşik bir kent kültürüne sahip olmayışının göç edenlerin kente adaptasyonunu zorlaştırması Türkiye’de iç göçü karmaşık ve özgün bir durum haline getirmiştir. Sema Erder “Nerelisin Hemşerim?” makalesinde, İstanbul'un her zaman kozmopolit bir nüfusa sahip göç şehri olduğunu fakat 1950'lere kadar İstanbul'da yaşayanların karmaşık özellikleri genel olarak "kentlilik" adı altına birleşirken ve kentteki çeşitliliğin dinsel farklılıklardan ileri geldiğini söyler. *“İstanbul'da yaşayan Müslüman nüfus gibi Ermeni, Rum ve Yahudi grupları da hem "kentli" hem de "İstanbullu"ydü.*⁸² Böyle kozmopolit nüfusa sahip bir kent ortamında, *kentlilerin en alışık olmadığı ve en çok yadırgadıkları göç "köylü" göçü olmuştur. "Köylüler", kente gelişleri, yerleşmeleri, konut edinme biçimleri, yaşam tarzları ve yaptıkları işler bakımından, "eski" kentliler tarafından en çok yadırganan ve "sorun" olarak gündeme getirilen grup olmuştur.*⁸³

Köylü-İstanbul ikiliği bir kültürel sorun olarak yıllarca devam ederken, İstanbul ile köylü arasında bilinçli denebilecek şekilde uçurum oluşturulmuştur. İstanbul'un Osmanlı tarihi boyunca edindiği "fethedilen" kimliği, 1950’lerde “taşı toprağı altın şehir” olarak parlatılmış, onun erişilemeyen bir yer, bir arzu nesnesi olarak konumlandırılmasını sağlamıştır. İstanbul da bu konumlandırmanın gerektirdiği gibi sakinlerine tepeden bakışı üzerinde taşımıştır. Sonrasında da, medya İstanbul'u bir imge olarak çoğaltıp reklam etmekten kaçınmamıştır. Hatta İstanbul'u kibirli kılan bu bakış, taşranın taşralılığın altını çizerken telafi edici bir modernleşme ve şehirlileşme efekti⁸⁴ yaratmıştır. Böylece, İstanbul ile göç eden arasındaki ilişkiyi temellendiren bu kibirli bakış olmuştur. Şükrü Arın, İstanbul’un taşraya olan bakışındaki kırılmanın sebebini gayet açık bir şekilde, merkezin Batı'nın bakışı altında ezilen mahcup bir bakışa sahip olduğunu yani kendisinin de bir taşralı olmasından kaynaklı olduğunu söyler.⁸⁵

Böylece, göç ile beraber yaşanması gereken uyum süreci, tek taraflı düşünülmüş, köylülerin kentle uyum sağlamaları ve kentle “bütünleşmeleri” beklenmiştir. *Köylülerin bütünleşmesi ise, daha çok bu grupların yaşam biçimlerinin değişmesi ve*

⁸² Sema Erder, "Nerelisin Hemşerim", **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, Haz. Çağlar Keyder, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s.192.

⁸³ **A.g.e.**, s.193.

⁸⁴ Tanıl Bora, **Taşraya Bakmak**, s.43.

⁸⁵ Arın, **a.g.e.**, s.289.

*giderek eski kentlilere benzemeleri olarak algılanmıştır.*⁸⁶ Dolayısıyla, bu sürecin tek taraflı ve aynı anda hızlı ve sorunsuz yaşanması beklenirken, değişiklikler Türkiye'nin modernleşme sürecine paralel olarak “tepeden inme” olmuştur.

Güçhan, Türkiye’de göç ve toplumsal değişmeyi ele aldığı çalışmasında, o dönemde yapılan araştırmalardan yola çıkarak şu sonucu dile getirir:

*"Araştırmalar göç edenlerin büyük çoğunluğu açısından bu değişmelerin "sarsıcı" nitelikte olduğunu özellikle maddi kültür alanındaki değişmelerin daha kısa zamanda gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Tüketim, eşya ve mekânın düzenlenmesi, eğlence, boş zaman değerlendirme vb. olarak sıralayabileceğimiz maddi kültür alanındaki değişmeler, kentsel yaşama biçiminin gerektirdiği, ailenin ekonomik gücü ile doğru orantılı, bir anlamda da kendiliğinden gerçekleşen değişmelerdir. Dğer yargıları, tutum ve davranışlar, dünya görüşü kısaca manevi kültür alanındaki değişmeler, T.Akkayan'ın sözleri ile: 'kişinin kentte yaşaması için acele değişmesi gereken konular değildir. ' Göç eden ailelerde manevi kültür alanındaki değişmeler daha uzun zaman almış, değişmenin olabilmesi için, "öğrenme" ve ihtiyaç duymanın gerçekleşmesi, aynı zamanda da geleneksel değerlerle çatışmaması gerekmektedir."*⁸⁷

Sonuç olarak, göç eden toplulukların kent ile uyum süreci en azından manevi kültür anlamında hızlı veya kolay yaşanmamıştır. Göç eden grupların kendi kültürel pratiklerini sürdürmesi bir uyum sorunu olarak belirmiş, kentli ve köylü arasında kültürel bir uçurum oluşmuştur. Köylü ile kentin arasına bu mesafeyi koyan aralarında kültürel farklılıkların olması değil bu kültürel farklılıkların eşdeğer bulunmaması kent kültürünün “kültürlü olmak” ile taşra kültürünün ise “kültürsüz olmak” ile eşleştirilmesi olmuştur. Kentin kültürünü üstün gören bu algı kent ve göç eden kişi arasındaki mesafeyi çoğaltmış, bu mesafe ise 1950’lerden 1980’lere dek Türkiye'nin önemli kültürel sorunlardan birini oluşturmuştur.

Öyle ki, 1980'lere kadar taşra kentte kendi olarak varlığını sürdürememiş, mahrum kaldıklarını kentte de alamamış, taşradan kente göçün sonucu sancılı bir kimlik edinme/koruma süreci olarak yaşanmış, taşralı kimliğini kaybederken kentli olmayı da başaramamıştır. 1980'lere gelindiğindeyse 12 Eylül darbesinin ardından yaşanan toplumsal değişimler, hemen her alanda bir özgürlükler çağının yaşanmasına

⁸⁶ Erder, **a.g.e.**, s. 93.

⁸⁷ Güçhan, **a.g.e.**, s. 37-38.

sebepe olmuştur. 1980'lerin bu hızlı ve vaatleri bol olan yaşam anlayışının kente yerleşmeye başlaması taşradan göç eden kitleyi de etkilemiştir. Gürbilek'e göre, 1980'ler "*dışlanmış, bastırılmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, bir eksiklik*" olarak anlamsal evreni genişleyen taşraya bir özgürlük vaadini temsil etmesiyle ayırt edicidir. Ayrıca, 1980'ler "*Taşraya kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına eklenilebileceği, piyasada ona da bir yer olabileceği umudunu verdiği*" için de önemlidir.⁸⁸ Buna göre, kent esasında taşraya göre hep daha çekici bulunurken, 1980'lerle beraber taşraya "kendi kimliğini koruma" imkânını da vermesi taşralı açısından kentin cazibesini artırmıştır. Göç önü alınamayan bir toplumsal olgu haline gelmiş, kentleşme sürecini çarpık yaşayan başta İstanbul olmak üzere tüm büyük şehirleri geri dönülmez biçimde etkilemiştir. Bu sürecin en tabii sonucu olarak, taşra ve kent ayrımı belirsizleşmiş, içine taşranın karıştığı eskisinden de büyük kentler oluşmuştur. Bora, bu meseleyi Türk modernizminin ezeli meselesi olarak yorumlar. Yerleşik şehir kültürünün büyük bir nüfus ve hızla kendisine akan taşrayı massedecek güçten ve "kalite"den yoksun olmasının sonucu taşranın şehri kaplamasıdır.⁸⁹

Böylece, İstanbul özellikle 1980'lerden sonra taşra imgelerine büyük ölçüde yenik düşmüştür. Göçün tampon kurumu olan banliyöler Türkiye'de çarpık kentleşme sonucu mantar gibi hızla türeyen gecekondu mahalleleri olarak belirmiştir. Gecekondulaşmayla birlikte çoğalan seyyar satıcılık, hamallık, kapıcılık gibi meslekler "kent yoksulluğu" boyutlarını iyice görünür kılmıştır. Bu durum, hem kentte hem de taşrada taşralılığın yoklukla ve yoksunlukla imlenmiş görüntüsünü beslemiş aynı zamanda İstanbul'un güzellikle özdeşleşen imgesini de sarsmıştır. Kentli de kendi içindeki taşralıyla yüzleşmek zorunda kalmıştır.

Köyle kenti içiçe eriten bu sürecin toplumsal görünüm açısından sonucu İstanbul'un taşralaşması olmuştur. Köylü ve kentli kimliği de yapıbozuma uğramıştır. Bugün, Ayşe Öncü'nün belirttiği gibi; *sayısız ve sürekli yer değiştiren bir kültürel hiyerarşiler metropolünde, İstanbullu sözcüğü seçkin kültür ile halk kültürü arasındaki sınırda nöbet beklemektedir*. Tüm kozmopolit ve heterojen nüfuslu kentlerde olduğu gibi *birörneklikten ziyade tezatların şehri olan İstanbul'da gerçek*

⁸⁸ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**: 1980'lerin Kültürel İklimi, İstanbul: Metis Yayınları, 1992, s.104.

⁸⁹ Tanıl Bora, **Taşraya Bakmak**, s.40.

İstanbul bir mittir.⁹⁰ İstanbul olmak, bugün sınırları belli belirsiz muğlak bir sıfat, “eski İstanbul” ise zerafet ve kibarlığı işaret eden bir iltifat haline gelmiştir.

Tüm bu tartışmalardan özetle, kent ve taşranın farklı coğrafyalardan daha fazlasını ifade ettiği sonucuna varılabilir. Kent ve taşra arasındaki farklılıklar, modernleşme süreci ile keskinleşmiş, aralarındaki hiyerarşik ilişkiyi de derinleştirmiştir. Bunun sonucunda, modernite deneyimi de özgün bir hal almıştır. Bu özgün halin, taşra sıkıntısı kavramını nasıl etkilediği, nasıl şekillendirdiği bir sonraki bölümde ele alınacaktır.



⁹⁰Ayşe Öncü, "İstanbullular Ve Ötekiler", **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, Haz. Çağlar Keyder, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s.117.

2. SIKINTI, MODERNİTE

2.1. Sıkıntı Nedir?

Sıkıntının taşra ya da kentte, mekânsal anlamda nasıl farklılaştığını ele almadan önce, sıkıntı sözcüğü ile neye işaret edildiğini açıklamadan geçmek çalışmayı eksik kılacaktır. Aynı şekilde, “sıkıntı” sözcüğünü, sözlük anlamıyla kabul etmek ya da bu sıkıntıyı sadece iç sıkıntısı/can sıkıntısı olarak anmak da sorunlu görünmektedir. Bunun yerine “taşra sıkıntısı” ve “şehir sıkıntısı” kavramlarında nasıl özgülleştğini anlamak üzere, muğlak yapısını çözmeye çalışmak gerekli görülmektedir.

“Sıkıntı” sözcüğünün "zahmet" anlamında, 1876 yılında Ahmed Vefik Paşa'nın Lehce-i Osmani eserinde geçtiği görülür. "*sıkın-*" fiilinden Türkiye Türkçesi'nde +tı ekiyle türetilen bu kelime, *müzayaka, ıstırap, azap, meşakkat*, anlamlarına da gelir.⁹¹ Türk Dil Kurumu sözlüğü ise sıkıntı sözcüğünü şöyle tanımlar: "*İşsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk, cefa, eziyet*"⁹² Sözlük tanımlarında sıkıntı "zorluk"un çerçevelediği bir anlam dünyasına sahip görünür. Fakat, “sıkıntı” sözcüğü bir ruh hali olarak psikolojide, bir zorluğu, bir sorunu işaret eden anlamından çok can sıkıntısına işaret etmektedir. Zira "taşra sıkıntısı" ve “şehir sıkıntısı”ndan söz edildiğinde de zorluk, cefaya değil daha çok can sıkıntısına yakınsayan anlamının kullanıldığı görülür. Bu nedenle, bu kavramları açıklamadan önce, sıkıntının bir ruh hâli olarak psikolojideki tanımı referans alınacaktır.

Sıkıntı kavramının bir ruh hâli olarak betimlemesi yapılırken sadece psikolojiden değil edebiyat ve felsefe metinlerinden de yararlanılacaktır. Zira, Borgna'nın da belirttiği gibi, "*Can sıkıntısının psikolojik ve insani boyutta nasıl oluştuğu, melankoliyle ne şekilde iç içe geçebildiği ve zaman zaman melankolinin onu*

⁹¹ <https://www.nisanyansozluk.com/?k=s%C4%B1k%C4%B1nt%C4%B1> Erişim Tarihi: 4 Mayıs 2019

⁹² http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ccdb6bb51f4e7.63401834 Erişim Tarihi: 4 Mayıs 2019

nasıl istila edebildiği, psikolojik ve psikopatolojik araştırmaların felsefi ve edebi metinlerle harmanlanması halinde daha iyi kavranır ve betimlenir."⁹³ Ayrıca, sıkıntı kavramına dair yapılan tanımlamalar onun ne kadar görelî ve muğlak bir kavram olduğunu desteklediğinden, çok yönlü bir bakış neredeyse zorunlu görülmektedir.

Can sıkıntısının özellikle felsefe metinlerinde, sıklıkla, bir boşluk halini betimlemek için kullanıldığı görülür. Emil Michel Cioran'a göre; *"sıkıntı, kendi kendine yarılan zamanın içimizdeki yankısıdır. Boşluğun açığa çıkmasıdır, hayatı destekleyen-ya da icat eden- o sayıklamanın kurumasıdır."*⁹⁴

Can sıkıntısının "boşluk" ile tanımlanması, Soren Kierkegaard'ın ifadelerinde de yer bulur:

*"Can sıkıntısı ne de korkunçtur, ne de korkunç şekilde can sıkıcıdır! Bundan daha kuvvetli, daha gerçek bir ifade kullanamam çünkü benzer ancak benzerle kavranabilir. Ah keşke daha yüksek, daha güçlü bir ifade olsaydı, o zaman bir hareket, bir hamle daha kalmış olurdu!.. Ben uzanmış, olduğum yerde kalıyorum; gördüğüm tek şey boşluk, yaşadığım tek şey boşluk, içinde hareket ettiğim tek şey boşluk. Acıyı daha az hissediyorum."*⁹⁵

Borgna, bu tanımlardan yola çıkarak, psikanalizde de can sıkıntısının *anahtar sözcüğünün boşluk deneyimi* olduğunu söyler. Burada boşluk ile kastedilen, mekânsal bir boşluk değildir, *boş zaman olarak can sıkıntısı deneyimidir*. Yani sıkıntıyla deneyimlenen zamanın boşluğudur, sıkıntının yakından ilişkili olduğu şey zaman, bu zamanın özel biçimiye şimdiki zamandır. Borgna'nın ifade ettiği gibi *"can sıkıntısı deneyiminde, yaşanan zamanda dönüşüm görülür: Gelecek, sahip olduğu itkiyi yitirir, şimdiki zaman ise genişler ve sonsuz bir şekilde yayılım gösterir."*⁹⁶

Şimdiki zamanın bu ifadesi, aslında sıkıntı durumundaki paradoksu işaret eder. Şimdiki zamanı genişletiren, boşluk olarak deneyimleten sıkıntı hissi ise, sıkıntı hissini oluşturan da şimdiki zamanda oluşan boşluktur. Zamanın boş veya dolu (yani sıkıcı

⁹³ Eugenio Borgna, **Melankoli**, Çev.: Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s.155.

⁹⁴ Emil Michel Cioran, **Çürümenin Kitabı**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 2000, s.17.

⁹⁵ Kierkegaard'dan Aktaran: Borgna, a.g.e., s. 156.

⁹⁶ Eugenio Borgna, **Bekleyiş ve Umut**, Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.50.

veya değil) geçtiğine ilişkin bilincin kaynağı ise aslında zamana kendisi olma dışında yüklenen anlamdır. Yani Lars Svendsen'in *Sıkıntının Felsefesi* eserindeki ifadesiyle:

*"Zaman geniş bir potansiyeller ufku olacak yerde, geçirmek zorunda olduğumuz bir şeye indirgendiğinde sıkıntı zaman geçirmenin bir şekline bağlanıyor. Ya da, Hans Georg Gadamer'in ifade ettiği gibi: "Zamanı geçirirken aslında neyi geçiriyoruz? Zaman zaten bir şekilde geçmeyecek mi? Ve gene de, kendi boş süresi içinde, zamanın hareketsizliği olarak çok uzun olan zamanın bu hareketsizliğini hedefleyen, zamanın ta kendisidir ve eziyet verici bir sıkıntı olarak görünür." Sıkıntı içinde tüm bu zamanı ne yapacağımızı bilemeyiz, zira tüm yetilerimiz adeta nadasa kalmıştır ve onları kullanabilmek için hiçbir imkan bulamayız."*⁹⁷

Bu durumda, sıkıntının temelinde, şimdiki zamanı yakalamaya ve/veya kullanmaya yani geçen zamanı anlamlı kılmaya yönelik bir güdü olduğu söylenebilir. Eğer, sıkıntı şimdiki zamanı boşluğa çeviriyorsa, sıkıntıdan kurtulmanın yolu akıp giden zamanı anlamlı kılmaktır. Yani en basit ifadesiyle "bir şeyler yapmak" psikanalist Adam Phillips'in çocukların can sıkıntısı durumundan yola çıkarak tanımladığı haliyle, *her çocuğun da söyleyeceği gibi, sıkılmak, insanın yapacak hiçbir şeyinin olmamasıdır*.⁹⁸ Burada dile getirilen, "yapacak bir şey" in değil "zamanı anlamlı kılacak bir şey" in olmayışıdır aslında, çünkü zaten zaman kendi seyrinde akıp giden bir şeydir. "Yapacak bir şeyin olmaması" geçip giden zamanı yakalama güdüsünü gösterdiği gibi, geçip giden zamandan bir beklentinin olmasını ifade eder. Bu yüzden sıkıntı, "bir şeylerin olmadığı", "bir şeylerin yapılmadığı" bir boşluğun eylem hâli olan bekleme eyleminde somutlaşır.

Phillips'in belirttiği gibi, çocuklar ısrarla "Şimdi ne yapacağız?" sorusunu sorarlar. Bu soru basitçe, şimdiki zamandan beklenen bir şeyler olduğunu açığa vurur. Phillips'e göre, her çocuğun yaşamı, sıkıntı nöbetleriyle kesintiye uğramıştır; ki bu sıkıntı nöbetleri, *bir şeylerin başlatıldığı ancak hiçbir şeyin gerçekleşmediği o donuk beklenti*⁹⁹ durumundan oluşur. Phillips, bu sıkıntı nöbetlerinin isteklerin en saçma ve

⁹⁷ Lars F. H. Svendsen, *Sıkıntının Felsefesi*, Çev. Murat Erşen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008, s.32.

⁹⁸ Adam Phillips, *Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine*, Çev. Fatma Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s.91.

⁹⁹ "Every adult remembers, among many other things, the great ennui of childhood, and every child's life is punctuated by spells of boredom: that state of suspended anticipation in which things are started and nothing begins, the mood of diffuse restlessness which contains that most absurd and paradoxical wish, the wish for a desire." Bu bölümde, "beklenti"sözcüğü "Gerçekleşmesi beklenen şey" anlamıyla beraber, "bekleme" anlamını da içeren *anticipation* kelimesinin karşılığı olarak kullanılacaktır.

paradoksal olanını, yani arzu isteğini içeren genel huzursuzluk duygusunu ifade ettiğini öne sürer.¹⁰⁰ Yani ne olduğu bilinmese de bir şeylerin gerçekleşmesini istemek, zamanı anlamlı kılacak bir şeylerin olmasını istemek zamanın kendisine karşı oluşturulan bir beklentidir ve bireyi pasif kılan bu hâl, bir eylemsizlik, bir bekleyiş içerir.

Gürbilek “Pazar Öğledensonraları” makalesinde, çocukluğa ve Pazar gününe özgü sıkıntı durumlarını, Phillips'in bu tanımından, *bir şeylerin başlatıldığı ancak hiçbir şeyin gerçekleşmediği o donuk beklenti durumu* ifadesinden yola çıkarak betimler. Çocukluğa ve pazar gününe özgü sıkıntı durumuna dair şunları söyler:

"Bizde en çok sıkıntı uyandıran anlar yalnız olduğumuz anlardan çok, başkalarının yanında kendimizi yalnız hissettiğimiz anlar değil mi? Oyun arkadaşı bulamadığımız anlardan çok, oyun arkadaşlarımızla birlikteyken sıkıldığımız anlar? Bir şeylerin olmasını beklediğimiz, bu şeylerin bir türlü gerçekleşmediği anlar. Çağrı var, çağıran var, çağrıldığı yerde bekliyoruz, ama hiçbir şey olmuyor. Uzunca bir süre görmediğimiz, zihnimizde uyarıcı bir imgeye dönüştürdüğümüz biriyle buluştuğumuzda ne çok yaşamışızdır: yanlış yer, yanlış zaman, yanlış insan. Sizi yanılttığı için karşınızdakine, yanlış şeye umut bağladığınız için kendinize duyduğunuz öfkeyi bastırdığınızda tek bir duygu kalır geriye: Sıkıntı. Bir şeyler başlamış ama hiçbir şey gerçekleşmiyor: 'Arzuladığım bir şey var ve arzuladığım hiçbir şey yok.' Pazar sıkıntısı için de geçerli bu: Bütün bir hafta boyunca gününe yatırdığımız arzu, o gün geç saatlerde yapılan uzun bir kahvaltı boyunca doyurulmayı bekleyen arzu sofrası kaldırılırken aslında hiç doyurulmayacağını anlayınca ne yapar?"¹⁰¹

Phillips'in “sıkıntı” tanımı ve Gürbilek'in örnekleri takip edildiğinde, sıkıntının bir süreç olduğu ve bu sürecin "bir başkalık vaadiyle" yani zamana anlam katması beklenen bir olayla başladığı ve bu vaatle karşı karşıya gelindiğinde yani bekleyiş bittiğinde sona ermediği aksine doruğuna ulaştığı görülür. Borgna'nın can sıkıntısı ve boşluk ilişkisine dair söylediklerinden de sıkıntı ve “başkalık vaadi” ilişkisi takip edilebilir. Borgna, can sıkıntısını boşluk olarak nitelerken, sıkıntının zamansal boyutu bakımından ve *anlam ufku barındırmayan ortamlara* olan bağlılığı üzerinden ortaya konduğunu söyler. Yani can sıkıntısı, sürekli gelecek zamana dair ve hayat deneyimine yeni bir kapsam getirileceği düşünülen olay ve bekleyişlerin (umut ve yanılsamaların)

¹⁰⁰ Adam Phillips, *a.g.e.*, s.90.

¹⁰¹ Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s.70.

ortadan kaybolması durumunda taşan bir histir.¹⁰²

Gürbilek'in örneklediği durumlara geri dönüp, daha açıklayıcı bir yorum getirilecek olursa, bu örneklerde, hayat deneyimine yeni bir kapsam getirileceği düşünülen olay ve bekleyişler, çocuk için oyun arkadaşı ve oyun, haftaiçi içins haftasonudur. Her ikisi de şimdiki zamanı anlamlı kılmaya yönelik bir “başkalık vaadi” sunar ve her iki vaadin de kendisine ilişkin bekleyiş sona erdiğinde, yerini bir boşluğa yani sıkıntıya bıraktığı görülür. Çünkü başkalık vaadi ortaya çıktığında, zamanın anlamlı kılınmasına dair beklenti de doruğa çıkar ve bu vaat karşılanmadığında, yaşanan sıkıntı da aynı ölçüde büyük olur. Yani geçip giden zamana anlam katması beklenen bir zamandan geriye bir şey kalmamıştır ve yeni bir arzusunun isteğine geri dönmüştür.

Burada, sıkıntının bir ruh hali olarak tanımı yapılırken, sıkıntının vaat ile sıkı bağı, ortaya çıkan vaadin sıkıntıyı oluşturmada ve devam ettirmedeki önemli rolü olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Taşra sıkıntısı ve şehir sıkıntısı kavramlarının, burada ortaya konan sıkıntı durumu ile hem yakın bağı olduğu hem de bu sıkıntının mekânsal olarak deneyimlenmesinden ibaret olmadığına dair tartışma bir sonraki bölümlerde takip edilecektir.

2.2. Taşra Sıkıntısı

“Taşra sıkıntısı” kavramının, sıkıntı hissinin mekânsal olarak taşra aracılığıyla deneyimlenmesi şeklindeki basit ve anlaşılır tanımından fazlasını ifade eder hâle gelişi, belli toplumsal süreçler sonunda olmuştur. Mekânsal bağlamda, taşranın neredeyse evrensel biçimde sıkıntıyla özdeşleşmesi kanıksanan bir durum olsa da Türkiye’de özgün bir hâle gelişinde modernleşme sürecinin ve bu sürecin kültürel ürünlerinin payı olduğu düşünülmektedir. Bunu detaylı incelemek için öncelikli araç sinemadan önce edebiyat olacaktır, zira edebiyatta taşranın temsili sinemadan çok

¹⁰² Borgna, a.g.e., s.53.

daha eskidir.

Haydar Ergülen, edebiyat çerçevesinden taşraya baktığı makalesinde, taşranın, Türk edebiyatının ana kanallarından biri olarak, özellikle romanda ve hikayede izler bırakmış, kimi edebi dönemlere, adını, ruhunu, sıkıntısını yazdırmış bir ruh, izlek ve üslup birliği olduğunu söyler ve sadece Türkiye’de değil Rus, Amerikan, İngiliz, Fransız ayrımı olmaksızın dünyanın bütün büyük edebiyatlarında, taşranın; bir kasvetin, yalnızlığın ve sıkıntının, taşınmakla, kaçmak, uzaklaşmak, terketmekle geçmeyen bir ruh halini temsil ettiğini ekler.¹⁰³ Buna göre, edebiyat yoluyla taşra, bir ruh hâli, bir duygulanım biçimi olarak temsil edilme imkânı bulurken bunun sonucu olarak sıkıntıyla, yalnızlıkla, kasvetle nitelenen bu ruh hâliyle anılır olmuştur.

Bu ruh hâlinin evrensel düzlemde, büyük ölçüde, taşrada zaman tasvirleriyle oluştuğu söylenebilir. Taşrada akan zamanın yavaş ritminin ve döngüselliklerinin dünya edebiyatında da taşra temsillerine yön verdiği görülür. Mikhail Bakhtin, edebiyat eserleri ile zaman-mekân ilişkisine yer verdiği eseri *Karnavaldan Romana*’da 19. yüzyıl romanında durgun yaşamıyla, çok yaygın bir ortam olduğunu söylediği kasabaların *gündelik döngüsel zamanın mahalleri* olduğunu söyler. Hiçbir olaya rastlanmayan bu yerlerde, kendini yineleyen etkinliklerle zaman burada dar devirlerle ilerler: günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Her gün durmadan, aynı etkinlikler aynı konuşma konuları, aynı sözcükler döngüsü yinelenir. Yani sıradan, alelâde, döngüsel gündelik zamandır. Gogol, Turgenyev, Çehov gibi yazarlardan aşına olunan bu zaman, burada olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir. Mekânda “kendisini” ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır aynı zamanda. Bakhtin bu zamanın, romanın asıl zamanı işlevini görmediğini, romancıların bu zamanı, yardımcı, takviye bir zaman olarak kullandığını yani döngüsel olmayan diğer zamansal sahneleri çeşitlendirmek ve olay yüklü sahnelerle tezat oluşturmak üzere kullanıldığını söyler.¹⁰⁴

Bundan hareketle, dünya edebiyatında taşra temsillerinin, taşrada zamanın döngüsellik ile çerçevelendiği, taşrayı betimleyen tekdüzeliğin ve kasvetin romanlara

¹⁰³ Haydar Ergülen, "Şiir Taşraya Aittir!", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 217.

¹⁰⁴ Mikhail Bakhtin, **a.g.e.**, s. 321-322.

bu yolla girdiği iddia edilebilir. Öte yandan, Türkiye'de edebiyatın, özellikle romanın gelişiminin yine modernleşme sürecinin ve merkez-çevre çatışmasının etrafında gerçekleştiği düşünüldüğünde, taşra edebiyatını da zaman-mekân kronotopu içinde açıklamak yetersiz bir açıklama olacaktır. Bunu anlamak üzere, taşranın bir kavram olarak Türk toplumsal tarihine dahil olduğu Osmanlı Dönemi'nden beri taşranın edebiyattaki yolculuğunu takip etmek gerekir.

Özellikle modernizme ait bir tür sayılan romanın edebiyata girdiği Tanzimat dönemi ve sonrasında, taşra edebiyatının Türkiye'nin modernleşme sürecine paralel olarak geçtiği birçok dönemeç olmuştur. Ömer Solak, "Cumhuriyet Romanında Merkez-Taşra Çatışması" isimli çalışmasında II. Meşrutiyet'e kadar, kurmaca türlerin mekânsal başkentinin İstanbul olduğunu ve taşraya bakışta ise kaynağını divan şiirinden ve Fransız romantizminden alan bir idealizasyon ve pastoral tavrın hakim olduğunu söyler,¹⁰⁵ bu dönemin eserlerindeki taşraya dair tasvirlerin gerçekçilikten uzak olduğu söylenebilir. Ömer Türkeş de, "Orada Bir Taşra Var Uzakta" makalesinde, hikaye ve romanlara köy ve taşra hayatını taşıyan unsurun, II.Meşrutiyet sonrasında özellikle Türkçülük akımıyla önem kazanan toplumcu düşünceler olduğunu belirtir.¹⁰⁶ Bu toplumcu düşünceler, Batılılaşmaya önem veren yönetimin merkezden başlayarak nüfusun homojenliğini sağlamak üzere taşrayı da kendine dahil etme idealiyle birleşir. Bu ideali gerçekleştirme yolunda, en önemli görevlerden biri Türk aydınının olmasıdır. Edebiyat ise, Batılılaşma'nın neferleri olarak görülen Türk aydınından beklenen vazifelerden biri olan taşranın Batılılaşma/modernleşme sürecine katkıda bulunulmasında önemli bir aracı görevi görmüştür.

Böylece, 1950'lere gelene kadar ana akım Türk edebiyatı, toplumu Batı kültürüne açmak isteyen devlet siyasetine paralel olarak yürümüştür. Yazarlar, maziye karışmış bir devrin muhasebesiyle uğraşırken, bir yandan cumhuriyet değerlerini halka aktarmakla görevlilerdir.¹⁰⁷ Cumhuriyet Döneminde, Türk aydını yeni kurulan Cumhuriyet'in ilkelerini ve Batılışmanın gerekliliklerini halkla buluşturmak üzere Anadolu vazifesine başlamıştır. Halide Edip Adıvar, Refik Halid Karay, Reşat Nuri

¹⁰⁵Ömer Solak, "Cumhuriyet Romanında Merkez Taşra Çatışması", Edebiyatın Taşradan Manifestosu, Der. Mesut Varlık, İstanbul: İletişim Yayınları, s.48.

¹⁰⁶ A. Ömer Türkeş, "Orada Bir Taşra Var Uzakta", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 160.

¹⁰⁷Ömer Solak, **a.g.e.**, s.51.

Güntekin gibi Cumhuriyet dönemi yazarları, bu vazifenin gerektirdiği biçimde, 1920'li yıllarda taşra ziyaretlerine başlayıp ilk eserlerini vermişlerdir. Türkeş, bu ilk dönemin romanları ile zihinlerdeki taşranın inşa edilmeye başlandığını belirtir. İstanbul aydını için taşranın "egzotizmini" yaratan bu imgeler, anlatılarda sık kullanılan tozlu yollar, pis oteller, yıkık dökük evler, havanın dondurucu soğuğu, bunaltıcı sıcaklar, ıssız istasyonlar, ışısız kasabalar, oturak alemleri, eğitimsiz insanlar, meyhaneler, Cumhuriyet baloları gibi imgelerdir.¹⁰⁸

Jale Parla da, Türk romanında Anadolu'yu ele aldığı makalesinde, Cumhuriyet Dönemi romanlarının anlatısal özelliklerine odaklanır. Ona göre, Anadolu romanlarının kurguları iki motifle tanımlanabilir: yolculuk ve imtihan. Yolculuk, vatansever bir bireyin ya savaşa katılmak ya da ihmal edilmiş bir bölgenin gelişimine hizmet etmek için İstanbul'dan Anadolu'ya doğru gitmesini içerirken, imtihan ise, kutsal bir görev gibi, ulusa sadakatin kanıtlanması gereken bir sınavı olarak değerlendirilir. Görev bilinciyle Anadolu'ya ulaşan Cumhuriyet aydınının ilk tepkisi afallama olur. Bu afallama bulunulan yeri yabancılaşmanın yarattığı bir afallamadır. Bu yazarlar tarafından, Anadolu'nun sanıldığı gibi kurtarıcısını kabul etmeye hazır bir yerden çok haşin bir yer olduğu anlaşılmıştır. Böylece Cumhuriyet aydını, bu topraklarda yaşayan insanla kendi arasındaki uçurumu kapatmanın imkansızlığının farkına varmıştır.¹⁰⁹

Bu kapanmaz uçurumun yarattığı yabancılaşma hissinin kaynağını, Zübeyde Şenderin, "Türk Romanında Taşra" makalesinde, dönemin üç kanonik romanı olan *Yaban* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1932), *Kuyucaklı Yusuf* (Sabahattin Ali, 1937) ve *Acımak* (Reşat Nuri Güntekin, 1928) üzerinden tespit eder. Üç romanda da, aydınların taşrada yoğun bir yalnızlık duygusuna kapıldıkları sonucuna vararak, bu yalnızlık ve içe kapanmanın, bireyin toplumla varoluş uyumsuzluğundan değil toplum için mücadele ettiğini düşünen aydının karşılık görememesinin yarattığı umutsuzluktan kaynaklandığını iddia eder. Ona göre, toplumdan kaçan değil, önce bir şeyleri değiştirebilmek idealiyle topluma koşan, fakat karşılık göremeyen, topluma

¹⁰⁸ Türkeş, **a.g.e.**, s.160.

¹⁰⁹ Jale Parla, "Alegori'den Mesel'e:Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları", **Taşrada Var Bir Zaman**, Ed.: Z. Tül Akbal Süalp, Ash Güneş, İstanbul: Çitlenbik Yayınları, s. 67-68.

olduğu şekliyle de uyamayan aydının yabancılaşması söz konusudur.¹¹⁰

Öyle görünüyor ki, Tanzimat Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi yazarları, Anadolu'da bulduklarından hoşnut kalmamış, bir anlamda bozguna uğrayıp öncesinde sahip oldukları idealist tavırdan uzaklaşmışlardır. Taşralıyla bütünleşemeyen aydın kesimin kaleminden ifade imkanı bulan taşra imgeleri ise, Anadolu'yu karanlık ve haşin bir coğrafya olarak yansıtmış, böylece edebi eserler aracılığıyla taşraya dair beliren ilk algılar da bu yansımalar yoluyla oluşmuştur. Yabancılığı içeren bu algı da -daha önce sorunlu olduğu vurgulanan- taşraya olan dışarıdan bakışın yaratılmasında rol oynamıştır. Türkeş de, taşraya dışarıdan bakan gözün, entelektüelin gözü olduğunu ve bu gözün taşranın bütün kent, kasaba ve köylerini, bütün insanlarını ve bütün hayatlarını aynılaştırdığını söyler.¹¹¹ Bu aynılaştırıcı bakış, taşrayı oluşturan daha küçük coğrafi birimlerin kendine özgü özelliklerinin görmezden gelinmesine sebep olmuş, dolayısıyla toptan, kolaycı bir tavırla taşrayı ve taşraya dair her şeyi bir kalıba dönüştürmüştür. Taşra, merkezin ilgisini kaybettiği gibi, "her yeri aynı bir coğrafya" olan bu kimliğini bu defa da edebiyat aracılığıyla perçinlemiştir.

Merkez-taşra ilişkisinin edebiyattaki yansımaları, 1950'li yıllara kadar modernleşme sürecinin dönüştürücü görevini edinmiş Türk aydını ve taşranın çatışmasına dayalıyken, 1950'lerden sonra değişime uğramıştır. O günlere dek, "yabancılaşma" taşrada umduğunu bulamayan, ideallerine yenik düşen aydın kesimin hüsraniyle karışık bir his olarak öne çıkarken, 1950'lerde yeni yeni yükselmeye başlayan bireyci anlayışla beraber başka bir şekle evrilmiştir. Bu yıllarda Türk aydını, roman yazımında ve düşünsel üretiminde Kafka'nın, Sartre'ın, Camus'nün etkisi altında kalarak modernizmin ve varoluşçuluğun etkileri görülen eserler vermiştir. Bu etki, doğal olarak, edebiyatta taşranın mekânsal/anlatsal olarak yeniden konumlandırılmasında da kendini göstermiştir. 1950'lerden itibaren edebiyatta taşranın öne çıkan özelliklerinden biri, bilinçleri yaralanmış, toplumun kısılcacında ötekileşmiş, soyutlanmış, uyumsuz karakterlerin bu sorunlarından kentten kaçarak veya çocukluklarının mekânlarına dönerek kurtulamayacaklarını anladıkları bir yeri tanımlamasıdır. Diğer bir önemli özelliği ise, sıkıntıyla ve onunla ilgili metaforlarla

¹¹⁰ Zübeyde Şenderin, "Türk Romanında Taşra: Toplumsal Yapılanma, Aydınlar Ve Yabancılaşma", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi-18, Ankara: 2011, s.132.

¹¹¹ Türkeş, **a.g.e.**, s.162-163.

kurabildiği verimli ilişki sebebiyle Türk edebiyatının varoluşçu yazarlarının mekânsal anlamda favorileri olmuş olmasıdır.¹¹² Özetle, bir bakıma taşra, idealist ve romantik bakış açısının aynılaştırdığı görünümünden kurtulmuştur fakat bu kez gönüllü olarak yaşanmak için tercih edilmeyecek bir yer olarak edebiyatta yansıma bulmuştur.

Yani 1960'lara dek, Türk edebiyatında taşra temsiline genellikle, tekdüzelikle ve sıkıntıyla bütünleşmesinde asıl rol oynayan, taşradaki döngüsel zaman ritminden çok, yüzü Batı'ya dönük Türk aydınının Anadolu'yla olan sorunlu ilişkisinin yansımalarından doğan taşra izlenimleri olmuştur. Denebilir ki, Tanzimat Dönemi'nde ve Cumhuriyet Dönemi'nde, taşrayı modernleştirme ile görevli Türk aydını taşrayı idealize ettiği şekilde Avrupa köylerine dönüştürememenin, 1950'lerde ise kendi varoluşçu sıkıntısına uygun bir yer haline getirememenin hayalkırıklığını yaşamış, her dönemde taşrada yaşadığı ruh halini çerçeveleyen his ise "sıkıntı" hissi olmuştur. Bir başka deyişle, "taşra sıkıntısı"nın önce bir üslup sonra bir kavram olarak, şehirden taşraya giden aydının ürünü olduğu söylenebilir.

Bu noktada, "taşra sıkıntısı" kavramıyla neyin kastedildiği açıklamak üzere taşra sıkıntısının yoğun biçimde ifade bulduğu ilk eser olan ve taşra sıkıntısı ile özdeşleşen Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel* (1973) romanı takip edilecektir. 1960'ların varoluşçu etkisinin görüldüğü, *Anayurt Otel* romanında, ata yadigarı konağını otel olarak işleten, taşraya uyumsuz baş kahramanı Zebercet'in hayatı bir gün otel ziyaret eden gizemli bir yabancı kadının ziyareti ile farklı bir hal alır. Hem anlatısı hem de anlatım biçimi ile taşra sıkıntısını bir anlamda yaratan *Anayurt Otel*'nde, Gürbilek'in ifade ettiği gibi, Yusuf Atılgan sıkıntıyı modern anlamda bir yaşantı olarak ele almış, bunun dilini geliştirmiştir.¹¹³ *Anayurt Otel*, anlatım dili ile de taşra sıkıntısı üslubunu bir anlamda yaratmıştır. Fakat *Anayurt Otel*'nde taşra sıkıntısını yoğun bir his olarak yaratan, tüm bu anlatım ve anlatısal özelliklerinden önce, hikayesinin kurulmuş olduğu iç-dış karşıtlığıdır. *Konak ve dışansı, ortalıkçı kadın ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, bu iç-dış karşıtlığının öğeleridir. Zebercet konakta dışa kapalı kaldığı sürece, uyurgezer yaşamını sürdürebiliyorken, Ankara treniyle gelen kadına duyduğu arzu dengesini bozar.*¹¹⁴

¹¹² Ömer Solak, **a.g.e.**, s.51.

¹¹³ Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, s. 53.

¹¹⁴ **A.g.e.**, s.68.

Bu noktada iç-dış karşıtlığının sıkıntı hissini nasıl yarattığını anlamak üzere, sıkıntı ile ilgili tartışmaya geri dönmek önemli görünmektedir. Sıkıntı hissini, bir şeylerin başlatıldığı ama devamının gelmediği donuk beklenti tanımından hareketle, *Anayurt Oteli* özelinde bu süreci başlatanın buraya dek bahsedildiği anlamıyla "dış" olduğu görülür. Dış yani taşranın dışına ait olan, "başkalık vaadi" sunar, Zebercet dışarıyı farkettiğinde ve dışarıdakine ilgi duyduğunda sıkıcı yaşamı hareketlenmiş, aynı zamanda bu hareketlenmeyle yaşamının sıkıcı olduğunu farketmiştir. Her şekilde, Zebercet için, *tıpkı annesinin dışında koca bir hayat olduğunu fark eden, orada tutunamayan, ama geri de dönemeyen çocuğun yaşantıladığı gibi, bu sürecin de geri dönüşü yoktur. Zebercet içe, konağa, anaya, anayurda, oradaki uyurgezer yaşamına dönemez artık.*¹¹⁵ Dış dünyayla tanışmak ve tekrar iç dünyasına geri dönmek zorunda kalmak kendi dünyasında dayanılmaz bir tahribat yaratmıştır.

Taşra sıkıntısının dışarıdaki ile tanışmaktan doğan bir his olduğuna başka anlatılarda da rastlanır. Ömer Türkeş, Ayfer Tunç'un *Kapak Kızı* (2005) romanında, orta sınıf değerleriyle büyüyen, banka müfettişliği yapan karakteri Ersin'in yıllar içinde Anadolu kasabalarına olan düşünce ve hislerinin değişimi üzerinden benzer bir tahlil yapar. Ersin, ziyaret ettiği kasabalara karşı ilgisini zamanla kaybeder, bu ilgi kaybı gittiği kasabaların değişmesinden değil kendi iç dünyasının değişmesindendir. 1980'lerin anlamını ancak kentin ışıltılarında bulan parlak yaşantısı, taşrayı giderek silikleştirmiştir. Ersin'in anlam dünyasını oluşturanlar da mutluluk arayışını üst sınıf hayat tarzında, Avrupa standartlarında bir tüketimde bulan kentli üst orta sınıfların arzu ve tutkuları olmuştur. Ersin bu karşılaşmalardan sonra, Anadolu seyahatlerini ağır bulmaya başlamış, uğradığı her kasaba ona unutulmuş, geri kalmış, çirkin, pis, kasvetli görünmüştür.¹¹⁶ Bu karakterin yaşadığı değişimde de görüldüğü gibi, daha önce sevilen bir coğrafyayı kasvetli ve boğucu kılan dışarıya doğru açılma yani bu örnekte kentin ışıltılarıyla tanışmak olmuştur.

Dış ve iç karşıtlığı, sadece Zebercet'in ya da Ersin'in hikayelerine özgü bir durum değildir. Taşra sıkıntısı tam da bu karşıtlıktan ortaya çıkan bir histir. Taşranın, taşralının, fiziksel veya mental anlamda farketmeksizin, kentin vaatlerini görüp tekrar

¹¹⁵ A.g.e.

¹¹⁶ Türkeş, a.g.e., s.171.

taşraya döndüğü ve sıkıntı duyduğu her hikayede vardır. Taşranın sıkıntı ile ilişkisini özgülleştirip taşra sıkıntısı kavramını yaratan budur. Bu kavramı özgün kılan, beklentinin kaybolmasının yarattığı can sıkıntısı duygusuna, vaat ile karşılaşmaktan doğan mahrumiyet hissinin eklenmesidir. Bu sebeple taşra sıkıntısı kavramında en baskın his dışarıda kalmanın yarattığı mahrumiyettir. Mahrumiyet ve dışarıda kalma hissini yaratan dışarıyla tanışmaksa, bu tanışmanın doğal tepkisi dışarıya katılma talebi olacaktır. Bu talep yinelenildiği ve dışarısı vaatlerle donatıldığı müddetçe de sıkıntı devam edecektir.

Buna göre, taşralı için taşra, ancak kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissettikten sonra taşra haline gelir ve ancak o zaman mekânsal olarak *dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar*.¹¹⁷ Sıkıntının, anlam ufkunun daraldığı yerde başladığına dair ifade yinelenerek, taşranın anlam ufkunun darlığının şehrin anlam ufkunun genişliği karşısında kristalleştiği iddiasına varılır. Başka bir deyişle, taşra sıkıntısını özgülleştiren, *anlam ufkunun genişlediği yerden* tekrar daraldığı yere geri dönülmesidir. Burada anlam ufku ile kastedilen, çalışmanın başında, toplumsal mekânın bireye sağladığından bahsedilen “ufuk” kavramı (Harvey’ye göre “çerçeve”) ile eşdeğerdir. Bu ufuk, taşralı için taşranın kapladığı kadar alanken, taşranın dışına çıktıkça genişler, şehrin ufku olmaya başlar. Gürbilek’in ifadesiyle, taşranın ufkunu açan da, onu ufkun gerisinde bırakan da büyük şehirdir.¹¹⁸

Bu yüzdendir ki, genellikle, taşra sıkıntısı temalı anlatılarda, kendinden başka hayatlarını esirgendiğini farkedenden kişi ya memur, öğretmen gibi taşranın aydın kişisi veya kente göç edip taşraya geri dönmüş karakter olarak temsil edilmiştir. Argın’ın belirttiği gibi *"taşra sıkıntısının en belirgin hali olan 'gerçek hayatın dışındakalmışlık' hissi, kendisini en çok taşrada yaşayan entelektüellerde, aydınlarda gösterir."*¹¹⁹ Taşra sıkıntısının anlam dünyasının genişliği ile olan ilgisi buradan ileri gelir. Daha da açık bir ifadeyle, taşra sıkıntısının ölçütü dışarıda olup bitenin farkında olma seviyesidir, kendini dışarıdakinin bakışıyla görebilecek kadar dışarıyı tanıma seviyesidir. Buna

¹¹⁷Gürbilek, a.g.e., s.57.

¹¹⁸A.g.e.

¹¹⁹ Argın, a.g.e., s.290.

göre, dışarıdaki dünyayla tanışmışlık arttıkça hissedilen sıkıntı da aynı oranda artar. Dışarıdaki hayata dair izlenimi sebebiyle, taşrada yaşayan entelektüel, dışarıdan gelen biri olarak taşraya karşı “dışarıdan” bakışını koruduğu gibi, taşra için de dışarıdakini temsil eder. Taşra sıkıntısının 1960’larda edebiyat yoluyla icat dilmesinde bu durumun payı vardır, bu yüzdendir ki, taşra sıkıntısı taşrada yaşayan aydın yoluyla sirayet eder.

Bu nedenle, dışarıdakinin gözünün veya başka bir deyişle merkezin ufkunun şekillendirdiği bu “gerçek hayatın dışında kalmışlık”, bu mahrumiyet hissi, taşra sıkıntısını mekânsal bağlamından koparır. Zira Gürbilek, çok bilinen “taşra sıkıntısı” tanımında taşra sıkıntısının taşranın mekânsal varlığından bağımsız olduğunu vurgular:

*"Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, birdaralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayadan ifade etmek için."*¹²⁰

Taşra sıkıntısı, ismiyle mekânsal bir bağlamı işaret ediyor olsa da, tıpkı taşra kavramının kendisi gibi anlamını merkez ile olan ilişkisinde bulur yani bu sıkıntı taşranın coğrafi konumu ve mekânsal durumuna özgü değildir.

Taşra sıkıntısını yaratan vaat ise, kentin imkânları, kentin ışıltısı ya da bizzat şehrin kendisidir. Sonuç olarak taşra sıkıntısının asıl kaynağı yine taşrayı taşra yapan şey olan merkezdir. Bu noktada, kendisi taşrada sıkıntı yaratan dış olan şehirde sıkıntı nasıl deneyimlenir, *spleen* kavramı ile literatürde yer bulan şehir sıkıntısı nedir ve hangi süreçlerden sonra oluşur, nasıl deneyimlenir sorularına yanıt aranacaktır.

2.3. Şehrin Vaatleri, Spleen, Modernite

Taşra sıkıntısını bir süreç olarak başlatan “dış”ın kent ve kentin vaatleri olduğu sonucuna varılmasında, kentin hangi özelliklerinin belirleyici olduğu üzerinde durulması gerekli görülmektedir. Kentin bu özelliklerinin hangi süreçler sonucu

¹²⁰ Gürbilek, a.g.e., s.55.

meydana geldiği ve dünya üzerindeki hangi süreçlerle anlam bulduğunu açıklamaya çalışmanın önemli bir noktayı aydınlatacağı düşünülmektedir. Böylece, kentin sağladığı imkanların ve sunduğu vaatlerin, “şehirli” kimliğini, ruh hâlini nasıl şekillendirdiği ve bir ruh hâli olarak sıkıntının kentlerde ne şekilde deneyimlendiğine açıklama getirilmesi amaçlanmaktadır.

Kent özlemi ile başlayan taşra sıkıntısı dünya edebiyatı anlatılarında da karşılaşılan bir tema olmuştur. Gustave Flaubert’in *Madame Bovary* (1857) romanı anlatısı ile hem dönemin ruhunu anlamada hem de taşra hayatı ve taşrada yaşayan baş karakterinin ruh hâli tahlilleriyle, taşra sıkıntısı ve kent ilişkisini anlamak üzere iyi bir örnek teşkil eder. Baş karakter Emma Bovary'nin taşradaki hayatından sıkılması, daha canlı bir hayata karşı duyduğu arzu hikayesini yönlendiren öğelerdir. Emma Bovary, bir akşam bir baloya katılır ve baloya katılan kentlilerin yaşantılarından çok etkilenir. Balodan evine döndükten sonra taşradaki hayatı ona dayanılmaz bir sıkıntı verecektir ve bu sıkıntı ardından gelecek bir dizi olayın başlangıcı olacaktır. Flaubert, Emma Bovary'nin bu deneyim sonrası hissettiklerini bu satırlarla yansıtır:

“Şehirde sokakların gürültüsü, tiyatroların uğultusu, baloların ışıkları içinde elbette ki, gönle ferahlık veren, *hisleri geliştiren bir hayat* sürüyorlardı. Oysa kendisinin hayatı, penceresi kuzeye açılan bir tavan arası odası gibi; iç sıkıntısı, o sessiz örümcek, karanlıkta gönlünün her tarafına ağını kuruyordu”¹²¹

Bu satırlardan hareketle, Bovary'nin "*Hisleri geliştiren bir hayat sürmek*" ifadesi ile kastedilenin şehrin, içinde sadece yürüyerek dolaşmanın kendisini bile bir deneyime dönüştüren gücü olduğu söylenebilir. Fırat Mollaer, Bovary'nin bu ifadesinden yola çıkarak, kent-taşra diyalektiğinde zuhur eden *deneyim* tutkusunu ele almak için, yeni tinsel hayatın mekânı olarak *metropol*'ü analiz eden Simmel'in en iyi başvuru kaynağı olduğunu söyler.¹²² Simmel'in “Metropol ve Tinsel Yaşam” makalesi ve özellikle bu cümleleri *hisleri geliştiren bir hayat* ifadesinden kastedileni açıklar görülmektedir: “*Kent, sokaktan her geçişle, iktisadî, meslekî, toplumsal hayatın hızında ve çeşitliliğinde -ruhsal hayatın duyuşsal temelleri bakımından kasaba ve taşra*

¹²¹ Gustave Flaubert, **Madame Bovary**, Çev.: Nurullah Ataç, Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006. s.45.

¹²² Fırat Mollaer, **Modernlik Kehanetleri**, Ankara:Phoenix Yayınevi, 2016, s.68-69.

hayatıyla derin bir karşıtlık oluşturur."¹²³ Buna göre, kent hayatının imkânları kişiyi ruhsal açıdan besleyip geliştirdiği gibi, ona taşrada bulamayacağı bir "deneyim" imkanı da verir. Kent kişiye sadece kendi üzerinde yol alma imkanı tanıyarak dahi kişinin beş duyusuna hitap ederek anlam dünyasını genişletir. Ya da tersinden bir bakışla, kentte varolup taşrada olmayan her şey ve taşranın doğayla içiçe ve mekânsal olarak dar bir alanda kalmışlığı, taşranın deneyim yönünden yoksunluğunun ve anlam ufkunun daraldığı bir yer oluşunun altını çizer. Şehir bu anlamda, hisleri geliştiren bir hayat vaadiyle taşranın karşısında durmaktadır.

Kentin bugün bilinen hâliyle, anlam ufkunun genişlediği, hisleri geliştiren bir yer haline gelmesinin modernite ile paralel yürüyen bir süreç olduğunu söylemek yanlış olmaz. Modernite, Giddens'in tanımıyla, *on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder.*¹²⁴ Modernitenin bu anlamda en bilinen sonucu, kentleşmenin yaygınlaşması olmuştur. Kentleşme ise, gündelik hayatın her alanına doğrudan tezahür etmiştir. Simmel'in ifadesiyle, *"modernite gündelik toplumsal hayatın doğasını kökten değiştirir ve yaşantılarımızın en kişisel yanlarını bile etkiler. Moderniteyi kurumsal düzeyde anlamaya çalışmamız gerekir; fakat modern kurumların yol açtığı köklü dönüşümlerin doğrudan bireysel hayatla ve bu yüzden benlikle iç içe geçtiği unutulmamalıdır."*¹²⁵

Moderniteyle beraber, günümüzde bilinen anlamıyla modern kentler doğmuş, kentler kalabalıklar, geniş caddeler, gürültü ve ışıklar kent imgelerini oluşturur olmuştur. Böylece genişleyen kentler, yeni olan her şeyin ilk elden tanığı ve aynı zamanda uygulandığı mekânlar olmuşlardır. Başka bir deyişle, deneyimin yeni tezahürleri moderniteyle iç içe geçmiştir. Bu anlamda, modern çağda, modern gündelik hayatın adeta bir maceraya dönüşmesi ve bu maceranın sunduğu imkân ve vaatler, taşra sıkıntısının karşısında bir kent özlemi yaratmasını anlaşılır kılar. Berman'ın ifade ettiği gibi, modernite bir deneyim tarzının adıdır:

¹²³ Simmel, **a.g.e.**, s.86.

¹²⁴ Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel-Kimlik-Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, Çev.: Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları, 2010, sy.28.

¹²⁵ Giddens, **a.g.e.**, s.11.

“Bugün, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı vardır. Bu deneyim yığının adı modernliktir. Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eder.”¹²⁶

Modernite sözcüğünü ilk kez kullanan Fransız yazar Charles Baudelaire'dir. Baudelaire, 1863'te yayınlanan *Le Peintre de la Vie Moderne - Modern Hayatın Ressamı* kitabında, bu dönemde Paris'te yaşanan değişikliklere dair izlenimlerini kaleme alarak zamanın ruhunu yazılarıyla yakalamaya ve bir anlamda ölümsüz kılmaya çalışmıştır. Bu kitapta, moderniteyi “bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, olumsal olan diğer yarısıdır.”¹²⁷ diye tanımlamış, aynı zamanda, bu yeni hayat tarzının yani modern hayatın ortaya çıkardığı *dandy*, *bohem*, *flaneur* gibi tipleri ortaya koymuştur. Bunlardan *flaneur*, kenti tam anlamıyla yaşayan, kalabalıklara ve kentin ışıltısına hayran bir karakter olarak öne çıkar. *Flaneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder.*¹²⁸

Baudelaire bir şairdir ama yazıları, başta Benjamin, Berman ve Harvey'in çalışmalarında olmak üzere modernitenin kent, kalabalıklar, zaman ve mekân ilişkisi gibi yönlerini yeniden okumak üzere oldukça yardımcıdır.¹²⁹ Modernitenin kentlerle olan ilişkisinden bahsedildiğinde ilk akla gelen isim de odur, zira Sennett'in belirttiği gibi kentlerin öznel yaşamın yeni bir biçimini nasıl doğurabileceğini ilk kez o düşünmeye çalışmıştır.¹³⁰

Baudelaire, modern zamanların büyüleyici yönünü kaleme alır fakat aynı zamanda modern zamanların ve modern kentin yol açtığı sıkıntıları da ilk aktaran odur. Mollaer'in belirttiği gibi, kentsel hayatın estetikleştirilen büyüleyici görüntüsü, Baudelaire edebiyatının sadece bir yönüdür. Buna eşlik eden “modernliğin sıkıntıları”

¹²⁶ Berman, **a.g.e.**, s.27.

¹²⁷ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev.: Ali Berkay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.214.

¹²⁸ Ali Artun, “Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.33.

¹²⁹ Mollaer, **a.g.e.**, s.66

¹³⁰ Richard Sennett, **Gözün Vicdanı Kentin Tasarımı Ve Toplumsal Yaşam**, Çev.: Süha Senabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s.143

yönü vurgulanmadığında Baudelaire edebiyatı tek boyutlu anlaşılır.¹³¹ Baudelaire'in Paris'te yaşanan değişim karşısında gözlemlerini kaleme aldığı diğer bir kitabı, 1869'da basılan *Le Spleen de Paris* ve bu kitap Baudelaire'i konu edinen yazar ve düşünürler tarafından, daha çok modernliğin sıkıntılarının izleri sürerek okunmuştur. *Spleen* sözcüğünün, literatürde *şehir sıkıntısı* ile özdeşleşen bir sözcük olarak yerleştiği görülür.

Paris Sıkıntısı'nda sıkıntıya karşılık gelen sözcük olan *spleen*, sözlük anlamı olarak *sebebi belli olmayan melankolidir*.¹³² Fakat, *spleen*'in melankoliden çok sıkıntı¹³³ sözcüğü ile çevrilmesi yaygındır ve sıkıntı ile kastedilen, buraya dek anılan sıkıntı tanımlarından farklıdır. *Spleen*'in nasıl bir ruh halini tanımladığını açıklamak üzere, Baudelaire'in metinlerinden ziyade Baudelaire'i yorumlayan yazarlardan yardım alınması daha uygun görünmektedir. Baudelaire'i ilk ve en derinlikli biçimde yorumlayanlardan olan Benjamin, *Pasajlar*'da "*Spleen'in içerisinde zaman, aşırı duyarlı bir biçimde algılanır, zaman, nesneye dönüşmüştür. Dakikalar, insanı kar taneleri gibi örter*" diyerek¹³⁴ *spleen*'in daha önce ortaya konduğu haliyle sıkıntının şimdiki zamanın boşluk olarak deneyimlenmesine dair tanımına yakınlaşır. Fakat *spleen*, Benjamin'in çalışmalarında ve Baudelaire ve modernite üzerine yapılan diğer çalışmalarda da takip edilebileceği gibi, kaynağını daha çok modern zamanların yarattığı endişeden alan bir sıkıntıdır. Yani *spleen*'i yaratan da bir anlamda modernitenin kendisi ve sürekli değişimi gerektiren doğasıdır. Benjamin'in Baudelaire yazılarında, *spleen, mekanik zamanın diktası* olarak sunulur. Sürekli aynı olanın ebedi tekrarı ve mekanik, homojen, ölçülebilir bir zaman algısına dayanan "cehennemi zaman"dır.¹³⁵ *Modern zamanı bitmez tükenmez cehenneme çeviren* ise Benjamin'in ifadesiyle, "*aynı şeyin hep tekrar edip durmasından çok, 'yepyeni' olanda da dünyanın çehresinin hiç değişmemesi; 'yepyeni' dediğimizin de her bakımdan aynı kalmasıdır.*"¹³⁶

¹³¹ Mollaer, **a.g.e.**, s. 78.

¹³² *Spleen: Mélancolie sans cause précise.* (Çeviri bana ait)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spleen/74273?q=spleen#73440>

¹³³ "*Le spleen de Paris*"'in çevirilerinde *spleen* sıkıntı olarak çevrilir. Nurdan Gürbilek'in hazırladığı Benjamin'e ait makalelerin bulunduğu "*Son Bakışta Aşk*" derlemesinde, Baudelaire'in *Spleen* olarak kullandığı kavram sıkıntı olarak çevrilmez, *spleen* olarak kullanılır fakat dipnotta "sıkıntı" ya da "iç sıkıntısı" olarak açıklandığı görülür. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Der. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, 1993, s.112.

¹³⁴ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.235.

¹³⁵ Mollaer, **a.g.e.**, s.146.

¹³⁶ Benjamin'den **Aktaran: Artun, a.g.e.**, s.76.

Spleen kavramını Çiçekoğlu da *modemitenin, değişimin, şehrin ürünü*¹³⁷ olan bir sıkıntı hali olarak tanımlar. Baudelaire'in bu kitabındaki ünlü "Yabancı" şiirinde, şehrin gösterişli imgelerini es geçip bulutlara gösterdiği sevgiyi yansıttığı ifadelerden dolayı Çiçekoğlu bu şiiri, iç sıkıntısının bütün bir şehri hapishaneye dönüştürdüğü dönemecin tanığı olarak yorumlar. Ona göre, Baudelaire modemitenin ışıklı başkentinde sonunda bulutlardan başka sevecek hiçbir şey bulamamıştır.¹³⁸ Sennett da, başka bir açıdan yaklaşarak Baudelaire'in moderniteden ve Paris'ten duyduğu sıkıntıyı dile getirir. Ona göre, Baudelaire için modern yaşamın, özellikle de Paris'teki yaşamın çoğu yönü bayatlamıştır. Onun zamanının Parislileri birbirinden olduğu kadar kendilerinden de sıkılmış görünürler; can sıkıntısı, sürekli bir tatminsizlikle kendine önem vermeme, nedensiz ya da amaçsız bir öfke ve tedirginlik, yaşamayıp da sadece var olmayı sürdürüyor olma kuruntusu onların yakalandığı hastalıklardır.¹³⁹

Bu anlamda, *spleen* ile kastedilen sıkıntı, iç sıkıntısına yakın bir yerde durur fakat kaynağını moderniteden ve modernitenin yarattığı sürekli değişme arzusundan alan endişeyi de içeren bir haldir. Modernite endişe yaratır, çünkü durmadan yeni olana duyulan arzu sürdürülebilir değildir. *Modernlik Fragmanları*'nda Frisby, Benjamin'i ve onun Baudelaire'e dair görüşlerini modernite ve antikite karşıtlığında ele almıştır. Frisby'nin öne sürdüğü gibi, Benjamin, Baudelaire'in şiirlerinde, antikite ve modernitenin ilişkisini tespit etmiştir. Ona göre, modernlik aynı zamanda karşıtını da çağıran bir kavramdır bu nedenle de Baudelaire Paris'te kendini hiçbir zaman rahat hissetmemiştir. Frisby bunu açıklamak üzere Benjamin'in şu cümlelerini alıntılar: "*Can sıkıntısı şimdiki zaman ile henüz yaşanmış olan arasına an aracılığıyla yüzyıllar koyar. Bitip tükenmez 'antikite'yi yaratan da can sıkıntısıdır. Aslında Baudelaire'e göre, modernlik 'en yeni antikite'den başka bir şey değildir.*" Frisby bu tartışmalardan şu sonuca varır: modernliğin mütemadiyen hep-yeni olanı ortaya sürmesi, bunun çökerek hep-aynı olana dönüşmesinin önüne geçemez. Bu sebeple, modernlik de çürüyüp gidecektir.¹⁴⁰

¹³⁷ Feride Çiçekoğlu, *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s.67.

¹³⁸ A.g.e. s.71.

¹³⁹ Sennett, a.g.e., s.144.

¹⁴⁰ Frisby, a.g.e., s.262.

Frosh'a göre, modernliğin durmadan yeniyi çağıran doğasına ilişkin bu görüş, hem tehdit edici hem heyecan vericidir. Maddi ve toplumsal ortamın bu şekilde sekteye uğratılıp istikrarsızlaştırılması, modernliğin kendine özgü ıstırabını belirler.¹⁴¹ Benzer bir çerçeve içinde, Harvey'in ifadeleri de moderniteye dair karamsar bir tutum yansıtır. Ona göre, eğer modern hayat gelip geçici, anlık, parçalanmış ve olumsal olanla gerçekten bu derece iç içe geçmişse, bunun sonuçlarından biri, her şeyden önce, modernitenin, kendi geçmişine bile saygı göstermemesidir. Her şeyin geçiciliği, bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir.¹⁴² Modern olmanın, modernleşmenin kenti ve kente ait olanı olduğu gibi, modernleşmenin eşliğinde olan her yeri ve her şeyi zorlayan bir yönü vardır. Berman'ın sözleriyle: *"Modern olmak, kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak; insanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması demektir. Kısaca, katı olan her şeyin eriyip havaya karıştığı bir evrenin parçalanmak..."*¹⁴³

Modern olan her şeyin aynı zamanda geçici olması endişe yaratırken aynı zamanda hep yeni olanın isteğini de beraberinde getirir. Hep yeni olana yönelik arzunun yönlendirdiği kentli insan hep yeninin peşinde koşar ama yeni olana her zaman daha yenisi eklendiği için aradığı tatmine ulaşamaz. Modernite bireylerde asla doyurulamayacak bir arzu yaratır. Bu durum, Lefebvre'nin "arzu stratejisi" olarak tanımladığı durumu akla getirir. Lefebvre, modern toplumda durmadan yeni arzu nesnelerinin yaratılarak üretimin ve tüketimin sürekli kılınmasının arzuyu da sürekli kıldığını söyler. Ona göre, nesnelerin kullanım süreleriyle oynayan kişiler aynı zamanda nesnelere yönelik motivasyonları da yönlendirirler. Bu nedenle, nesnelerin yıpranma ve kullanımdan düşme süresi de kısaltılır, yeni gereksinimlerin eskilerinin yerini alması sağlanır. Böylece, *üretici kapasite yaşamın, nesnelerin, evlerin; kentlerin, "yaşama alanı"nın aşırı hareketliliğini olanaklı kılacaktır, "gerçek yaşam" artık gündeliklik içinde donup kalmayacaktır.*¹⁴⁴ Böyle bir strateji kentsel yaşamdaki gündelik hayatın aşırı hareketliliğine olanak sağlar, moda olanın gelip geçiciliğinin

¹⁴¹ Stephen Frosh, "Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunalımı", **DefterSayı:26**, Çev. İskender Savaşır, s.44.

¹⁴² Harvey, **a.g.e.**, s.24.

¹⁴³ Berman, **a.g.e.**, s.460.

¹⁴⁴ Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Günlük Hayat**, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 96.

yarattığı sürekliliği, yani tüketimin güçlenerek sürekli kılınmasına ve bu yolla arzuların yönlendirilmesine olanak sağlayan tüm süreçlere izin verir. Denebilir ki kentler nesnelerin olduğu gibi arzuların da üretim merkezidirler ve ancak kentlerde yerleşerek büyür ve gündelik hayatı ele geçirirler, durmadan yeni arzular yaratarak arzuları sürekli kılarlar. Bu anlamda, modernitenin yarattığı hep yeni olana sahip olmaya yönelten bu kolektif arzu ve sebep olduğu tatminsizlik kentli ruh halini ve kente özgü sıkıntı hissini belirler.

Buraya dek sözü edildiği gibi, şehre özgü sıkıntı taşra sıkıntısından farklı olsa da, kaynağını modernitenin yarattığı hep yeni olana sahip olmaya yönelten bu kolektif arzudan alması bakımından iki sıkıntı deneyimi de aynı noktada buluşur. Taşra sıkıntısının altını çizen mahrumiyet, taşranın hem mekânsal hem de soyut anlamda, hep yeni olana yani modern olana uzaklığının yarattığı mahrumiyettir. Bu anlamda, taşra sıkıntısının kaynağı da modernitedir, tıpkı şehir sıkıntısının olduğu gibi. Taşra sıkıntısı, fiziksel veya düşünsel bağlam farketmeksizin şehrin vaatlerini görüp taşraya dönmenin sonucunda oluşan bir iç sıkıntısı olarak tanımlanabilirse, şehir sıkıntısı da şehrin vaatlerinin ve imkânlarının her zaman yakın ama hiçbir zaman erişilebilir olmamasından doğan bir endişe ve sıkıntı olarak tanımlanabilir. Bu sebeplerle, bir ruh hali olarak sıkıntı adına getirilecek sonuç, arzunun ve tatminsizliğin olduğu her yerde, yani modernite varoldukça varolacaktır.

Çalışmanın bu bölümünde, sıkıntı kavramı psikoloji, felsefe ve edebiyattan yardım alınarak ele alınmış, sıkıntının mekânsal bağlamda ve mekândan bağımsız taşra ve şehir ile nasıl özdeşleştiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu minvalde, kent hayatının taşra hayatından nasıl farklılaştığı ve sakinlerine sunduğu vaat ve imkânların hangi süreçlerle belirlendiği ve ruh hallerine nasıl etki ettiğine dair sonuçlara varılması amaçlanmıştır. Bundan sonraki bölümde, taşranın Türk sinemasında ne zaman konu edilmeye başlandığına, nasıl temsil bulduğuna dair bir özet bir araştırma sunularak, Yeni Türk Sineması'nın taşraya olan ilgisinin nasıl ve neden oluştuğu açıklanmaya çalışılacaktır. Sonraki bölümde ise, bu filmler arasından Nuri Bilge Ceylan filmlerinin neden seçildiği ifade edilecektir.

3. SİNEMA VE TAŞRA

3.1. Türk sinemasında Taşranın Temsil Biçimleri

Merkez-çevre çerçevesinde yürütülen bir çalışmada, Türk sineması için de bir merkez belirlenmeliyse, şüphesiz o İstanbul olacaktır. *Yerli filmlerin büyük çoğunluğunda kurmaca dünyanın inşa edildiği ortam büyük kent ya da bir başka deyişle İstanbul'dur. Yeşilçam sineması'nın 1960'larda çok sayıda köy filmi üretmesine karşın, yerli filmlerin evreni her zaman İstanbul olarak kalmıştır.*¹⁴⁵

Özellikle, ismini o dönem Beyoğlu'nda yapımcı şirketlerin bulunduğu sokaktan alan Yeşilçam sinemasında, İstanbul hem mekânsal hem anlatsal olarak başrolde, sahne geçişlerinde sık sık İstanbul manzaralarına yer verilir. Özgüç'ün deyişiyle; *Adalar, Boğaziçi sırtları, Emirgan koruluğu, cumbalı evlerin çevrelediği eski İstanbul sokakları ile İstanbul'un her yanı harici çekimler için Türk Sineması'nın 'açık hava platolan'dır.*¹⁴⁶ Bu gösterişli İstanbul imgelerinin, taşrada İstanbul'a duyulan merak ve hayranlığı beslediği ve hatta İstanbul'a yaşanan göçün sebeplerinden biri olduğu iddia edilebilir.

Türk sinemasının başlangıcı olarak da düşünülebilecek, *Türk sinemasında 1922 yılından 1940 yılına kadar süren dönem "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılır. Bunun nedeni, bu dönemdeki sinema çalışmalarının İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunan Muhsin Ertuğrul ve onun kadrosunun tekelinde bulunmasıdır.*¹⁴⁷ Bu yıllarda büyük oranda tiyatro ve Muhsin Ertuğrul etkisinde olan Türk sinemasının, teknik olanakların azlığı sebebiyle, dekor ve oyunculuk açısından tiyatroyu andıran eserler verdiği söylenebilir. Yine de *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk (1922), Boğaziçi*

¹⁴⁵ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005, s.231.

¹⁴⁶ Ağâh Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Horizon International Yayınları, 2010, s.17.

¹⁴⁷ Esin Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yayınları, 2009, s. 23.

Esrarı (1922), *Kız Kulesi'nde Bir Facia* (1923) gibi Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen bazı filmlerde İstanbul görüntülerine yer verildiği görülür.

İstanbul'un merkez olduğu Türk sinemasında, neredeyse 1990'lı yıllara dek, merkezin çevresini, dışını temsil eden toplumsal mekânın "köy" olduğu söylenebilir. Bu dönemde sinemanın kendisi de kentli olduğu ve İstanbul dışında gösterimlerin yok denecek kadar az olduğu söylenebilir. Türk sinemasının oluşma dönemi olan ve hemen her türde filmin ilk örneklerinin verildiği 1920'li yıllarda, odağını kent hikayelerinden alan filmlerin dışında, "köy filmi" denen bir türe yer verilmiştir. Türk sinemasının ilk köy filmi denemesi, 1935'te Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen "Aysel Bataklı Damın Kızı" filmi olmuştur.¹⁴⁸ Sonrasında, 1939'da Faruk Kenç'in sinemaya girişi ve Tiyatrocular Dönemi'nin bitişi ile başlayan Geçiş Dönemi süresince, pek çok köy filmi çekilmiştir: *Harman Sonu* (1946), *Dertli Pınar* (1943), *Hasret* (1944)... Bu filmlerde köyün, mekân olarak anlamı olan bir yer olmadığı, daha çok bir dekoru andırdığı söylenebilir. Köye ait yaşantının ise bir oyunu andırdığı bu filmleri Scognamillo, köye dıştan, uzaktan, kentli gibi, yüzeyde bir bakışla bakmaları konusunda eleştirir.¹⁴⁹

Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan gibi usta yönetmenlerin sinemaya girdiği ve "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan 1950'lerde, diğer filmlerle beraber köy filmlerinin sayısında da artış yaşanmıştır. O yıllarda bu filmlerin çoğunluğunu hâlâ gerçeklikten uzak bir köy hayatını tasvir eden köy melodramlarının oluşturduğu söylenebilir. Bu köy melodramlarının yanısıra, çoğu sansüre uğrayarak kesilip biçilmek durumunda kalan "gerçekçi olmayı deneyen" filmler yer almaktadır. Bu dönemde, tıpkı edebiyatta olduğu gibi, köy filmlerinde de Mahmut Makal'ın 1950 basımlı *Bizim Köy* kitabının gerçekçilik bakımından etkisi olmuştur. Bu etkiyle çekilen, köye dair, gerçekçi olmaya yaklaşan filmlerden bazıları şunlardır: *Karanlık Dünya* (Metin Erksan) (1952), *Beyaz Mendil* (Ömer Lütfi Akad) (1955), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz) (1957)

Aynı dönemde, filmlerde sağlanmaya çalışılan "gerçekçilik" ile ilgili diğer bir gelişme; Türk sinema tarihçilerinin Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı da saydıkları,

¹⁴⁸ Agah Özgüç, *Başlangıçtan Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, s.107.

¹⁴⁹ Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Köy Filmleri - 1", *Yedinci Sanat*:7, 1973, s.9.

1952’de Kanun Namına filminin Ömer Lütfi Akad tarafından çekilmesidir. Kanun Namına pek çok açıdan olduğu gibi, filmde mekân olarak İstanbul’un kullanımı anlamında da bir dönüm noktası olur. Bu dönemle beraber doğal mekânlarda çekimler yapılmaya başlandığından, çekim yapılan çevre, bir fon olmaktan ziyade mekân olarak önem kazanmıştır.

Bir yandan, 1950’lerde Türkiye, Türk sinemasının da yönünü belirleyecek olan çok partili döneme geçiş ve köyden kente göç gibi toplumsal olaylara sahne olmaktadır. İç göç önemli bir olgu olarak var olmaya başladığı halde, bu dönem içinde, sinema dilini henüz yeni oluşturmaya çalışan Türk sinemasında, iç göçü sorunsal olarak işleyen film örneği yoktur.¹⁵⁰ Kent-köy çelişkisinin hem toplumun gündemine hem sinemaya girmesini sağlayan olgunun iç göç olduğu düşünüldüğünde, bu yıllarda henüz bu ikiliği yansıtan bir filmin de çekilmediği görülür. Bu durumun dışında kalan, 1950’de Mehmet Muhtar tarafından çekilen *İstanbul Geceleri* filmi belki de bu konunun sinemamıza girdiği ilk film olarak anılmaya değerdir. *İstanbul Geceleri*’nde, yanlışlıkla bindikleri trende rastladıkları kadının İstanbul yolcusu olduğunu öğrenerek kadınla özdeşleştirdikleri şehri merak eden iki taşralı erkeğin şehri fethetme arzusu ve cinsiyetçi bir güdüyle İstanbul’u temellük etme ihtirası anlatılır.¹⁵¹

1960'lara gelindiğinde, yaşanan önemli siyasal ve toplumsal değişimler sinemayı daha önce olmadığı kadar etkilemiş, 27 Mayıs 1960 ihtilali pek çok konuda olduğu gibi Türk sineması için de bir dönüm noktası olmuştur. Değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 anayasasının getirdiği özgürlük havası, Türk sinemasının o günlere dek neredeyse sırtını döndüğü toplumsal gerçeklerle ilgilenme imkânı yaratmıştır.¹⁵² Türk sinemasında yaşanan bu değişimle, Yeşilçam Sinemasının yanında/karşısında konumlanan ve bir dönemi tanımlayan, Halk Sineması, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema, Toplumsal Gerçekçilik, Milli Sinema gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz gibi usta sinemacılar bir yandan Yeşilçam’ın çarkı içerisinde, ticari kaygılar güden filmler yapmış, bunun yanında da gerek dili, gerek konusu, gerekse yarattıkları tartışmalar

¹⁵⁰ Güçhan, a.g.e., s. 17.

¹⁵¹ Çiçekoglu, a.g.e., s.73.

¹⁵² Güçhan, a.g.e., s.82.

nedeniyle Türk sinema tarihinin en önemli örneklerini vermişlerdir.¹⁵³ Bazılarında, sendika, işçi hakları, grev gibi kavramların ilk kez görünür olduğu bu filmlerde, “gerçekçi bir yaklaşım” ve “toplumsallık” etkisinin yer bulmaya başladığı açıktır. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1962), *Karanlıkta Uyananlar* (Şerif Gören, 1964) bu filmlere örnek olarak sayılabilir.

Toplumsal konuların Türk sinemasına girmesi ile 1950’lerde başlayan iç göç ve beraberinde getirdiği çarpık kentleşme, toplumsal eşitsizlik gibi dönemin önemli konularının da sinemaya girmesi eşzamanlı olmuştur. Bu durum sinemayı toplumun bir aynası gibi gören görüşle değerlendirildiğinde, bu konuların önemine oranla az sayıda olan bu filmleri adeta birer belgeye dönüştürür. O yıllara dek, Türk sinemasında, çoğunlukla İstanbul olarak örneklenen kent yaşamı, sunduğu olanakların mitleştirildiği bir gösterim yolu bulmuştur. “Taşı toprağı altın şehir” olarak dile yerleşen bu mit, bu dönemin filmlerinde, iç göçün sebebini köyün zorlayıcı sebepleri olduğu kadar kentin çekiciliği olarak yansıtır. Fakat yine aynı dönemin filmlerinde, İstanbul’un taşı toprağının altın olmadığı da kameraya yansımaya başlamıştır. Sinemaya iç göç konusunun girmiş olmasının önemi, aynı zamanda köy/kent karşıtlığını ve buna paralel olarak geleneksellik/modernleşme karşıtlığını tema olarak beraberinde getirmesinden ileri gelir. Böylece, gösterişli İstanbul görüntülerinin yanında gecekondu mahalleleri, fabrikalar, çamurlu/pis sokaklar, atölyeler gibi çarpık kentleşmenin ilk görüntüleri de belirmeye başlamıştır. Göç eden bireylerin/ailelerin yaşadığı ekonomik/kültürel zorluklar, kentin sunduğu fırsatların hayal edildiği kadar geniş olmaması ve kentle uyum sağlayamama sonucu karakterlerin yaşadığı kimlik bunalımı gibi sorunlar da bu hikayeler aracılığıyla izleyiciye ulaşır.

İç göçü konu edinen ve tutarlı bir şekilde ele alan dönemin filmlerinden ikisi özellikle öne çıkar. Küçük bir kasabadan "altın şehir" dedikleri İstanbul'a göçen bir ailenin parçalanış öyküsünü anlatan *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964)¹⁵⁴ ve Anadolu'dan İstanbul'a göçen altı taşralı gencin büyük kentteki trajik öyküsünü¹⁵⁵ anlatan *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965). Bu iki filmde başka, *Altın Şehir* (1965), *Gecekondu Peşinde* (1967) ve *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) gibi

¹⁵³ Ayşe Toy Par, *El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye’de Dış Göç-Sinema İlişkisi*, Doktora Tezi, s.104.

¹⁵⁴ Agah Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, Horizon International Yayınları, 2012, s.173.

¹⁵⁵ A.g.e., s.191.

filmler de iç göç konusuna değinir fakat sonuçlarını detaylı biçimde ele almazlar.

Aynı yıllarda, Türk sinemacılarının bir kısmı, dolaylı ya da dolaysız bir şekilde, köy sorunlarıyla ilgilenmek ve köye gerçekçi bir gözle bakmanın zorunlu olduğunu anlayıp bunu gerçekleştirme yollarını denemeye başlamışlardır.¹⁵⁶ Metin Erksan, *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) ile bunun iki önemli örneğini vermiştir. Kayalı, göç sorunun tartışılmaya ve göç filmlerinin yeni yeni çekilmeye başladığı bir dönemde, Erksan'ın filmlerinin köy konusunu işlediği için önensinmiş olabileceğini söyler. Çünkü ona göre, göç eden insanın şehirde değişmeden tutunmaya çalışması bir sorun ise, göç sorununa odaklanmayıp daha genel bir insanlık problemine değinmek daha gerçekçi bir tavidir.¹⁵⁷ Erksan'ın sözü edilen filmlerinde, bu gerçekçi tavrı görmek mümkündür.

Susuz Yaz ve *Yılanların Öcü*'nün ardından, Türk sinemasında kuraklık, toprak ve su sorunları, kan davası, ağalık rejimi gibi köy hayatının olumsuz şartlarını hikaye eden pek çok film çekilmiştir. *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç, 1964), *Hudutların Kanunu* (Ömer Lütfi Akad, 1966), *Kızılırmak Karakoyun* (Ömer Lütfi Akad, 1967) bu dönemin önemli örnekleri olarak sayılabilir. Bu filmlerde konu edilen köyün olumsuz şartlarının, aynı dönem çekilen iç göç filmlerinde de göç sebeplerini oluşturan sorunlar olarak yer aldığı söylenebilir.

Güçhan, gerek anlatım gerekse içerik yönünden, o güne dek yapılan filmler içinde gerçeğe en çok yaklaşan Yılmaz Güney'in *Umut* filmi olduğunu, bu sebeple *Umut*'un yapım yılı olan 1970'in gerçekçilik bakımından ardından gelen filmler üzerinde büyük etkisi olduğu söylenebilir.¹⁵⁸ *Umut*'un yarattığı etkiyle köy filmlerinde toplumsal sorunlara eğilme yaklaşımının daha fazla benimsendiği söylenebilir. Özellikle Doğu Anadolu Bölgesi'nde çekilen *Cemo* (Atıf Yılmaz, 1972), *Dönüş* (Türkan Şoray, 1972), *Kara Çarşafı Gelin* (Süreyya Duru, 1975), *Köprü* (Şerif Gören, 1975), *Hazal* (Ali Özgentürk, 1979) gibi filmlerde bu durumun etkisi görülebilir.

¹⁵⁶ Scognamillo, a.g.e., s.13.

¹⁵⁷ Kurtuluş Kayalı, **Sinema Bir Kültürdür**, İstanbul: Tezkire Yayıncılık, 2015, s.106-107.

¹⁵⁸ Güçhan, a.g.e., s.87.

Güçhan, *Umut*'un sinemanın kendi toplumuna bakış açısına getirdiği bu yeni anlayışın dönemin iç göç filmleri için de geçerli sayılabileceğini ve bu sayede göç eden insanların sorunlarına daha gerçeğe yakın bir şekilde bakıldığını ifade etmektedir.¹⁵⁹ Zira 1970'ler Türkiye'sinde göç artık kabul edilen ve üzerine konuşulan bir sorundur ve beraberinde getirdiği gecekondulaşma sorunu da çarpık kentleşmenin baş sorumlusu olarak görülür. Buna paralel olarak, Türk sinemasında 1970'ler iç göç olgusunun en çok işlendiği dönemdir.¹⁶⁰ Bu dönemin örneklerinde, artık İstanbul'un gecekondu mahallelerinin görüntü olarak daha fazla yer aldığı ve bazen güzel İstanbul görüntüleri ile karşıtlık sunarak verildiği görülür. Göç edenler için kente uyum bir sorun olmaktan çıkmıştır, zira göç edilen bölgelerde İstanbul'dan çok taşraya benzeyen yeni bir mekân kurulmuştur ve bireyler bu bölgelerden ayrılmadan yaşayarak kültürel uyum sorununun etrafından dolanabilmektedirler.

1970'lerde çekilen ve iç göç olgusuna değinen filmlerin en bilinen örneklerini, Ömer Lütfi Akad, *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) filmlerinden oluşan Göç Üçlemesi ile büyük kente göç sorununu, değişik kişilerin ve ailelerin mücadelesini konu edinerek vermiştir. Göçün yarattığı sorunların ve kent ortamında yaşanan değişimin gözlemlenebileceği diğer örnekler şöyle sıralanabilir: *Anneler ve Kızları* (Ömer Lütfi Akad, 1971), *Meryem ve Oğulları* (Osman F. Seden, 1977), *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *Canım Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) *Köyden İndim Şehire* (Ertem Eğilmez, 1974), *Taşı Toprağı Altın Şehir* (Orhan Aksoy, 1978)

Öte yandan, 1970'ler, Türk sinemasının bir krize doğu sürüklendiği yıllardır ve bir sonraki dönemi de etkileyecek olan pek çok gelişme aynı anda yaşanmaktadır. Bu dönemde, klasik Yeşilçam seyircisi sinemalardan uzaklaşmış böylece ticari film yapımcıları seks filmlerine yönelmiştir.¹⁶¹ Esen, bir yanda toplumsal sorumluluklarla üretilen "eleştirel siyasal filmler" tam karşısında ise kişisel bencilliklerle sömürü çarkına alet olan seks filmlerinin iki zıt yapı oluşturduğunu söylediği bu dönemi "*Karşıtlıklar Dönemi*" olarak adlandırır.¹⁶² Türk sineması, bu gelişmelerin etkisi

¹⁵⁹ A.g.e., s.12.

¹⁶⁰ A.g.e.

¹⁶¹ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2002, s. 133.

¹⁶² A.g.e., s.159.

altındayken 12 Eylül 1980 darbesi gerçekleşir. Darbenin etkilerinin yaşamı olduğu gibi sinemayı da biçimlendirdiği 1980'lerde, 1970'li yılların ikinci yarısını kaplayan seks filmleri tamamen ortadan kalkmış, ticari sürekliliği sağlayacak yeni tür olarak onların yerini arabesk filmler almıştır.¹⁶³ Aynı zamanda, televizyonun yaygınlaşmasıyla seyirci sinemadan daha da uzaklaşmıştır.

Konusunu iç göçten alan filmler de toplumdaki bu değişim ile beraber önceki dönemlerin filmlerine göre farklılaşmıştır. Bu dönemin filmlerinde mekân olarak gecekondu ve konu olarak da gecekondu sorunlarının eskisine oranla daha belirgin olduğu görülür. Özellikle 1980'lerin başlarında çekilen *Çiçek Abbas* (Sinan Çetin, 1985), *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985), *At* (Ali Özgentürk, 1982), *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985)¹⁶⁴ bu filmlere örnek olarak gösterilebilir. Güçhan, 1980'lerin ikinci yarısında, Türk sinemasının iç göç konulu filmlerinin (sayısal olarak) üzerinde söz edilebilecek yoğunlukta olmadığını, bu durumun, kente göç eden insanların sadece kentte tutunabilme çabalarının belki de Türk sineması için ilgi duyulacak bir malzeme olmaktan çıkmış olmasından kaynaklanabileceğini söyler.¹⁶⁵ Buna göre, iç göç olgusunun artık sinemaya malzeme verecek kadar verimli olmadığını, zira kentli/köylü karşıtlığının artık ilgi çekici bir konu olmaktan çıktığını iddia etmek mümkündür. 1980'lerden itibaren değişerek koca bir taşraya dönüşen İstanbul'da bu türden bir hikaye yakalamak zordur.

Aynı dönemde, köy/kasaba ortamında çekilen filmlerde, eski örneklerinde olduğu gibi, çoğunlukla toprak sorunları, ağalık rejimi, kan davası gibi konular işleniyor olsa da, cinsellik, mevsimlik işçilerin sorunları, memur ve aydın kesimin kasaba ortamında karşılaştığı sorunlar gibi başka konuların da sinemaya girdiği görülür. *Kurbağalar* (Şerif Gören, Zeki Ökten, 1985), *Yılanların Öcü* (Şerif Gören, 1985), *Kan* (Şerif Gören, 1985), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1980), *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982), *Derman* (Şerif Gören, Zeki Ökten, 1983)¹⁶⁶ gibi filmlerde konuların çeşitlendiği görülebilir.

¹⁶³ A.g.e., s.185.

¹⁶⁴ Scognamillo, a.g.e., s.346.

¹⁶⁵ Güçhan, a.g.e., s.14.

¹⁶⁶ Scognamillo, a.g.e., s. 333-334-357.

Buraya dek sözü edilen dönemde, kent mekânı dışında çekilen filmlerin mekân ve konu olarak köye yöneldikleri görülmüştür. Bu durumun istisnası olarak, başka bir mekân ve başka bir gerçeklik olarak bir taşra ortamından bahseden filmler ise yönetmen Ömer Kavur'un 1980'lerde çektiği filmler olmuştur. Özellikle taşra sıkıntısı ile özdeşleşen aynı adlı Yusuf Atılgan romanından uyarlanan *Anayurt Otel*i (Ömer Kavur, 1987) bu anlamda ön plana çıkan filmidir. Bu filmde, köy dışında bir kasaba ortamına yer verilmiş ve baş karakter aracılığıyla taşra yaşamının sakinliğini/tekdüzelikliğini hikayenin merkezine oturtmuştur.

Bahsi geçen dönemler içinde, İstanbul dışında çekilen örneklerin çoğunlukla köy ortamında geçen "köy filmi" adını alan filmler olması, merkez/çevre çelişkisinin izinin sürülebildiği filmlerin ise iç göç filmleri olması,taşranın bir kavram olarak göç ile beraber, kentte görünüm kazandıktan sonra sinemamıza girmesi, taşra kavramının kendisine dair çok şey söyler. Taşra kentle olan ilişkisi bağlamında, kent ile bir zıtlık oluşturmak üzere,modernlikten uzak kalışı ile gösterilmeye ve neredeyse tüm kültür ürünlerinde olduğu gibi sinemada da gecekondulaşma ve arabesk kültürü ile temsil edilmeye başlamıştır.

Taşranın bir olgu olarak hem mekânsal hem anlatsal olarak sinemaya girişi, ancak 1990'ların ortalarında Yeni Türk Sineması döneminin başlangıcına paralel zamanlarda gerçekleşmiştir. "Yeni Türk Sineması" ifadesi ilk kez 1996 yılında Diana Shugart adlı bir eleştirmen tarafından Türkiye filmleri üzerine bir yazıda kullanılmıştır¹⁶⁷ Bu adlandırmadaki "yeni"nin anlamı/önemi ve dönemin başlangıç sınırları tartışmalıdır. Suner, Yeni Türk Sinemasının hem popüler hem sanat filmleri olmak üzere iki düzlemde başladığına işaret ederek, popüler filmler için 1995 yılında yapılmış olan *Eşkya*'yı, sanat filmleri adına da yine aynı yıl çekilmiş olan *Tabutta Rövaşata*'yı başlangıç noktası kabul eder.¹⁶⁸

Yeni Türk Sineması'nda taşra, bu dönemin hem popüler hem sanat¹⁶⁹

¹⁶⁷ Zehra Cerrahoğlu Zıraman, "1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri", **Doğu Batı Dergisi - Sinema Tutkusu III Sayı:74**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2015, s.69.

¹⁶⁸ Suner, **a.g.e.**, s.33-37.

¹⁶⁹ Sinemada popüler ve sanat filmleri şeklinde bir ayırım tartışmaya açık bir ayırım olsa da, bu ilginin her iki türde de görülmesi fakat iki türün de taşrayı ele alışlarındaki belirgin farktan dolayı bu türden bir adlandırma gerekli görülmektedir.

filmlerinde o güne dek görülmeyen bir biçimde ilgi unsuru olmuştur. Film sayısı ve buna bağlı olarak artan bilet satışı bir başarı ölçütü olarak düşünülürse, Yeni Türk Sineması dönemi bu anlamda da Türk sineması için önemli bir yerdedir. Bu başarıda taşra konusunun ele alınışının payı olduğu iddia edilebilir çünkü ilginç bir şekilde, *Türk sinemasının başarısı, aslında filmlerdeki taşra oranının artmasıyla doğru orantılıdır*.¹⁷⁰ Bu filmlerde, sıklıkla, kentin karmaşasından uzaklaşarak, taşrada huzur arayan kahramanlara rastlanır.

Suner de, bu dönemin popüler olan filmlerinde geçmişe ve taşraya odaklananların neredeyse bir alttür oluşturacak kadar birbirlerine benzeyerek, bir “hayal edilen ev figürü” oluşturduklarını söyler ve bu filmlerin bu eğilimini, aidiyet krizi bağlamında ele alarak “nostalji filmleri” şeklinde kavramlaştırır. Suner, bu filmlerde, "taşra" yaşantısının Bachelard'ın sözünü ettiği "çocukluğun mutluluk mekânı" imgesine benzer şekilde tasvir edildiğini öne sürer.¹⁷¹ Ona göre; bu filmlerin hiçbiri, tarih anlatısı içinde öne çıkan olayların, dışarıdan ve nesnel bir temsilini üretme iddiası taşımaz. Bu filmlerde öne çıkan, nesnellik vurgusu yerine, nostalji duygusuyla bezeli öznel bellek kültürüdür. Ayrıca, bu filmler, çocuk karakterler üzerinden mevcut toplumsal sistemin çarpıklıklarına işaret etmelerine karşın, hiçbir zaman doğrudan bir toplumsal eleştiri ortaya koymazlar.¹⁷² Dolayısıyla sözü edilen bu “nostalji filmleri” taşraya yönelttikleri çarpık bakış nedeniyle, diğer Yeni Türk Sineması örneklerinden ayrılmalıdır.

Suner'in “nostalji filmleri” olarak incelediği filmler arasında, *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Şellale* (Semir Aslanyürek, 2001), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004)¹⁷³ sayılabilir. Bu filmlerdeki taşraya özgü çocuksu mutluluk ve yuva temasını, *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Dondurmam Gaymak* (Yüksel Aksu, 2005), *Hokkabaz* (2006), *Eyvah Eyvah* (2010), *Entelköy Efeköy'e Karşı* (Yüksel Aksu, 2011), *Dedemin İnsanları* (2011), *Düğün Dernek* (2013) gibi filmlerde de görmek mümkündür.

¹⁷⁰ Nesra Gürbüz, "Yeni Türk Sineması Taşrada Ne Arıyor?", **Edebiyatın Taşradan Manifestosu**, Der. Mesut Varlık, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s.111.

¹⁷¹ Suner, **a.g.e.**, s.55.

¹⁷² **A.g.e.**, s.84.

¹⁷³ **A.g.e.**, s.49.

Daha önce belirtildiği gibi, Yeni Türk Sineması'nın taşraya olan ilgisi, popüler filmlerle sınırlı değildir. "Sanat filmi" kapsamında, taşrayı konu ve/veya mekân edinen filmler arasında; *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1996), *Melekler Evi* (Ömer Kavur, 2000), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2002), *Kızkardeşim -Mammo* (Atalay Taşdiken, 2009), *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2006), *Süt* (Semih Kaplanoğlu, 2008), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Tatil Kitabı* (Seyfi Teoman, 2008), *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012), *Sivas* (Kaan Müjdeci, 2014) sayılabilir.

Sözü geçen filmlerin, nostalji filmleri ile benzer bir üslubu ya da mesajı taşıdığı söylenemez. Gürbüz'ün belirttiği gibi, bu filmler nostalji filmlerinin bakışını yansıtmaz, taşrayı sıkıntı mekânı olarak betimlerler. Bu filmlerde, yönetmenlerinin yakın geçmişleriyle de bir tür hesaplaşmasını içeren, bir taşrayla hesaplaşma söz konusudur. Bu filmler, yönetmenlerinin çocukluklarında, taşranın taşra olduğunu yani dışarısını farkettiler anda yaşadıkları sıkıntıyı, boğuculuğu tasvir etme çabalarıdır.¹⁷⁴ Süalp'in de Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan'ın taşrada geçen filmlerini örnekleyerek ortaya koyduğu gibi, bu filmler ister kent içinde sıkışıp kalsınlar, ister taşraya kaçarak sıkışıp kalmaya devam etsinler, bir sıkıntının, rahatsızlığın filmleridir.¹⁷⁵

Bu çalışmanın hedeflerinden biri olan, “taşrayı taşra olarak yaratan unsurların kökenine inmek ve merkezden taşraya olan bakışın kusurlarına bakmak” hedefine uygun olarak, taşra sorunlarını görmezden gelip, romantik ve güzellemece bir bakış sunan nostalji filmleri ise, bu sebeple ele alınmaya uygun görülmemiştir. Bu çalışmanın ana eksenini oluşturan kavramlardan biri sıkıntı kavramı olduğundan, karamsar atmosferlerine rağmen daha gerçekçi bir bakış açısı benimsedikleri düşünülen bu sanat filmleri konu edilmeye daha uygun bulunmuştur. Bu filmler aynı zamanda, Türkiye'ye özgü bir durumu yine Türkiye'ye özgü bir dille anlatırken, evrensel bir anlatım yakalamayı başardıkları için de özgün ve değerlidirler. Bu filmler arasında Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri, konu ve mekân olarak yoğunluklu biçimde taşrayı perdeye yansıttığından ve bir sonraki bölümde detaylı açıklanacak olan

¹⁷⁴ Gürbüz, a.g.e., s.112.

¹⁷⁵ Süalp, a.g.e., s.101.

sebeplerle, taşra ve sıkıntı kavramlarını birlikte ele almak üzere seçilmiştir.

3.2. Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Taşra

Türk sinemacılar arasında, kendi anlatım dilini oluşturmuş ve sanatına yansıtmış yönetmenlerden biri olan Nuri Bilge Ceylan, 1959'da İstanbul Bakırköy'de doğar, çocukluğu ise babasının memleketi olan Çanakkale Yenice'de geçer. İlkokul beşi, ortaokulu ve liseyi Bakırköy'de devlet okullarında okur. Ama yaz tatillerinin bir kısmını genellikle Yenice'de geçirmeyi tercih eder.¹⁷⁶ Ceylan'ın hayatında taşrada geçirilmiş anlamlı bir zaman dilimi vardır. Bu anlamda, taşraya olan ilgisinin ve bakışının bizzat kendi yaşamından beslendiği, Ceylan için taşranın bir inziva veya gözlem yeri teşkil etmediği söylenebilir. Başka bir deyişle, Ceylan'ın hayatının bir kısmını taşrada geçmiş olmasının ona gerçekçi bir bakış açısı kazandırdığı ve bu gerçekçi bakışın, taşrayı daha canlı, daha tutarlı bir şekilde yansıtmaya imkanı verdiği iddia edilebilir.

Taşra tema olarak da mekân olarak da ilk kısa metrajlı filmi *Koza*'dan (1995) itibaren Ceylan'ın filmlerinin temel öğelerinden biri olmuştur. *Koza*, bazı teknik zorluklarla çekilir, Cannes'da gösterim imkânı bulur ve ödül alır. Bundan sonra, *Koza* ile oyuncular (anne ve babası) ve çekim mekânı (Çanakkale) açısından bağlantılı olan ve sonradan “taşra üçlemesi” olarak anılacak olan üç filmi; *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) gelir. Ceylan, bu üçleme sonrasındaki filmlerinde de belli bir taşra temasını takip eder görünür. Taşra, mekânsal ve anlatımsal olarak filmlerinde bir görünüp bir kaybolan bir izlek gibidir. En “şehirli” filmi sayılabilecek *İklimler*'in (2006) dahi önemli bir bölümü Kars'ta yani taşrada geçer. *Üç Maymun* (2008) İstanbul'un taşrası olarak nitelenebilecek mekânlarda geçen öyküsü ve kullanılan görsel/işitsel unsurlarıyla taşra temasından kopmamış olan bir filmidir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) taşrada geçen bir cinayetin izini sürer, bu filmde taşra tekinsiz bir mekân olarak karşımıza çıkar. *Kış Uykusu*'nda (2014) ise şehirden taşraya kaçan ve taşrayla imtihan veren bir aydın karakterini izleriz. Son filmi *Ahlat Ağacı* (2018) doğrudan taşrada geçen bir hikayeyle, taşrayı bir çıkışsızlık mekânı olarak

¹⁷⁶<http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php> Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

merkeze alır.

Türkiye'nin genel ikliminde olduğu gibi onun filmlerinde de, taşra etrafıyla yani merkezle olan ilişkisi bağlamında anlam bulan bir yerdir. Ceylan çevre-merkez ilişkisini sadece Türkiye'yi anlamak için değil birçok şeyi anlamak için çarpıştırılabilecek bir karşıtlık olarak gördüğünü söyler.¹⁷⁷ Bu bakış açısı, filmlerinde çevre-merkez ilişkisini mekânsal bağlamından kopararak, coğrafi bir çerçeveden çokbir okuma pratiği haline getirir. Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond tarafından öne sürüldüğü üzere, Ceylan'ın filmleri mekânsal bağlamından o kadar kopmuştur ki, sineması bir başka yer sinemasıdır:

"Yersiz yurtsuzluk, nostalji, göç, yer değiştirme ve süre deneyimlerinde yoğunlaşan tikel zaman ve mekân biçimlenimleri, Ceylan'ın karakterleri kasabadan büyükşehre göçer (*Uzak*) veya kırsal kökenlerine geri döner (*Mayıs Sıkıntısı*), yabancı topraklara uzun süreli keşif gezisi yapmaya kalkışır (*Bir Zamanlar Anadolu'da*) veya uzak yerlere yerleşirler (*İklimler*, *Kış Uykusu*) fakat nerede olurlarsa olsunlar, kendilerini nerede bulurlarsa bulsunlar memnuniyetsiz, inançsız, hayal kırıklığına uğramış, yerinden edilmiş bir haldedirler ve her zaman olduklarından başka bir yerde olmayı arzularlar. Öyleyse bu bir başka yer sinemasıdır."¹⁷⁸

Yine de bu başka yer, çevrenin merkezle ve merkeze olan soyut/somut uzaklığı ile tanımlanabilir ve betimlenebilir. Taşra teması, bir bakıma onun filmlerine bir çember çizer. Bu çember, mekânsal olarak da anlatsal olarak da *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ve *Ahlat Ağacı*'nda daha dardır, bu darlık "taşralılık"ı bir ruh hâli olarak karşımıza getirir. Bu dört filmin her birinde, baş karakterler taşra-kent ikiliğinde, "ne o ne bu" olarak arada kalışlarıyla farklılaşırlar. Arada kalmışlık, şehrin eşiğinde kalmayla özdeşleşir. Şehrin eşiğinde kalmanın karakterlerin ruh hâllerine kattığı yabancılik hissi ile ona eşlik eden sıkıntı, kısıtlılık, boşluk, anlamsızlık gibi etkilerin çokluğu bu filmleri taşra sıkıntısının izini sürmeye daha elverişli kılar. Ceylan'ın diğer filmlerindeyse sıkıntı bir duygulanım olarak adı geçen dört film kadar yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaz. Bu sebeplerle, bu çalışmanın konusu bu dört filmle sınırlandırılmıştır.

¹⁷⁷ <http://www.milliyet.com.tr/sevilmesi-zor-bir-karakter-kurmak/pazar/haberdetay/27.05.2018/2676671/default.htm> Erişim

Tarihi: 5 Mayıs 2019

¹⁷⁸ Bülent Diken, Graeme Gilloch, Craig Hammond, **Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü**, Çev. Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul: Metis Yayınları, 2017, s.17.

Seçilen dört filmde de, aslında teması taşra olan pek çok filmde olduğu gibi, ana karakterler benzer yaşlarda, genç ve erkektirler. Bu karakterler, taşranın çeşitli olumsuz yanlarıyla, sıkıntının farklı tezahürleriyle ve taşra sıkıntısıyla mücadele ederlerken, kentin imkânları ve taşranın imkânsızlıkları bir zıtlık oluşturarak ana ekseninde durur. Gençliğin, dış dünyanın imkânlarını değerlendirme çağı olduğu, kentin ise vaatleriyle bu çağı şekillendirme potansiyeli taşıdığına dair yaygın görüşten hareketle, taşrada genç olmanın kentin vaatlerine karşı taşranın alışıldık düzeni arasında bir seçim yapmayı gerektirdiği söylenebilir. Bu durum, onun bu filmlerinde de dolaylı veya doğrudan bir şekilde karşımıza çıkar, bu durum taşra sıkıntısının, mekânı kent ve/veya kasaba/köy olan bir imkân/imkânsızlık ikiliğinde okunmasına olanak tanır.

Bu dört filmin anlatısal benzerliklerinin yanında, yönetmenin yıllar boyunca değişen anlatım tarzı ve biçimsel olarak farklılıklarının bir tür karşılıklı okuma pratiği vererek, çalışmayı zenginleştireceği düşünülmektedir. İklimler filmine dek, fotoğrafın durağan ve estetik görünümünün öne çıktığı Ceylan'ın sinema dili, İklimler ile birlikte değişerek öyküsel anlatımın giderek daha belirgin olduğu bir sinema diline doğru evrilmiştir.¹⁷⁹ Buradan bakıldığında ilk uzun metrajlı filmleri ve 2019 yılı itibariyle vizyona girmiş son filmi olan *Ahlat Ağacı* biçimsel olarak karşılaştırmalı bir okuma imkânı verir. *Ahlat Ağacı*'nın diyalogu bol, "geveze" bir film olması diğer örneklerle beraber taşra sıkıntısı kavramının aktarılmasındaki tercihleri de çeşitlendiriyor görünmektedir.

Seçilen örneklerin, *Uzak* filmi hariç, hepsi mekânsal olarak taşrada geçer. Fakat üç filmde de taşra anlatısal düzlemde merkezde yer alır zira *Uzak* da taşrada geçmeyen bir taşra filmidir. Yönetmen, aralarında açık bir bağlantı olduğunu belirtmemişse de “belli bir tema üzerine çeşitlemeler yapmak hoşuma gidiyor”¹⁸⁰ diyerek taşra temasını çeşitlendirdiğini imler ve ilk üç uzun metrajlı filmini bir üçleme şeklinde okumamızın yolunu açar. Üç filmde de Mehmet Emin Toprak'ın oynaması, birbiriyle ilişkili karakterlere filmlerinde yer vermesi de bu şekilde bir okuma yapmayı mümkün kılar. *Uzak*'ın Yusuf'u, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda sıkıldığı taşra hayatından kurtulmak

¹⁷⁹ Pelin Erdal Aytekin, "Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt 9 Sayı 1, 2015, s.248.

¹⁸⁰ http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019.

isteyen Saffet'in kente göçmüş hayaleti gibidir. *Uzak*'ın Mahmut'u, *Mayıs Sıkıntısı*'nın yönetmen Muzaffer'iyile benzer özellikler taşır. Karakterler arasında bu tip bağlar kurmaya elvermesinin onun filmlerini derinleştirip seyirciye yeni okuma yolları açtığı iddia edilebilir. Üç filmin karakterleri birbiriyle bağlantılı olduğu kadar, yönetmenin hayatı ile de bağlantılıdır. Bu durumun onun sinemasını kişiselleştirerek bir yönüyle gerçekçi kıldığı söylenebilir. *Koza*'da ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda oyuncular kendi annesi ve babasıdır ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda ebeveynleri ile film çeken bir yönetmenin hikayesi anlatılır, *Uzak*'ta baş karakter kendisi gibi fotoğrafçıdır, taşra üçlemesinde yeğeni Mehmet Emin Toprak rol alır, *Ahlat Ağacı* konusunu bir akrabasının yaşadıklarından alır ve pek çok filmi memleketi olan Çanakkale'de geçer. Bir bakıma, Ceylan filmleriyle kendi taşra atmosferini yaratır ve seyirciye yansıtır.

Bir önceki bölümde değinildiği gibi, Ceylan kendi döneminin diğer bağımsız yönetmenleri gibi, tutarlı, gerçekçi ve minimalist bir sinema dili oluşturmuştur. Suner, Ceylan'ın filmlerinin “nostalji filmleri” adıyla taşraya bakışını sorunsallaştırdığı filmlerden ayrıldığını hatta bir bakıma karşı nostalji oluşturduğunu söyler. Ona göre, Ceylan'ın filmleri doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır.¹⁸¹ Bu görelî tarafsızlığın, Ceylan'ın fotoğrafçılık geçmişiyle de bağlantılı olduğu, görselliğin ağır bastığı bir sinema dilinin gerçekçiliğin önplana çıkmasına olanak verdiği söylenebilir. Ceylan'ın özellikle ilk dönem filmleri, Daldal tarafından Kracauer'ın film teorisiyle birlikte anılmıştır.¹⁸² Kracauer'e göre sinema fotoğraftan gelmektedir ve bu yüzden de fotoğraf sanatının genel estetik prensipleri sinema için de geçerlidir. Ses ve kurgu dışında sinema da, fotoğraf gibi, “ham gerçekliği” olduğu gibi aktarır. Sinemanın asıl “amacı” (yine fotoğraf gibi) bizden bağımsız varolan gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktır.¹⁸³ Denebilir ki, bu anlatım biçimi, yukarıda belirtildiği gibi, her ne kadar *İklimler* filmiyle birlikte değişime uğramış olsa da, onun sinemasına yalınlık katarken merkezine aldığı Türkiye'nin kültürel iklimine ait meseleleri de olduğu gibi, saf hâliyle görülmesini sağlar. Bir bakıma, seyirciye tanık rolü veren bir sinema tarzıdır bu. Ceylan'ın filmleri Emre Çağlayan'ın “Slow Cinema” olarak kavramlaştırdığı sinema

¹⁸¹ Suner, **a.g.e.**, s.106-107.

¹⁸² Aslı Daldal, Gerçekçi Geleneğin İzinde:Kracauer, “Basit Anlatı” ve Nuri Bilge Ceylan Sineması, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:25, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003, s.256.

¹⁸³ Sigfried Kracauer, **Theory of Film**, Oxford University Press, 1960. Aktaran: Daldal, **a.g.e.**259.

biçimine de uygun bir anlatım diline sahiptir. Bu anlatım dili pek çok kişi tarafından sıkıcı bulunan filmlerini sıkıntının estetiği içinde algılama imkânı tanır.¹⁸⁴

Bu anlamda, Ceylan'ın sineması tüm duyu organlarını harekete geçiren bir seyir sunar. Rüzgarın uğultusu, ağaçların hışırtısı, ormanın kokusu, kuşların ötüşü, çürümüş yiyeceğin ve ayakların kokusu, kara bulanmış çorapların ıslaklığı ve gürül gürül yanan ateşin sıcaklığı, onun sinemasında hissedilir hale gelir.¹⁸⁵ *Kasaba*'da bir kaplumbağanın geçişini, Bir Zamanlar Anadolu'da'da bir elmanın dalından düşüp suda yuvarlanışını oluşturan sahneler, akıp giden zamanın yakalanmasını talep eden sahnelerdir. Bu görüntüler, tüm duyuların aktif olmasını talep eden bir seyir deneyimi sunar. Bu türden bir deneyim Lefebvre'in "ritimanaliz" kavramına ve ritimanalist şeklinde öngördüğü portreye uygun düşer görünmektedir. Zamanı ve mekânı birbirinden ayırmak yerine bir bütün olarak ele almamız gerektiğini düşünen ve ritimin de zamandan ayırtılamayacağını¹⁸⁶ savunan Lefebvre, bir yer, bir zaman ve bir enerji tüketimi arasında etkileşim olan her yerde ritim olduğunu söyler.¹⁸⁷ Ritimleri kavrayabilmek ve analiz edebilmek için ritimlerin dışına çıkmak ama belli bir dışsallık veya bir teknik sayesinde tamamen çıkmamak gerekir. Buna örnek olarak da pencereyi gösterir.¹⁸⁸ Pencereden dışarıyı izleyen kişi hem belli bir mesafeyle dışarının ritmine tanıklık edip algılayabiliyordur hem de bunu pencerenin sunduğu dışarıda kalma imkanı sayesinde yapabiliyordur. Lefebvre'in ritimanalist şeklinde adlandırdığı bu kişi için hareketsiz olan hiçbir şey yoktur, rüzgarı, yağmuru, fırtınayı işittiği gibi, bir taşta bir duvarda da onun sonsuz yavaşlığındaki devinimi anlar. Ritimanalist tüm duyularına başvurur.¹⁸⁹ Denebilir ki, Ceylan'ın filmleri de dış dünyanın ritmine tanıklık etmek isteyen bu türden bir pencere sunar, seyirciye tüm duyuları açık bir ritimanalist olma imkânı yaratır. Yarattığı bu imkân, kent/taşra ikiliğinin gündelik zaman ritimlerinin nasıl farklılaştığını anlamaya elverdiği için de önemlidir.

Nuri Bilge Ceylan, bir röportajında kendisini sinemada harekete geçiren

¹⁸⁴ Daha detaylı bir inceleme için Bkz. "Screening Boredom The History and Aesthetics of Slow Cinema", Orhan Emre Çağlayan, Doktora Tezi, s.169-231.

¹⁸⁵ Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*, Ankara: Bağlam Yayıncılık, 2005, s.49.

¹⁸⁶ Henri Lefebvre, *Ritimanaliz*, Çev. Ayşe Lucie Batur, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017, s. 8-9.

¹⁸⁷ *A.g.e.*, s. 40.

¹⁸⁸ *A.g.e.*, s. 53-54.

¹⁸⁹ *A.g.e.*, s. 46-47.

duygunun ne olduğu sorulduğunda ancak sezgileri ve algılarıyla hissettiği bir derinliğe ulaşma arzusu olduğunu söyler. Varlıkları bize bildirilmedikçe yokmuş gibi görünen duyguların var olduğunu ve sinemanın da henüz keşfedilmemiş birtakım gizil güçler, olanaklar barındırdığını ekler.¹⁹⁰ Genel olarak sinemanın, özel olarak Nuri Bilge Ceylan sinemasının bu gizil gücü, söze dökülemeyeni, varlığı henüz bilinmeyen ve bilinse de adlandırılmayan duyguları aktarmakta sinemayı diğer sanatlardan ayırıştırır. Taşra sıkıntısı kavramının sayfalarca tartışılacak kadar muğlak ve zengin bir konu olması ve kendisiyle beraber aslında ismi konmayan hatta varlığı kabul edilmeyen pek çok duygulanımı içermesi, onu sinemadan yardım almadan, "görüntüye muhtaç kalmadan" anlatılamayacak bir mesele haline getirir. Bir başka deyişle, bazı konular ancak sinema yardımıyla anlatılabilir. Bu durumdan yardım alınarak, ileriki bölümde, herbirinde taşra ve sıkıntıya dair farklı kavram ve temalar takip edilerek Ceylan'ın sözü edilen dört filmi analiz edilecektir. Bu esnada, Krippendorff'un veriden onun içeriğine ilişkin tekrarlanabilir ve geçerli sonuçlar çıkarmak üzere kullanılan bir araştırma tekniği olarak tanımladığı içerik analizi yöntemi kullanılacaktır.¹⁹¹

¹⁹⁰ http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_singasteleyleintview.php Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

¹⁹¹ Krippendorff'tan aktaran Abdullah Koçak, Özgür Arun, "İçerik Analizi Çalışmalarında Örneklem Sorunu", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, Cilt 4, Sayı 3, 2006, s. 21.

4. FİMLERİN ANALİZLERİ

4.1. *Kasaba*: İçsel Zaman, Aidiyet

“Soğuk yokluklarda yakamıza yapışan şu ateşli hastalığı, şu bilinmeyen ülke özlemini, şu merak bunalımını bilir misin?”¹⁹²

Nuri Bilge Ceylan’ın ilk uzun metrajlı filmi olan *Kasaba*’da bir Anadolu kasabasında yaşayan bir ailenin üç kuşak ilişkisini, dört mevsim döngüsünde anlatılır. Ceylan bu filmi çekerken, bir fikirden bir çocukluk hatırasından yola çıktığını söyler. Bir çocuk olarak hangi konuda konuştuklarını anlamadığı uzun tarla sohbetlerinin üzerinde yarattığı etkiyi yansıtmak istediğini dile getirir.¹⁹³ Çocukluk filmde önemli bir yer tutar.

Kasaba, isminin hakkını verir biçimde, kasabanın sadece bir fon olarak kullanılmadığı mekân olarak da konu edildiği bir filmidir. Fakat filmdeki kasaba görüntülerinin, bir kasaba stereotipine tam olarak karşılık gelmediğini, doğaya ait görüntülerin sıradan bir kasabaya ve diğer taşra filmlerine kıyasla daha fazla yer tuttuğunu görürüz. *Kasaba* bu yönüyle bir doğa filmidir. Ceylan’ın kamerası, insanı doğayla bütünleştirirken, doğayı da insana yaklaştırır. Bir bakıma, doğa ve insan arasında varolan bağ kamerayla yeniden kurulmuş olur.

Mekânın yanısıra, zamanın da bir kavram olarak filmde önemli bir yer tuttuğunu görürüz. Film seyirciye zaman duygusunu geçirmek için özellikle belli geçişler ve düğümler ile desteklenmiştir. Filmin dört bölümden oluşması ve bölümler arası geçişlerin mevsimlerarası geçişlerle sağlanması, bizatihi zamanın döngüsellğine

¹⁹² Charles Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s.37.

¹⁹³ http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

ve kasabada geçen zamanın döngüsellğine dair bir şeyler söyler. Üç kuşağın biraradalığı, hem kendi aralarındaki ilişkileri hem de insan ve doğa ilişkisini imler. Bir anlamda, zamanın döngüsellığı ile kuşakların biraradalığı birbirini tamamlar.



Şekil 4.1. *Kasaba*, Asiye beslenme çantasını açıyor.

Film, dört mevsimi simgeler biçimde dört bölümden oluşur. İlk bölümde mevsim kıştır. Jenerikten önce, film çocukların okul bahçesinde neşeyle oynadığı bir sahneyle açılır. Horoz sesleri duyar, karlar içindeki kasaba görüntülerini izleriz. Okul bahçesinde, öğrencilerin "Andımız"ı söylediği sahneden sonra, sınıfa doğru kayan kamera aracılığıyla uçuşan bir tüyle oynayan bir çocuğu görürüz. Bu ilk bölüm, filme konu olan ailenin küçük kızı Asiye'nin okuduğu sınıfta geçer. Bu sıradan ders sahnesi ile tekdüze akan kasabada zamandan bir kesite tanık oluruz. Kasaba hayatının tekdüzeliği; sınıfta öğrencilerin yarattığı, yoksulluğu ve yoksunluğu imleyen iki duyusal deneyim ile bölünür: Ayla'nın beslenme çantasından gelen koku ve sınıfa yeni giren İsmail'in sobanın üzerine astığı çorabından gelen damlama sesi. Sıradan görünen bu okul gününü farklı kılan bu iki duyusal deneyim, kamera aracılığıyla bize iletilir. İki an da Asiye'nin deneyimidir ve yaşadığı deneyim ile duygulanımsal durum kamera aracılığıyla seyirciye aktarılır: Utanç. Asiye, beslenme çantasından gelen kötü koku yüzünden öğretmeni tarafından utandırılmıştır ve aynı zamanda çorabını sobaya asan sınıf arkadaşının utancını da paylaşmıştır. Bu his, çocuğun bakış açısından canlı bir

şekilde aktarılır. Seyircinin bir ritimanalist¹⁹⁴ gibi hem dışarıda hem içeride kalarak, Asiye'nin utancını yakalayabildiği en belirgin sahnelerden biridir bu.

Bir sonraki bölümde mevsim ilkbahardır. Bu bölümde, filmin çocuk karakterleri olan Ali ve Asiye'den başlayarak karakterlerin dünyasına girmeye başlarız. Bu sahne ve peşinden gelen sahnelerde, diyaloglar ve karakterler aracılığıyla, sıkıntı kavramının taşrayla ilişkisini çözümlemek üzere ipuçları edinmeye başlarız. Bu ilişkiyi takip etmek üzere, Borgna'nın Augustinus'un zaman kavramından yararlanarak oluşturduğu "içsel zaman" kavramı uygun görünmektedir. Bu yolla, büyük ölçüde karakterlerin kasabaları ile kurdukları ilişkiyle şekillenen yaşayış biçimleri ve ruh hallerini anlaşılabilir, zamanın farklı algılanışı sebebiyle, aslında her biri için aynı olan mekânın nasıl olup da ayrı anlamlar ifade ettiğine bir açıklama getirilebilir.

Borgna'nın Augustinus'un zamana ilişkin düşüncelerinden¹⁹⁵ yardım alarak oluşturduğu içsel zaman kavramı şu şekilde açıklanabilir:

"Zamanın eşlik etmediği psikolojik ve insani bir deneyim yoktur; ancak sadece saat zamanı, saatleri her birimiz için eşit dilimlere bölen ve doğal olarak içsel (duygulanımsal) her nevi yankıya yabancı olan geometrik zaman yoktur. Sadece kum saati zamanı yoktur, yaşanmış zaman mahiyetinde ve her birimiz için durumdan duruma, andan ana değişen, saatlerin kronolojik dilimlerinden bağımsız olan, aynı

¹⁹⁴ Lefebvre, "ritimanalist" portresinde koku ile ritim arasındaki ilişkiye dair şunları söyler: "Ritimanalist soyutlamadaki değil, yaşanmış zamansallıktaki bedeniyle düşünür. Dolayısıyla aldırma etmez (ama bu, toplumsal ortamlardan ve çevreden kaynaklanan, bireyle aşırı dolu bir mesele olmaz mıydı?); renksiz, kokusuz ve hissedilmez olana varmak için toplumun dumura uğrattığı, etkisiz kıldığı, çocukta ve diğer canlı varlıklarda çok kuvvetli olan izlenimleri, özellikle koku duyusunu, kokuları ihmal etmez. Bununla birlikte kokular ritimlerin bir parçasıdır, ritimleri açığa vururlar: sabahın ve akşamın, günışığının veya karanlık saatlerin, yağmurun veya açık havanın kokuları. Ritimanalist ritimlerin sınırlarını çizen izler olarak kokuları gözlemler ve tespit eder. Yaşanmış olanın, gündelik olanın bu dokusunu üzerine giyer." Lefebvre, **a.g.e.**, 47. Daha detaylı bir inceleme için bkz. "Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Taşra" bölümü.

¹⁹⁵ Augustinus zamanı geçmiş, gelecek ve şimdi diye üçe ayırmanın çok da doğru olmadığı düşüncesindedir, gelecek ve geçmiş zamanın olmadığına kanaat getirmiştir. Ona göre: "gayet açık ve seçik olarak anladığım bir şey varsa o da gelecek ve geçmiş zamanın olmadığı. Bu yüzden zaman geçmiş, şimdi ve gelecek diye üçe ayrılır demek aslında pek de doğru değil. Belki söyledemek daha doğru, zaman üçe ayrılır, geçmişte yaşananların şimdiki zamanı, şimdi yaşananların şimdisi ve gelecekte yaşanacakların şimdiki zamanı. Evet, bu üç zaman benim ruhumda mevcut, onları başka bir yerde göremiyorum. Geçmişle yaşananla ilgili şimdi benim belleğim, şimdi yaşananlarda ilgili şimdi doğrudan algı; gelecektekilerin şimdisi ise beklenti." Augustinus, **İtirafılar**, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010, s.381.

zamansal süreci bize farklı uzunluklarda yaşatan öznel, yani içsel zaman da vardır.”¹⁹⁶

Borgna'nın bu şekilde ortaya koyduğu içsel zaman kavramına göre, duygulanımlarla anlaşılan zaman algısı saatle ölçülen bir zamandan çok içsel bir zamana aittir. Buna göre, yanılsamalar, kırık umutlar, ütopyalar, özlemler, olanak ve olanaksızlıklar, acılı hayaller, içimizde var olan ve saat zamanıyla hiçbir alakası olmayan içsel zaman bilincinin bir parçasıdır.¹⁹⁷

Kasaba'nın karakterleri ve ruh halleri, içsel zaman kavramı yardımıyla çözümlemlendiğinde, Augustinusçu zaman anlayışıyla, doğrudan algının oluşturduğu şimdiki zamana, yani şimdi yaşananların şimdisine ait yegâne karakterlerin çocuklar olduğunu görürüz. Bu bakış açısı, sinopsiste de belirtildiği gibi yönetmenin hedeflediği şekilde, hikayelenen ailenin hayatını çocukların gözünden izlediğimiz düşüncesi ile de örtüşür.¹⁹⁸ Bu görüşle takip edildiğinde, filmin baştan sona, çocukların doğrudan algısı ile yaşadıkları “şimdiki an” ile aktarıldığı görülebilir.



Şekil 4.2. *Kasaba*, Asiye ve Ali doğa yürüyüşünde.

Sıradan bir günü anlatan ikinci bölüm, Asiye ve kendinden küçük erkek kardeşi

¹⁹⁶ Borgna, **Bekleyiş ve Umut**, s.47.

¹⁹⁷ **A.g.e.**, s.50.

¹⁹⁸ “Film, tipik bir Anadolu kasabasında yaşayan ve üç kuşak bünyesinde barındıran bir ailenin hayatını çocukların gözünden anlatmayı hedefliyor.”Nuri Bilge Ceylan, **Kasaba**, Yay. Haz. Alpagut Gültekin, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2007, s. 7.

Ali'nin okuldan çıkıp mısır tarlasındaki büyüklerinin yanına doğru yola koyuldukları sahneden oluşur. Uzun bir doğa yürüyüşünü betimleyen bu sahnede, akıp giden zamanın çocuklar tarafından merak ve keşifle geçirilişini izleriz. David Le Breton *Yürümeye Övgü* isimli kitabında, yürüyüşün zaman ve mekânın yeniden büyülenmesi konusunda son derece rahat bir yöntem olduğunu, sadece yaşanan anı hissettiren bir iç zenginliğe ulaşma yoluyla geçici bir kendini bırakma olduğunu söyler.¹⁹⁹ Yürüyüş, çocuklar için de zaman ve mekân aracılığıyla dünyaya açılmanın ve dünyayı anlamlandırmanın en imkanı yollarından biridir. Doğada yürümek, çocukluğa özgü merak ve keşif duygusunu giderir. Asiye ve Ali, yol üzerinde, kasabaya, doğaya ve gündelik hayata dair kendileri için yeni olan pek çok şeyle karşılaşır, kimiyle ilk kez tanışır. Mezarlığa girerler, bir kaplumbağanın izini sürerler. Bu yürüyüş çocuklar için bir tür serüven imkanı olduğu gibi geçip giden zamanın yakalandığı bir zaman deneyimidir. Bu sahneyle, taşra mekânsal anlamda, bir sıkıntı mekânından çok bir merakve keşif mekânına dönüşür.

Çocukluğa özgü bu merak ve keşif duygusu ve devamında gelen “ilksel deneyimler” deneyimin yalnızca çocuklukta var olduğuna dair Agamben tarafından geliştirilen düşünce ile örtüşür.²⁰⁰ Ali ve Ayşe'nin çıktıkları bu yolda yaşadıkları da, bu türden ilksel deneyimler olarak yorumlanabilir. Ali beş yaşlarındadır ve dilin deneyimsel alanına henüz girmiş değildir. Ablası ile birlikte mezarlıkta bir kaplumbağa ile ilk kez karşılaşması onun ilksel deneyim anıdır. Bu türden deneyimler için taşranın belki de şehirden daha iyi bir mekânsal imkân sunduğunun göstergesidir bu sahne.

Üçüncü bölüm, mevsimin yaza döndüğü, mısır tarlasında geçen bir sohbet

¹⁹⁹ David Le Breton, *Yürümeye Övgü*, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2003, s.18.

²⁰⁰ Agamben, Benjamin'in daha 1933'te, çok açık bir biçimde modern çağın “deneyim yoksulluğunu” teşhis etmiş olduğunu, bu yoksulluğun temellerinin Birinci Dünya Savaşı felaketinde yattığını iddia ettiğini söyler. Agamben'e göreyse sadece savaş dönemine ait değil, modern zamanlarda da deneyimin artık mümkün olmadığını, çağdaş insanın gündelik yaşamının deneyime çevrilemez halde olduğunu dile getirir. Ona göre, deneyim yalnızca çocuklukta vardır. “İnsanın çocukluğu bağlamında deneyim insani ve dilsel arasındaki basit farklılıktır. Bireyin en başından beri konuşan olmayışı, çocuk olmuş olması ve hâlâ çocuk oluşu, işte deneyim budur.” Daha açık bir ifadeyle, çocuk henüz dilin olanaklarını kullanmadan etrafını gözlemleyen ve deneyimleyendir. Gördüğü nesne ilk kez görüldüğü ve ona yabancıdır, hangi gösteren ile ifade edildiğini bilmeden yaşanan ilk karşılaşmadır. Dolayısıyla ilksel deneyimdir.

Giorgio Agamben, *Çocukluk Ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, Çev. Betül Parlak, İstanbul: Kanat Yayınları, 2010, s.15 ve s.61

sahnesinden oluşur. Tarlada, antropolojik ve felsefi bir sorgulama ortamı yaratmaya varan, uzun diyaloglardan oluşan uzun bir sahnedir bu. İki kardeş bu kez aile üyeleriyle birlikte ateşin başında oturuyorlardır. Asiye, Ali, dede, nine, anne, baba ve kuzen Saffet'in oluşturduğu üç kuşaktan gelen aile üyeleri, gece tarlada uzun bir sohbete koyulurlar. Yer yer monoloğa öykünen diyaloglar, bir iletişim ortamı yaratmaktan ziyade karakterlerin kişiliklerini, dünyaya ve yaşama dair görüşlerini açığa vurma görevi üstlenirler. Bu sohbet aracılığıyla, karakterlerle yakından tanışma fırsatı buluruz. Sohbet esnasında, dede askerlik anılarını, Saffet kasabadan bıkkınlığını ve büyük bir şehre gitme isteğini dile getirirken, baba ise ailenin geçmişi ve idealler üzerine daha soyut bir konu açar. Bu konuşma geniş bir kavramlar denizinde açılır, fakat temelini aidiyet ve ideallerden alır. Üçünün konuşmaları da tekrarlıdır ve aralarında bir tür iletişimsizlik olduğuna, aslında birbirilerini pek de dinlemediklerine tanık oluruz. Nine ve anne ise pek konuşmazlar. Çocuklar uyku ile uyanıklık arasında fakat ilgiyle bu sohbeti dinlerler. Yani bu uzun sohbeti, yine çocukların tanıklıkları yoluyla izleriz.

Tarladaki konuşma sahnesinde, dede konuşmasına hayat pahalılığı ile başlar, savaş anılarıyla devam eder ve kökenin önemine vurgu yapar. Dede ve nine bir yere ait olmanın üzerinde dururlar, onlar için doğup büyüyen bu kasaba huzur doludur, eninde sonunda onlara ait bir yerdir. Kasabalarından daha büyük bir yer olduğunu anladığımız Çan'a gitmekten bile korktuklarını dile getirirler, şehrin ve dış dünyanın kendilerinde merak ve heyecandan çok korku ve endişe yarattığını sezdirebilirler. Bu korku, belleklerine yer etmiş olan şehrin, dış dünyanın korku ve yokluk dolu görüntülerine bağlanabilir. Kasabaları onlara sıkıntı vermez çünkü kentten beklentileri yoktur ve kentin imkanları torun Saffet'in aksine onlar için bir şey ifade etmez. Ne de olsa, yaşlılık klasik bir tiyatronun değişmez sahnesidir. Haftalar aylar birbirine benzer, hayat monotondur. Buna karşılık gençlik ise arzuları konusunda sabırsızdır; zamanı yiyip bitirmek ister ama zaman geçmek bilmez.²⁰¹

Dede ve nine, çoğunlukla anılarını anlatırlar, bugünkü yaşantıları da onlar tarafından geçmişe ait referanslarla anlamlandırılır. Bir anlamda, geçmiş deneyimleri şimdiki zamanlarını örerken, şimdiki zaman da geçmiş deneyimlerini anlamlandırır.

²⁰¹ Guyau'dan Aktaran: Douwe Draaisma, **Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer?**, Çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 224-225.

Bu durum, Huyssen'in, kopmaz biçimde geçmiş bir olaya ya da deneyime bağlı olsa bile, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsünün hep şimdi olduğuna dair görüşünü hatırlatır.²⁰²Belleğin zamanı şimdidir. Buna göre, çocukların eylemleri nasıl bir şimdiki zamana ait bir şimdi deneyimi ise dede ve ninenin şimdiki zamanı anılarının çağrıştırdığı ölçüde bir geçmiş zaman şimdisi sunar. Dede ve nineye ait içsel zaman, geçmiş zamana ait anılarla ve çağrışımlarla kaplıdır.

Saffet'in dede ve ninenin monologlarını da sekteye uğratan sabırsızlığı ve beklentilerle örülü içsel zamanı ise, onu filmde sıkıntı duygusuna en yakın karakter kılar. Şehre gitme beklentisi içinde, beklentilerle örülü bir gelecek zamanın şimdisinde yaşıyordur. Sıkıntısının kaynağı, tam da taşra sıkıntısını ifade eden biçimde bulunduğu mekânın anlamsal ufkunun darlığındandır. Saffet, film boyunca kasabaya olan olumsuz hislerini, sık sık dile getirir:

"Bu kasabada yaşayan insanları ve onların küçük hesaplarını anlamıyor, ruhumayabancısı ve boğucu buluyorum."

"Ben ömrümün sonuna kadar burada çürüyüp gitmek istemiyorum"

Saffet'i bu denli mutsuz, neşesiz hatta yer yer nihilist bir karakter olarak yansıtan, akıp giden zamandaki donuk ifadeleridir. İçsel zamanının donuk bir şimdiki zamanda takılı kalmışlığını aynı zamanda can sıkıntısını yansıtır gibidir bu ifadeler. Borgna'nın ifade ettiği gibi, can sıkıntısında, içsel zaman ve dünya zamanı arasında bir çözülme meydana gelir: Şöyle ki, dünya zamanı her zaman olduğu üzere yol alır ve ilerler, ben zamanı ise takılır ve durur.²⁰³ Saffet de sıkıntı içindeki ruh haliyle, upuzun bir bekleme anındaymış gibi görülür.

Saffet'in güldüğü görülen tek sahne lunaparkta, gondola bindiği sahnedir. Bu gülüşü, Saffet'in insanlar arasında, hayatın daha hızlı aktığı yerlerde mutlu olduğunu imleyen, şehre gitme hayalini anlamlı kılan bir işaret olarak okumak mümkündür. Bu yorumu, Saffet'in gitme isteğini dile getiren sözleri de destekler. Ne kadar umutsuz

²⁰² Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Zamanları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s.13.

²⁰³ Borgna, **a.g.e.**, s.51.

görünüyor olsa da, gitmek istediği şehirden ve hatta yaşadığı kasabadan yana beklentileri vardır. Saffet'in kasabadan gitme isteği, konuşmalarından takip edilebileceği gibi, ruhsuz ve sıkıcı bulduğu kasaba halkına ve kasabaya dair aidiyet geliştirememiş olmasıyla temellenir. Fakat gitmeye dair asıl itkisini, iç dünyasındaki karamsarlıktan, bunalımdan kurtulma ve bunun çözümünü de şehir olarak görmesi düşüncesi oluşturur. Umutsuz ve mutsuz olduğu kasaba hayatından kurtulup şehrin imkanlarına kavuşmak nihai isteği olarak yansır. Bunu somut kılar şekilde şöyle hayıflanır:

"Evet, belki ben bir baltaya sap olamayan, sıkıcı ve acınacak durumda biriyim. Tersliğim, uyumsuzluğum canınızı sıkıyor. Galiba hiçbir yeteneğim de yok. Kanımdan başka da verecek bir şeyim.. Gençliğim kimseye gerekli olmayan bir izmarit gibi yok olup gidiyor. Ne bir yuvam, ne dostlarım ne de bir işim var. Gençliğimin en verimli çağında bu kasabaya kısıldım kaldım. Erkekliğim, dinçliğim, kalbim gözümün önünde eriyor... Şimdi söyleyin bana, büyük, ciddi ve herkese gerekli bir işin yapıldığı bir yerlere gitmek istemekte kötü olan ne var, he?"



Şekil 4.3. *Kasaba/ Saffet* lunaparkta.

Saffet'in bu ifadeleri, hayatının şu anki durumuna ait karamsarlığını ifade ederken bir yandan geleceğe dair umutlu bir bekleyiş içinde olduğunu da gösterir. Bu

durum, Borgna'nın can sıkıntısının depresyondan ayrımını yaptığı ifadeyle uyuşur. Can sıkıntısında yaşanan zamanın şimdiki zaman tarafından yutulduğunu fakat kişinin depresyonda olduğu gibi bir geçmiş zaman girdabına kapılmadığını, gelecek kesitlerin yanıp yanıp sönmeye devam ettiğini, bekleyişin ufkunun açık olduğunu söyler.²⁰⁴ Sonuç olarak Saffet, ne nihilist ne de depresiftir. Onun ruh hali, yoğun bir can sıkıntısından oluşur ve geleceğe dair umudu, bekleyişleri vardır. Bir başka anlatımla, Saffet'in iç sıkıntısı ile kasaba dışındaki hayata dair özlemi birbirini tamamlar. Bu özlem onun kasabadaki iç sıkıntısını daha da büyütür. Çünkü onun için, yaşam bu kasaba olmayan başka bir yerdedir. Bu yönüyle, taşra sıkıntısına dair yapılan tanımla birebir uyuşur yaşadığı sıkıntı. Taşra sıkıntısını başlatan şehrin sunduğu başkalık vaadidir. Bu anlamda kasabayı bu kadar boğucu yapan da başkalık vaadini görmek ama ona ulaşamamaktır.

Saffet, sohbet esnasında amcası ve dedesine karşı babasını savunurken, babasının göç etmesine hak veren şu sözlerle de oluşturduğu bu algıyı kuvvetlendirir:

"Başka ne yapabilirdi ki babam. Yeteneklisin. Kuvvetli hissediyorsun kendini. Dünyayı yerinden oynatabilirmişsin gibi geliyor. Ama dünyanın hiç umurunda olmayan, hapisten farksız bu kasabadasın. Sağa bak ağaç, sola bak ağaç. Gitmeyip de n'apacaksın?"

Saffet'in bu savunmasına, amcası aidiyet hissini yansıtan sözleriyle karşılık verir. Amcası Nuri, Amerika'da okumuş fakat kasabaya yerleşmiştir ve kasabasına duyduğu aidiyet ortadadır. Bu anlamda, aidiyet hissi üzerinden üç karakter değerlendirildiğinde, Saffet'in gitmeyi, dedenin kalmayı, kök salmayı simgelediği yerde Nuri gidip geri dönme halini simgeler.

Buradan yola çıkarak, Kasaba'nın değindiği tüm bu konuların temelinde, aidiyet temelli bir gitmek/kalmak ikiliği olduğu söylenebilir. Çünkü filmde, can sıkıntısı da, hayaller de umutlar da karakterlerin kasabaya duydukları aidiyet ve kök salma hissiyle şekillenir. Ceylan da gitmek/kalmak ikiliğini tecrübe etmiş biri olarak bir röportajında şunu söyler:

²⁰⁴A.g.e.

"Kasabada yaşayan insanlar genellikle çekip gitmek isterler, ama bunu başardıklarında, bu sefer de geri dönmek isterler. Bu sık sık tanık olduğum bir çelişkidir. Babam ABD'ye gitti, farklı yerlerde yaşadı, ama geri dönüşten başka bir şeyi arzulamadı. Doğduğunuz yerin dışında yaşayabileceğiniz başka bir yer yokmuş gibi. Buna karşılık, kasabalı gençlerde her zaman büyük şehirde yaşama eğilimi vardır."²⁰⁵

Bu çıkarımı doğrular gibi, bu sahne, Saffet'in gitmek üzere yola çıkıp son bir kez hüznle kasabasına baktığı sahnenin araya girişi ile bölünür. Saffet'in ilk kez köyünü terk ettiği sahnede müzikle desteklenen bir hüznün hakimiyeti dikkat çeker. Bu hüzn Saffet'in gitme isteğine rağmen hüznünün kaynağı olan tereddütlü bir aidiyet hissinden ortaya çıkmıştır. Bunu desteklercesine şunları söyler:

"...Şunu da söyleyeyim, askere gitme vaktim gelene kadar bu kasabadan kurtulmaktan başka bir şey düşünmedim. Ama o sabah gelip çatığında beni bu kasabaya bağlayan o güne kadar farketmediğim daha derin bağlar olduğunu farkettim. Çiy damlalarıyla kaplı kavaklardan havaya ince bir koku yayılıyordu. Nedense o gün bana bu kavakları çamları çınarları hayatımda sanki ilk kez görüyormuşum gibi geldi. Sabahın bu erken vaktinde sokaklarda serseri mayın gibi dolaşan köpek çetelerinden başka bir şey olmaz. Galiba bu sessiz sabahları köpekleri toprak kokusunu seviyorum..."

Filmin son bölümü olan dördüncü bölüm, Asiye'nin rüyası ile son bulur. Asiye'nin tarlada dere kenarında geçen, köpek havlaması, kuş cıvıltısı, kuzu sesi gibi kasaba seslerinin fon oluşturduğu rüyasına eşlik ederiz. Asiye rüyasında dere kenarından Saffet'e ait olduğunu anladığını beyaz bir gömleği sudan almaktadır. Saffet'in kendine ait bi şeyden vazgeçip onu orada bırakarak uzaklaştığını görürüz. Bu görüntü Saffet'in sondaki monoloğunu da imleyerek, gitmeyi ve kalmayı zorlu bir seçenek haline getiren Saffet'in taşra sıkıntısının ve aidiyet krizinin tekrar altını çizer.

²⁰⁵ http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

4.2. *Mayıs Sıkıntısı*: Taşra Sıkıntısı, Taşra – Kent Çatışması

“Bir Pazar öğleden sonrasına dönüşmüş evren...
sıkıntının tasviridir bu -evrenin de sonu...”²⁰⁶

Mayıs Sıkıntısı filmi, her ne kadar yönetmenin böyle bir ifadesi bulunmasa da *Kasaba* filmi ile pek çok ortak öge içerdiğinden *Kasaba*’nın devam filmi olarak düşünülebilir. *Kasaba* filminde olduğu gibi, baş karakterlerden biri olan Saffet, Mehmet Emin Toprak tarafından aynı isimle canlandırılmıştır. Yönetmenin anne-babası *Kasaba* filminde olduğu gibi önemli karakterlere hayat verirler. Ceylan bu filmde, babası üzerine bir hikaye anlatma fikriyle yola çıktığını dile getirir. Filme sonradan kendisini yani Muzaffer karakterini de dahil ederek yönetmen oğlu ile yüzleşen baba karakterini çizmeye çalışmıştır.²⁰⁷

Bu filmde Ceylan, doğduğu kasabaya film çekmek üzere dönen yönetmen Muzaffer’in filmini çektiği kısa dönemde kasabasında yaşadıklarını konu eder. Bu esnada babası Emin, tarlasının yanındaki küçük bir ormanı kadastroculardan kurtarmanın mücadelesi içindedir. Kuzeni Saffet ise taşrada kendini sıkışmış hissetmektedir, hayatından memnun değildir ve tek hayali İstanbul’a gidebilmektir. Muzaffer’in kendisine benzettiği küçük yeğeni bir müzikli saat edinme çabasıdadır. *Mayıs Sıkıntısı*, tıpkı *Kasaba* gibi bir aile öyküsüdür. Filmin merkezindeki tüm karakterler belli bir akrabalık ilişkisi içindedir, fakat *Kasaba*’dakinden farklı olarak *Mayıs Sıkıntısı*’nda anlatı kuşakların öyküsü üzerinden değil karakterlerin mücadeleleri ve bu esnada birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden yürür.

Film, Saffet’in, postacıdan açmayı ertelediği bir zarf aldığı sahneyle açılır. Takip eden sahnede, kahvecinin sorusuna verdiği yanıtla, üniversite sonuçlarını beklediğini, zarftan çıkan sonuçla hayalkırıklığı yaşadığını, sınavı kazanamadığını anlatır. Saffet’in bu haberle doruğa ulaşan sıkıntısı ile ilk bu sahnede karşılaşırız, filme adını veren sıkıntı hissini en çok taşıyan karakter olduğuna dair ilk ipucunuda edinmiş

²⁰⁶ Cioran, a.g.e., s.26.

²⁰⁷ http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

oluruz.



Şekil 4.4. *Mayıs Sıkıntısı*/ Saffet sınav sonucunu öğreniyor.

Filmde sıkıntı hissinin genel anlamda, “eziyet”, “sorun”, “mesele” anlamlarını taşıyan bir sıkıntıyı işaret ettiği düşünülebilir. Zira, baş karakterlerin tümü belli bir sorunla mücadele hâlinde dirler. Film boyunca mücadelesine en çok tanık olduğumuz karakter Muzaffer'dir. Filmini çekerek, kendine ve etrafındakilere yönetmenliğini ya da kendi ile ilgili bir durumu kanıtlamayı da ummaktadır. Teknik sıkıntılarla, oyuncu bulmakla ve yönlendirmekle sürekli bir mücadele içinde olduğunu görürüz. Muzaffer'in hikayesine, küçük Ali'nin yumurta taşıma mücadelesi ve baba Emin'in tarlasının yanındaki ormanı koruyup kollama mücadelesi eşlik eder. Emin idealisttir ve tarlasının yanındaki ormanlık bölgeyi elde etmek için canla başla çalışır. Ali ise herhangi bir çocuk için sıradan bir oyuncak olan müzikli saate sahip olabilmek için bedel ödemesi gereken bir çocuktur. Müzikli saat için duyduğu isteği kanıtlayabilmek için uğraşmak zorunda bırakılır. Yumurtayı kırmadan taşımak Ali'nin mücadelesidir.

Saffet'in mücadelesi ise kasabasından gitmek üzerinedir, taşranın anlam ufkunun darlığında, taşra sıkıntısının karşılığını yaşamaktadır. Kasabadaki günlük hayatı betimleyen sahnelerde kamera Saffet'i takip eder. Akbulut'un ileri sürdüğü gibi, Ceylan Saffet'e odaklanarak (focalization) kasaba yaşamının tekdüzeliğini vurgulayan görüntülerini yansıtır ve "konuşmaksızın, eylemde bulunmaksızın, daha çok görerek ya da işterek deneyimlediği" (Brenigan, 1992:101) şeyi anlatır. Bu bakış, Saffet'in kasabayı, Kasaba filminde olduğu gibi olumsuz bir yer olarak tanımladığının altını

çizer.²⁰⁸Bu anlamda iki filmin Saffet karakteri de benzerdir fakat *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Saffet taşra sıkıntısına daha yakın bir ruh hali yaşayarak *Kasaba*'daki Saffet'ten farklılaşır. *Kasaba*'da taşradan gitmek isteyen Saffet'in ne bir amacı ne de hayali vardır bu durum onu daha umutsuz yaparken, yaşadığı hissi yoğun bir can sıkıntısına yakın kılar. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Saffet ise taşradan gitme umudu taşır ve bu umut ona yoğun bir taşra sıkıntısı olarak geri döner. Hikayenin ismine kaynaklık eden sıkıntının merkezi bir anlamda Saffet'tir.



Şekil 4.5 *Mayıs Sıkıntısı*/ Saffet kahvehanede.

Mayıs Sıkıntısı'nda Saffet bir fabrikada çalışıyordur ve hayatından hiç memnun değildir. Onun bulunduğu sahnelerde, kasabanın rutinini arkaplan olarak izleyerek bir genç için kasabada bir günün nasıl geçtiğine tanık olurken, yaşadığı sıkıntıya da ortak oluruz. Saffet, muhtemelen kasabada tek olan bilardo salonuna gider burada zaman geçirir. Bu mekânda geçen sahne, Saffet'in can sıkıntısını somut olarak izleyebildiğimiz bir sahnedir. Borgna, sıkıldığımız zaman, ortaya çıkan zamansal boşluk şiddetlenince, can sıkıntısı yaşayan kişinin bu boşluğu doldurmak için geçici ve uçucu denemelerle beden dünyasına geri döndüğünü söyler. Can sıkıntısı durumunda yapılan beden hareketlerinin (elleri ovuşturmak, ellerle minik minik vuruşlarda bulunmak, sürekli duruşunu değiştirmek, esnemek gibi) de bunu gösterdiğini ekler.²⁰⁹ Saffet de bu sahnede, esneyerek, boynunu kaşıyarak can

²⁰⁸ Brenigan'dan aktaran: Akbulut, **a.g.e.**, s.84.

²⁰⁹ Borgna, *Melankoli*, s.160.

sıkıntısını bedeniyle hem savuşturmaya çalışır hem de bir anlamda izleyicinin seyrine sunar.

Saffet, aynı sahnede, bilardo salonundan çıkıp evine döner ve evde onu huzursuz bir durum beklemektedir. Bu sahnedeki olağandışı durumun da Saffet için rutini bozan bir durum olmadığını başka bir deyişle Saffet'in sıkıntısını etkilemediğini izleriz. Diğer karakterler, film boyunca bir mücadele yoluyla kasabaya bir bakıma bağlanırlarken Saffet'i ya gitme umuduyla Muzaffer'e yardımcı olurken ya da aylak dolaşırken görürüz, onu kasabasına bağlayan bir uğraşı veya mücadelesi yoktur. Saffet'in gidebilmek için her şeye razı olması ve bunu tek çözüm olarak görmesinin bu durumdan temel aldığını söylemek yanlış olmaz.

Saffet, Muzaffer'e tüm arkadaşlarının büyük şehirlere okumaya gittiğini, kasabasında yalnız kaldığını anlatır. Tek hayalinin İstanbul'a gitmek olduğunu söyler. Muzaffer ise, film işi için işini bırakıp bırakamayacağını sorar ona. Saffet "tabii" der, yoğun bir bunalım içindeyken Muzaffer'in sözleri ona umut verir. Saffet film işlerine girecek ve buradan kurtulacaktır. Saffet'in umutlu halini bir anlamda kendi çıkarı için kullanan Muzaffer ona tutamayacağı bir söz vermiş olur. Bu söz, Saffet'i hayalini kurduğu İstanbul'a ve vaatlerine yakın kılarken, yaşadığı yoğun taşra sıkıntısını da başlatmış olur. Saffet'in kasabada duyduğu can sıkıntısı, Muzaffer'in ona sunduğu dış dünya vaadiyle somutlaşır. Muzaffer, Saffet'in hayallerini erişilmeye yakın kılacak biridir, ona başkalık vaadi sunar.

Svedsen, sıkılmak için öznenin kendini az çok bir birey olarak kavrayabilmesi gerektiğini ancak, o zaman dünyaya ve kendi öz kişiliğine ilişkin bir anlam talep ettiğinin söyler.²¹⁰ Saffet'in de üniversiteye gidecek yaşa gelmiş olması, arkadaşlarının birer birer kasabayı terk etmiş olması ve kente dair hayaller kurması, Muzaffer'inki gibi bir evde yaşamayı istiyor olması, kendine dair belli bir farkındalığa eriştiğini ve dünyadan (aslında İstanbul'dan) bir şeyler almayı umduğunu bu nedenle sıkıntıyı derinden hissettiği söylenebilir.

Muzaffer'in temelsiz vaadine inanarak tüm ümidini ona bağlamasından da belli

²¹⁰ Svedsen, a.g.e., s.42.

olduğu gibi, Saffet, adının ve taşralılığının çağrıştırdığı gibi saf bir karakter olarak çizilir. Film, bir karşıtlık olarak Saffet'in adı gibi saf taşralı tipini ve Ali'yi, Emin'i, Pire Dayı'yı da Muzaffer'in Muzaffer'in temsilcisi olduğu kentli tipinin karşısına koyar. Muzaffer bir hayli kökünden kopuk duygusuzluğa varacak denli rasyonel düşünen biridir. Muzaffer rasyonel Batılı mantığın temsilcisi gibidir. Ali hilelik olacağı gerekçesiyle Muzaffer'in yumurta ile ilgili yapmasını önerdiği numarayı reddeder, Saffet sorgusuz sualsiz Muzaffer'in vaadine inanır. Taşralı karakterler, hikayede saf ve iyi olmanın temsilcileridir. Kasabalı karakterlerin tutku, arzu, hırs gibi hisleri daha saf, daha doğal yollarla yansıma bulduğu, mücadelelerinin daha doğal yollarla çözülmesini ummalarına karşılık kentli Muzaffer ne istediğini bilen ve isteklerini mantıklı yollarla halleden hali ile doğal bir zıtlık yaratır kentli ve kasabalı arasında. Tüm bu karakterlerde ortaklık ve tezatlık sağlayan şey ise kasabalı karakterlerin belli bir saflık ile olaylara yaklaşması Muzaffer ve ekibinin ise çok daha rasyonel ve bireyci bir tutum sergilemesidir. Bu durum kasabalı ve kentli insana dair süregelen etiketlemeleri örnekler. Ceylan bu durumla ilgili yorumunda, kent kültürü ve kırsal kesim kültürünün farklılıklarını benzerlikleri ile vermeye çalıştığını, kimsenin tamamen iyi veya tamamen kötü olduğuna inanmadığını dile getirir.²¹¹Karşıtlık iyilik/kötülük ikiliğinden çok rasyonelliğe karşı duygusallığı karşı karşıya getirir.

Sonraki sahnelerde, Muzaffer'in filmini çekebilmek için olabildiğine pragmatist ve rasyonel olarak çizilen portresi de bu durumu destekler. Film için önce Pire Dayı'yı sonra anne ve babasını oyuncu olmaya ikna etmeye çabalar. Akrabalık ilişkilerinden çok filmini çekebilmek önemlidir onun için. Bu anlamda, kent tipi bireyciliğin simgesidir. Odağında sadece çektiği film vardır. Babasının orman için verdiği mücadeleye kayıtsız olduğu gibi Pire Dayı'nın yeni ölmüş eşine duyduğu bağlılığı dolayısıyla yasını ve yalnızlığını da hissedemez. Babasının mücadelesine "Niye bu kadar uğraşıyorsun, anlamıyorum yani! Kime kalacak bunlar? Zaten yaşın da gelmiş." diyerek tepki verirken, Pire Dayı'ya da "*Başın sağolsun ya hepimiz ölücez napacaksınız*" gibi alelade bir şeyler söyler. Muzaffer'i kendi küçüklüğüne benzettiği Ali ile girdiği diyalog dışında sıcak veya samimi bir diyalog içinde gördüğümüz an yok gibidir.

²¹¹http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

Filmde, karakterler arasında gözlemlenebilecek bir diğer ayrışma noktası taşralılığın göreliliği yani modernliktir. Bu duruma birkaç sahnede rastlanabilir. Film çekme sahnelerinden birinde Muzaffer'in annesi *"Zaten soktunuz beni bu köylü elbiselerinin içine..."* diyerek hayıflanır. Anne "köylü elbisesi" şeklinde yaptığı tanımla köylü elbiselerinin içinde olmaktan memnun olmadığını ortaya koyar. Anne burada taşralılığın göreliliğini dile getirir. Çünkü ona göre, köy kasabadan daha taşra bir yerdir. Pekdemir'in vurguladığı gibi, *"taşra vardır, bir de 'taşranın taşrası' vardır. Her şehirlinin tafrasına göre, herkesabalı bir taşralıdır; kasabalıya göre de köylü."*²¹²

Saffet, Muzaffer'in verdiği umutla fabrikadaki işini bırakmıştır ama filmin sonunda Saffet'in isteğini gerçekleştiremediğini görürüz. Muzaffer filmini çekip kasabada işini bitirdiğinde Saffet ile de bir veda konuşması yapar. Muzaffer, Saffet'i başından beri yanında götürmeye niyetli olmadığından ayaküstü bazı sebepler sunmak zorunda kalır. Bu sebepler klişe denebilecek kadar sıradan, şehirde yaşamaya dair sıkıntılardır. Muzaffer'e göre Saffet için en iyisi kasabada kalmasıdır. Kasabada geçinmenin kolay olması, mevsimleri yerinde yaşaması, depresyondan sıkıntıdan uzak olacağı gibi ezber sözleri sıralar. Muzaffer Saffet'e neden İstanbul'da yaşayamayacağını anlatmak için kullandığı ifadelerle, onun kendini taşrada yaşayan yakınlarından yani filmin diğer önemli karakterlerinden ayıştırdığını görürüz.

Muzaffer: İş bulmak öyle kolay değil İstanbul'da bana göre sen en iyisi burada kal. Güvencen var burada.

Saffet: Burda güvence mi olur, fabrika vardı onu da bıraktık işte. Yok burda yapacak bir şey. Çalışmasan da burada bir şeyler yapılır, yani geçinilir.

Muzaffer: İstanbul da senin bildiğin gibi değil. Tuvalet penceresinden anca bir parça gökyüzü görürsün.

Saffet: Sende canavar gibi teras var, sen terastan bi şey görmüyor musun?

Muzaffer: Benim oturduğum yer orası, sen nerede oturacaksın?

Saffet: Ben de öyle bi yerde otururum

Muzaffer: Kirası ne kadar haberin var mı?

Saffer: Kirası mirası biz eskini buluruz

²¹² Pekdemir, **a.g.e.**, s.79.

Muzaffer: Yok sen en iyisi burda kal. Hıyar tarlasında çalışsan sana yeter. İstanbul'dan herkes kaçıyor.

Saffet: Taş yerinde ağırdır sen en iyisi burada kal.

“Taş yerindeyken ağır” sözü taşra için kullanıldığı durumlarda, taşralının bir göçmen olarak tehditle eş tutulduğunu düşündürür. Nitekim şöyle der Barbarosoğlu, taş yerinde ağır sözünü köylülerin köyünde sevimli ve otantik görüldüğü görüşüyle bağdaştırır. Yerinde duramayıp da İstanbul'a gelen köylülerin, şehri işgal etmek olarak görüldüğüne ve kentin yeni değer üretmemesinin alt yapı eksikliklerinin, yeterli miktarda modernleşmemiş olmanın faturasının da onlara çıkarıldığına dikkat çeker.²¹³ “Şehrin Eşiği” bölümünde de değinildiği gibi, kentli için kasabalı yerinde kalması gereken aksi halde bir tür tehdite dönüşen kişidir. Muzaffer de bu düşüncelerini seslendirircesine, Saffet'in hayallerini yıkar, onunla arasına bir set çeker. Sahip olduğu şeylere Saffet'in sahip olmasının imkansız olduğunu söyler ona. Saffet büyük bir hayalkırıklığıyla başı önünde gönülsüzce "tamam" der. Kent hâlâ onun için bir arzu nesnesidir. Fakat hayalleriyle vedalaşmak içindeki taşra sıkıntısını daha derinden duymasına sebep olur.

Film, tarlada tüm karakterlerin mücadelelerinde belli bir noktaya geldiği, bir şekilde istedikleriyle barıştıkları bir noktada sona ererken, sıkıntıların en büyüğünün Saffet tarafından yaşandığını görürüz. Saffet sessizce uzaklaşarak uzaklara bakar, taşra sıkıntısının ağırlığını taşır, yeni bir hayalin arzusıyla başbaşa kalmıştır. Film bizi Saffet'in dinmemiş taşra sıkıntısı ile başbaşa bırakır.

4.3. *Uzak: Şehrin Eşiği, Modernite*

“Kalabalık, yalnızlık: etkin ve verimli ozanın birbirleriyle kolayca değiştirebileceği eşit deyimler. Yalnızlığını kalabalıkla doldurmasını bilmeyen kişi telaşlı bir kalabalık içinde yalnız olmasını da bilmez.”²¹⁴

²¹³ Barbarosoğlu, a.g.e., s. 246.

²¹⁴ Charles Baudelaire, a.g.e., s. 22.

Uzak'ın çıkış noktasını da Ceylan'ın önceki iki uzun metrajlı filmi gibi bir imge oluşturur. Ceylan, bu filmi çekerken, İstanbul'a ilk kez gelmiş Eminönü'nde dolaşan bir genç imgesinden yola çıktığını söyler.²¹⁵ Filmin baş karakteri Yusuf, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Kasaba*'nın Saffet'inin hayallerini nihayet gerçekleştirerek, büyük şehre gelmiş hayaleti gibidir. Yusuf taşradan gemide çalışma hayalleriyle birlikte kendisi de bir dönem taşradan İstanbul'a göç etmiş olan kuzeni Mahmut'un yanına gelir. Mahmut, yıllardır İstanbul'da Cihangir'de bir apartman dairesinde fotoğrafçılık yaparak yaşıyordur. Film, Yusuf'un Mahmut'un evindeki kısa süreli misafirliğini ve bu misafirlik esnasında ikisi arasında yaşananları konu edinir.

Uzak için yapılabilecek en kısa ve öz tanım; taşrada geçmeyen bir taşra filmi olduğudur. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nın Saffet'i, taşrada yaşarken, büyük bir şehre gitmenin özlemini duyarken yani kendi taşrasında yaşıyorken taşralı değildir. Taşralı kimliğini edinmeleri ancak İstanbul'a geldikten sonra gerçekleşir. Taşralı kavramının geniş bir kültürel kimliğe adını verdiği Türkiye konjonktürü içinde, bu üçlemede taşralı olan karakter Yusuf, taşralılığın bir konu ve tema olduğu film *Uzak*'tır. Yusuf, film boyunca kendisi de bir taşralı olan akrabası Mahmut tarafından taşralılığı hissettirilerek, hem Mahmut'un evinde hem İstanbul'da bir misafir olarak ve şehrin eşiğinde kalarak taşralı olur. Yusuf için, kasabası ve İstanbul arasındaki uzaklık artık somut olmaktan çıkmıştır, ne var ki soyut bir uzaklık olarak devam eder. Mahmut İstanbul'da yaşadığı için, taşradan gelmiş olmasına rağmen, Yusuf'u taşralı bulur çünkü Mahmut ölçüsü modernlik olan bir şehirli kimliği edinmiştir. Eviyle ve yaşantısıyla ne kadar modern olduğunu kanıtlayarak Yusuf ile arasındaki soyut uzaklığı büyütür. Tarkovski izlemesi ve büyük bir çalışma odasına ve kütüphaneye sahip olması bunu gösteren semboller olarak karşımıza çıkar. Taşradan gelmiş olmasına rağmen kendini taşralı olarak konumlandırmadığını anlarız. *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi modernlikle belirlenen taşranın göreliliği vardır fakat mekânı kent olan farklı bir boyuttadır.

Uzak, Yusuf'un köydeki görüntüleriyle açılır. İlerleyen sahnelerdeyse Mahmut'un yaşamından bir kesite tanık oluruz. Diyaloğa, hatta herhangi bir duygulanıma yer verilmeyen bu sahnelerle Mahmut'un hayatına dair fikir ediniriz.

²¹⁵ https://www.nbcfilm.com/uzak/press_ozeninterview.php Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019.

Hikaye tekrar Yusuf'a bağlandığında, Yusuf'un daha İstanbul'a ilk geldiği gün Mahmut'un evine geldiği ve kapı dışında kaldığı bir sahne izleriz. Aslında, bu sahne Yusuf'un film boyunca da bu konumda, dışarıda kalacağının açık edildiği bir sahnedir. Mahmut nihayet eve varıp Yusuf'u gördüğünde, geç kalışı ile ilgili sadece "kusura bakma" der. Akbulut'a göre kentsel ilişkilerin iktidar alanına girdiği andır bu.²¹⁶ Mahmut ile Yusuf arasındaki ilişkinin misafir ve ev sahibi ilişkisi dışında kentli/kasabalı ikiliğini de ön plana çıkaran hiyerarşik bir ilişkiye doğru evrileceği ilk sahneden belli olmuştur. Mahmut konuğunu bekletmekten dolayı üzgün olmadığı gibi af da dilemez.

Bu soğuk karşılama anından sonra, Mahmut'un doğup büyüdüğü kasabaya karşı tutumu Yusuf'a sorduğu "ee memleket nasıl?" sorusunun aleladelinde ortaya çıkar. Memleketin nasıl olduğu ile çok da ilgilenmeyen Mahmut sorunun cevabını biliyor gibidir. Memleket aynıdır. Bu diyalog taşranın değişime kapalı, sıkıcı olduğu ön kabulünü yansıtır. İkisi arasında köye dair oluşan algı birliği açık edilmiş olur: Köy aynıdır yani kapalı, durağan, sıkıcı.

Aynı sohbet sahnesinde Yusuf Mahmut'a İstanbul'a geliş amacını yani gemilerde çalışmak istediğini anlatır. Gelirken hayalini kurduğu şeylerden biri gezmeektir, kendi anlatımıyla: "Hep siz mi gezeceksiniz dünyayı, biraz da biz gezelim." Yusuf "siz" diyerek Mahmut'u ve kentlileri karşısında konumlandırır, bu durumda "biz" Yusuf ve kasabalılardır. Yusuf açısından "biz" yoksulluk ve yoksunlukla, "siz" ise varlıklı olmak ve hayatını yaşamakla kesişir. Onun için İstanbul'a gelmek ve gemi işine girmek bu güzelliklerden pay almak, gezip görmek anlamına gelir. Mahmut Yusuf'un yeni yerle görme heyecanını "her yer aynı" cevabıyla baltalar. Bu diyalogda Mahmut'un bakış açısı, onun kinik, melankolik, bıkkın ruh halini açığa vurur, yeni şeylere olan hevesini tamamen yitirdiğini farketir.

Yusuf'un İstanbul'a olan iştahı ise, Nurdan Gürbilek'in "Ben de İsterem" makalesinde ortaya koyduğu durum ile örtüşür. Gürbilek, Türkiye'de 1980'lerde yaşanan değişimin, uzun yıllar baskı altında tutulan arzunun patlamasını da içerdiğini iddia eder. Bu arzu patlamasının sebebi daha önce arzuların yok olmuş olması değil,

²¹⁶ Akbulut, **a.g.e.**, s.129.

parçalara ayrılmamış olmasıdır. Ona göre, 1980'lerin göreceli özgür ortamında arzu herkes için kendine rahat bir ifade ortamı bulmuş, görünür olmuştur. *Geçmişte arzuya eşlik eden onur birdenbire anlamsızlaşmıştır.*²¹⁷ Gürbilek'in bu tespitini Yusuf'un İstanbul'a gelmek ve gemiyle dünyayı gezmek arzusunda da doğrulamak mümkündür. Yusuf önce dünyayı gezmeye olanağını öğrenir, sonra bunun kentliler tarafından elde edilebildiğini anlar ve bundan payını almak üzere kente gelir. Yusuf'un isteği, geleneksel Türk sineması anlatılarında karşılaşılan tarzda, taşradan gelip topyekûn kenti fethetme isteği değildir. Bu nedenle, beslediği umut da yaşadığı hayalkırıklığı da abartılı ya da gerçeklikten uzak değildir.

Yusuf İstanbul'daki ikinci gününde, karlı İstanbul'u keşfe çıkar, durmadan yürür. Sonraki pek çok sahnede Yusuf'u yürürken görür, kamera aracılığıyla biz de ona eşlik ederiz. Yapmak istediği gemicilik işi ile ilgili mekânları ziyaret eder, kalabalığa karışır. Ama kalabalığa karışması flaneur'un kalabalığa karışmasına benzer değildir. Kentte yürüme deneyiminin, kentle ilk kez tanışan özne için yarattığı imkânları, etkileri hissederiz onunla birlikte. Breton, kentte yürüme deneyimini tüm bedenin katılımını gerektiren bir etkinlik, duyumun ve duyuların sürekli devreye girmesi olarak tanımlar. Ona göre, kent insanın dışında değildir, gözlerinin, kulaklarının ve öteki duyularının içindedir, insan kenti sahiplenir ve ona yüklediği anlamlara göre etki eder.²¹⁸ Yani kentte yürümek, tüm duyuların tamamen açık olduğu bir eylemdir. Bu duyulardan en etkinisi ise bakıştır. Kent, maddi ya da canlı gereçleri içinde bakışa sürekli bir övgüdür.²¹⁹

Yusuf şehri dolaşır, Beyoğlu'nda gezer, tramvaya biner. Ceylan, uzaklık hissini yaratarak Yusuf için bu görüntülerin her anlamda uzak görüntüler olduğunu hissettirir. Yusuf da merakla İstanbul'u arşınlar fakat Yusuf'un bakışını şaşkınlık ve merakla birlikte kente dahil olma güdüsü yönlendirir, kente bakma yoluyla dahil olmaya çalışır. Yusuf şehirdedir ama şehir hâlâ onun uzağındadır, şehir onun için arzu nesnesidir. Kentte dolaşmanın Yusuf'un hayallerini somutlaştıran etkisi, kenti bir arzu nesnesi olarak daha da yüceltir. Merak ve şaşkınlığın yön verdiği Yusuf'un yürüme eylemi flaneur'ün yürüyüşünden bu anlamda ayrılır. Kent sakinlerinin yürüme eyleminin

²¹⁷ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s.16-17.

²¹⁸ Breton, *a.g.e.*, s.99.

²¹⁹ *A.g.e.*, s.115.

alışmışlığı ve bıkkınlığı da yoktur üzerinde. Yusuf'un merak ve şaşkınlığı, Pekdemir'in ortaya koyduğu hale benzer bir taşralı şaşkınlığıdır. Taşralı, kenti hayret nidalarıyla yaşar, büyük şehirlerdeki gelişmeleri şaşkınlıkla izler ve merak eder. Taşradaki mahrumiyet nedeniyle, onu kendinde bulunmayana dair, merak güdüsü yönlendirir. Merak ettiğiyle şu ya da bu şekilde yüzleşince de hayret eder, şaşırır ve şaşırtır.²²⁰ Sadece mekânı değil insanları da, kartopu oynayan sevgilileri, tramvayda kadınları ilgiyle ve merakla izler. Simmel, gözün bize ötekinin yaşam süresi dışında, geçmişinin birikintisini de verdiğini, önümüzde ortaya çıkan eylemlerinin sürekliliğine tanıklık imkanı verdiğini söyler.²²¹ Bir anlamda, *ötekini görmek düşler yaratmaktır*.²²² Yusuf da bu imkanı kullanıyor görünür.



Şekil 4.6 *Uzak/ Yusuf şehri dolaşıyor.*

Yusuf'un eylemleri esasında, beraberinde belli bir kentli pratiği yapma zorunluluğunu da getirir. Breton'un kent ortamında bakış eyleminin insan davranışını nasıl düzenlendiğine dair söyledikleriyle örtüşür bu durum. Kent, içinde dolaşanları sürekli bakma konumuna getirirken, kendisini de hiçbir zaman başkalarının bakışlarından kurtaramaz. Karşılıklı görülebilirlik davranışları yönlendirir, düzenler. Yürürken herhangi bir beceriksizlik veya münasebetsizlik yapan biri uyarılır. Ötekinin görünümü ve tavrını okuma, ilke olarak insanın alacağı tavrı belirler ve

²²⁰ Pekdemir, **a.g.e.**, s.88.

²²¹ Georg Simmel, "Essais sur la sociologie des sens", **Epistemologie et sociologie**, Paris, PUF, 1981. Aktaran: Breton, **a.g.e.**, s.115.

²²² Breton, **a.g.e.**

beceriksizlikleri engeller. Karşılıklı bakışmaların sadece topluluk içinde yürümeyi yönlendirmediği gibi, bakışmalar, aynı zamanda ötekini yakalamayı, çevredeki yüzlere merak duymayı, yaşanan an dışında bir şeye gerek kalmadan görüntü biriktirmeden aylak bir duyarlık sağlar.²²³ Yusuf'un toplu taşımada bir kadına taciz eder biçimde yaklaşması, sokakta gördüğü bir kadına laf atışının aslında başarısız bir tanışma girişimi olması henüz kent yaşamına alışmamış olmasına, bakışın düzenlediği kentli olma kurallarına henüz girememesine bağlanabilir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ele alındığı gibi, kent ve taşra arasında gündelik hayat pratikleri ve iletişim açısından belirlenen ayrıma göre, Yusuf şehirli iletişimin dışında kalmıştır. Film boyunca Yusuf'un bir adım atarak ileriye taşımaya çalıştığı ilişkiler yolunu bulamaz, iletişimin imkanlarından yararlanamaz. Yeni girdiği bu şehir ortamı, Yusuf'un yürüyüş ve bakış eylemini şehirli hayatının pratiğine dahil olabilme yolunda henüz disipline edemez.

Bu durum Yusuf'un durumunu, üçüncü bölümde ele alındığı hâliyle şehrin eşiği²²⁴ kavramına oturtur. Pek çok sahnede, kamera açılarıyla da desteklenen bir şekilde Yusuf'un dışta oluşu hissettirilir. Yusuf maddi/manevi yoksunluğu nedeniyle kenti "tüketme" imkânına sahip değildir. Kenti hep izler yani kentle kurduğu ilişki hep gözleri yoluylaadır. Kent, özellikle taşradan gelmiş Yusuf ve Yusuf gibiler için yabancı kalmayı ifade eder. Yusuf bu yönüyle, Simmel'in kavramlaştırdığı anlamda Yusuf, kentte bir yabancısıdır.²²⁵

Yusuf'un kente dahil olma çabasına, Mahmut da gönülsüzce destek verir görünür. Fakat bu destek, Yusuf'u şehirli hayat pratiklerine dahil etmekten ziyade kendisiyle arasında belirgin bir fark olduğunu belirtme amacına hizmet eder. Mahmut

²²³ A.g.e., s. 114.

²²⁴ Feride Çiçekoglu'nun *şehrin eşiği* kavramı hakkında daha detaylı bir tartışma için bkz. "Şehrin Eşiği" bölümü.

²²⁵ "Mekândaki verili her noktadan belli bir uzaklıkta olma durumu olarak düşünülen gezginlik, belli bir noktaya bağlılığın kavramsal zıttı ise. o zaman "yabancı" denen sosyolojik biçim bu iki özelliğin bir sentezidir adeta. (Bu da mekân ilişkilerinin insanlar arasındaki ilişkilerin belirleyici koşulları olmakla kalmayıp, bu ilişkilerin simgesi de olduklarının bir başka göstergesidir.) Nitekim yabancı, terimin bildik anlamıyla burada sayılmaz, bugün gelip yarın giden gezgin gibi değil, bugün gelip yarın kalan adam gibidir — yani artık daha öteye gitmeyecek olsa da gelip gitme özgürlüğünü tam edinmemiş potansiyel gezgin gibidir deyim yerindeyse. Belli bir mekân dairesi içinde —ya da sınırları mekânsal sınırlara benzeyen bir grup içinde— sabitlenmiştir, ama onun içindeki konumu temelde, en başta ona ait olmasının ve ona baştan beri onun bir parçası olmayan, olamayacak nitelikler taşımasının etkisi altındadır." Georg Simmel, "Yabancı", **Bireysellik Ve Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.149.

Yusuf'u arkadaşlarıyla biraraya getirir fakat konuşulan konular Yusuf'a uzak ve yabancıdır, Yusuf'un sıkıldığı her halinden bellidir. Bir başka sahnede de, Mahmut salonda Tarkovski'nin *Stalker* filmini izliyordur. Ona eşlik etmeye çalışan Yusuf sıkılıp gider. Yusuf gider gitmez kanalı değiştiren Mahmut, Yusuf'a onunla arasındaki kapanmaz soyut mesafeyi gösterir ve onun sıkılarak gitmesini sağlar. Her iki sahne de Yusuf'un alışkın olmadığı ortamlardaki rahatsızlığını vurgular.



Şekil 4.7 *Uzak*/ Mahmut ve Yusuf film izliyor.

Yusuf'un İstanbul'da kendini ilk kez kahvehane ortamında rahat hissettiğini ve başkalarıyla iletişime geçtiğini izleriz. Bu durum, kahvehane ortamının kasabasındaki ortama benzer olduğunu, bu yüzden ona kendini rahat hissettirdiğini düşündürür. Yusuf'un hikayesine paralel olarak, Mahmut'u da bir kafede tek başına bira içerken izleriz. Mahmut kamusal ortamda bile yalnız ve dışarı kapalıdır. Yusuf'un dış mekânlarda kentle kurduğu ilişkiye karşılık, Mahmut'u genelde iç mekânlarda izleriz. Bu sahnelerle görülür ki, *Uzak* bir taşra filmi olduğu kadar bir kent filmidir. *Uzak*, kalabalıklar içindeki Mahmut'un yalnızlığını, Yusuf için de kentsel ilişkilerin dışlayıcılığını görünür kılar.

Uzak pek çok incelemede, kentin zayıflatığı insan ilişkilerinin anlatısı olarak okunurken, aynı bağlamda, Mahmut'un ruh hali ise çoğu zaman kent melankolisi ile

açıklanır.²²⁶ Mahmut, yeni dönem Türk sinemasının, mutsuz, melankolik, yalnız kentli tiplerinden biridir, kentsel ilişkilerin, çıkarıcılık ve bencillikle çerçevelenen rasyonelliğinin alanına girmiş bir karakterdir. Mahmut'un, Yusuf ile çatışmaya gidiği anlar dışında, neredeyse tamamen bir atalet, boşvermişlik ve duygusuzluk içinde olduğunu görürüz. Bu durum, annesinin hastalığına olan ilgisizliği ile iyice açığa çıkar. Mahmut hakkında en fazla bilgi sahibi olduğumuz sahne, eski karısı Nazan ile buluşmasıdır. Bu sahnenin devamında eski karısını önce evine, Kanada'ya gideceği gün ise havalimanına dek takip eder. Bu sahnelerle, eski karısını hâlâ sevdiğini anlarız. Mahmut, kendini kent hayatının rasyonelliği içine hapsetmiş, duygularına ket vurmuş, steril bir hayat yaşıyordur. Mahmut'un yalnız bir adam oluşu, kentle olan ilişkisi üzerinden sık sık ifade bulur: Evi tek başına yaşanabilecek şekilde dizayn edilmiştir, arabası tek kişiliktir, barda tek başına içer. Buna göre, Mahmut'un yoğun bir melankoli ve umutsuzluk içinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Borgna, melankolinin sınırında cansıkıntısı olduğunu söyler. Bu ikisinin varoluşsal özellikleri, birbirleriyle diyalektik şekilde kıyaslandıkları takdirde daha iyi kavranmaktadır.²²⁷ Mahmut, kurduğu sterilize ve son derece rasyonel dünyada duygularını dışlayarak ve baskılayarak yaşar. Borgna, can sıkıntısının yapıtaşının, rasyonelliğin egemenliği ile duygulanımsal çölleşme arasındaki uyumsuzluk olduğunu iddia eder. Ona göre, rasyonelliğin vurgulanması ve şiddeti, duygulanımsal çölleşmeye ve duygulanım eksikliğine: hayatın irrasyonel alanlarındaki erozyona eşlik eder gibidir.²²⁸ Mahmut'un steril, rasyonel dünyası da bu duruma uygun düşer, o da bir can sıkıntısı girdabına kapılmış gibidir. Bu anlamda, Mahmut'un ruh hali modernliğin gelip geçiciliğinin yarattığı şehir sıkıntısı ile açıklanabilir.

Mahmut, bu bıkkın ruh hali ve tek kişilik, yalıtılmış dünyası içinde Yusuf'a yer bulamaz. Yusuf'un çocuksu, hevesli halleri ona dokunur. Onu asla şehirde konumlandıramadığı gibi, hayallerini küçümser, umudunu kırar. Hem kendine hem Yusuf'a onun misafirliğini durmadan vurgular. Bu durumdan doğan gerilim, filmin sonlarına doğru daha da artar, sonunda aralarındaki tatsız diyalogla su yüzüne çıkar. Ona doğrudan, ondan bir şey olmayacağını, kimsenin onu işe almak istemeyeceğini

²²⁶Örnek çalışmalar için, bkz. Janet Barış, "Türk Sinemasında Kent ve Taşra Melankolisi" Doktora Tezi, s.209-212. Gülşah Sarı, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde İstanbul Temsilleri", Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, Cilt:2 Sayı: 3, 2017, s. 61-63.

²²⁷ Borgna, **Melankoli**, s.153.

²²⁸A.g.e., s.157.

söyler. Yusuf bunları duyduktan sonra durumunun çaresizliğini farkederek, çünkü dönmeyi asla istememektedir. Kasabası onun için gençliğini çürüten hapishaneden farksız bir yerdir. Tıpkı *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in Saffet'in hayallerini baltalarken yaptığı gibi, Mahmut da Yusuf'un hayallerini, taşralı-kentli ayrımını vurgulayarak baltalar. Yusuf Mahmut'un şikayetlerine ve ilgisizliğine nihayet bir cevap verir, Mahmut'un için iş aramamasını kentte ilişkilerin rasyonelliğine bağlayarak "Zaten siz hepiniz böylesiniz. Burası değiştirmiş sizi." der. Mahmut'un da Yusuf'u cahil ve vasıfsız olarak görmesi ve bu özelliklerini taşralı olması ile bağdaştırması hemen ardından gelen konuşmada ortaya çıkar:

"Taşradan gelmişsiniz, işiniz gücünüz torpil aramak. Bir vasıf bulduğunuz yok... Amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi, cart curt. Her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz. Ben bu işe başladığımda kimse yardım etmedi bana. Her şeyi kendim tırnaklarımla kazandım. Bir bok öğrenmeden geliyorsunuz İstanbul'a, sonra da kalakalıyorsunuz ortada."

Bu gerilimli ilişkinin kırılma anı ise Mahmut'un yok yere Yusuf'u kaybolan bir saat yüzünden suçlaması olur. Yusuf'un gururu incinirken Mahmut da suçluluk duyar. Ama bunu itiraf edemediğinden Yusuf'un gitmesini engelleyecek bir eyleme girişmez. Yusuf eşyalarını toplayıp gider, misafirliği sona erer. Seyirci Mahmut'un iyice derinleşen yalnızlığı, karmaşık hisleri ve hesaplaşmasıyla başbaşa kalır. Son sahnede onu "bu içilir mi?" diyerek küçümsediği ve taşrayla özdeşleştirdiği Samsun marka sigarayı yakarken ve düşünceli biçimde denizi izlerken görürüz. Yusuf da Mahmut da, bu kısa misafirlik boyunca pek çok şeyle yüzleşmek zorunda kalarak sonunda bir bakıma başladıkları noktaya geri dönmüşlerdir. *Uzak*, her iki karakterin de içlerindeki yokluk ve yoksunlukla yüzyüze gelmelerini sağlayarak sonlanır.

4.4. *Ahlat Ağacı*: Taşranın Öteki'si Olmak

"Köydeyken, sen köyü tanımasan da, köy seni tanır.
Kentteyken, sen kendini tanısan da kent seni tanımaz."²²⁹

²²⁹ Nermi Uygur, "Kentler, Köyler", **Kent ve Kültürü**, Cogito Sayı:8, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 1996, s.140.

Hikayesini Nuri Bilge Ceylan'ın yeğeni olan öğretmen ve yazar Akın Aksu'nun kendi kasabasında yaşadıklarının şekillendirdiği, başkarakteri Sinan'ın ise Aksu'dan ilham alınarak oluşturulduğu *Ahlat Ağacı*, yönetmenin şimdilik son filmidir. Ceylan, filmin senaryosunu da Akın Aksu ve eşi Ebru Ceylan ile birlikte yazmıştır.²³⁰ *Ahlat Ağacı*, kasabası Çan'dan ayrılıp büyükşehir Çanakkale'ye okumaya gitmiş, babası gibi öğretmen olarak mezun olmuş, atanamayan öğretmen adaylarından biri olarak belirsiz geleceği ile “geçici bir süre için” kasabasına geri dönmüş olan Sinan'ın hikayesini anlatır. Kasabasına döndüğünde belirsiz geleceği içinde, belirli olan tek planı yazdığı kitabı bastırabilmek olan Sinan'ın bu süre içinde kasabasına duyduğu nefret ve babası ile olan sorunlu ilişkisi de hikayeye eşlik eden öğelerdir.

Ceylan, bu filmin çekim öncesini anlattığı yazısında, filmi çekmesine sebep olan düşünceden bahseder. Bu filmi çekmeden önce, eşi Ebru Ceylan ile Çanakkale dolaylarında tatil yaparken, akrabalarının yaşadığı bir köye uğrarlar. Sonradan filmin konusuna ilham verecek olan bu ziyarette, bir akrabasının çiftlik hayatını izleme imkanı bulur. Ceylan'a göre akrabasının yaşantısını ilginç bulurken, köy halkı tarafından biraz hor görüldüğünü, onlar tarafından utanıp sıkılarak izlendiğini farkeder. Akrabasının tavırlarının “boş, gereksiz ve çocukça” bulunduğu tespitiyle şu cümleleri yazar:

“Bu topraklarda farklılığı ya da özgünlüğü ödüllendiren hiçbir mekanizma yoktur. Hele de biri, kendisi için başat ama toplumsal şablonda onay görmesi mümkün görünmeyen bir farklılığı olduğunu hissediyorsa, istem gücü ahlaki açıdan da yıpranmak durumunda kalır. Giderek yabancılaşmak durumunda kaldığı yaşantısının ortaya çıkardığı çelişkilere bir anlam vermekte zorlanır. Bu çelişkileri yaratıcı formlara dökmenin yetersizliğiyle, onları reddetmenin olanaksızlığı arasında bocalamaya başlar. Bu farklılığı genelde saklanması gereken bir suç, bir hastalık gibi duyumsar ve bir hörgüç gibi hayatı boyunca sırtında taşımak durumunda kalır.”²³¹

Bu tespiti her ne kadar, filmde İdris karakterine ilham veren Hoca lakaplı akrabasından yola çıkarak kaleme almış olsa da, *Ahlat Ağacı*'nda takip ettiği baba-oğul döngüsü teması ile hem Sinan'da hem İdris'te bu durumun izi sürülebilir. Bu topraklar diye işaret ettiği Çanakkale olabilir fakat Türkiye'de taşraya hatta “taşralaşan

²³⁰ http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/985762/Nuri_Bilge_Ceylan_Hissetmek_degil_anlamak_onemli.html Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

²³¹ <http://www.nbcfilm.com/ahlat/press-onsdergi.pdf> Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

Türkiye’’de tüm Türkiye’ye ait bir meseleyi dile getirmiştir. Zira *Ahlat Ağacı*’ndan bahsederken de, Türkiye’de kendini var etmeye çalışan bir gencin etrafını kuşatan değer yargılarını göstermeye çalıştığını söyler.²³²

Film, baş karakteri Sinan’ın bir çay bahçesinde çay içip denizi izlediği sahne ile açılır. Çayını bitirdikten sonra, omzuna astığı çantasıyla kasabasında dolaşmaya başlar. Kasabada gördüğü ilk kişi kuyumcu olur. Kuyumcu ona yeni geldiği Çanakkale’nin nasıl olduğunu sorar. Sinan’dan biraz kayıtsız biraz da acıklı bir yanıt gelir: “Para olmayınca bir şey yok.” Bu cevapla, Sinan’ın yeni geldiği kentle ilgili görüşü hakkında fikir ediniriz. Kentler modern hayatın merkezi olduğu gibi, Simmel’in ileri sürdüğü gibi para ekonomisinin de yeridirler. Simmel’e göre, para mübadele değeriyle ilgilidir ve her şeyi “fiyatı ne?” sorusuna indirger. Bu sebeple, kent insanı, etrafındakileri de satıcı ya da müşteri olarak görme eğilimine girer.²³³ Sinan bu ifadesiyle, para olmadan kentle verimli bir ilişki kurmanın zorluğuna dikkat çektiği gibi, seyirciye kasabasına geri dönme sebebi hakkında da bir ipucu vermiş olur.

Takip eden sahnelerde, Sinan’ın kitabını bastırmak için gereken parayı bulmak üzere kasabada attığı tura eşlik ederiz. Bu yolculuğu esnasında, bir tarla kenarından geçerken eski bir arkadaşı olduğunu anladığımız Hatice’ye rastlar. Bu diyalog esnasında, Sinan da kendisi ve kasabayla kurduğu ilişki hakkında ipuçları verir. Sinan, Çan’da kalmak istemeyişini, Çan halkının “dar kafalı” oluşuyla sebeplendirir. “Burda kalmaya niyetim yok. Sevmiyorum buraları. Dar kafalı hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi bir sürü insan. Burada ömür çürütmek istemiyorum.” Sinan’ın kendi deyişiyse bezelye taneleri gibi bir sürü insandan biri olmak, istememesine dair düşüncesini yaratan temel sebeplerden biri, köyün/kasabanın şehirdekinden daha hissedilir biçimde sakinlerini tektipleştirme eğilimi olarak görülebilir. Çünkü, köy cemaati, birbirini takip eden nesiller arasında dahi bir neslin diğer nesli aynen taklit etmesine yol açacak kadar muhafazakar ve homojendir. Alışkanlıklar bir nesilden diğerine aktarılmakta, kültür hemen hemen aynen muhafaza edilmektedir.²³⁴ Bu durumun sadece köy için değil tümünden taşra için geçerli olduğu söylenebilir. Taşrada kuşaktan kuşağa aktarılan

²³²<http://www.milliyet.com.tr/bir-gencin-etrafini-kusatanlar-gundem-2672446/> Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

²³³ Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 87-88.

²³⁴ Amiran Kurtkan’dan Aktaran: Kemal Görmez, *Şehir ve İnsan*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991, s.15.

ve geleneklerin yön verdiği bilgi birikimi kuşakların arasındaki ilişkiyi standartlaştırdığı kadar, kuşaklar arasındaki farklılıkları da azaltır. Bu filmde taşra, en çok da farklılıkları eriten yapısıyla taşradır. Bundan hareketle, taşra hayatının taşralılar üzerinde, eylemleri ve dolayısıyla deneyimleri kısıtlayan bir etkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu durumun ve sebep olduğu belli bir deneyim eksikliğinin, babalar ve çocukları arasındaki farklılaşmayı azaltıp, baba-oğul ilişkisini bir döngü içine soktuğu ileri sürülebilir.



Şekil 4.8 *Ahlat Ağacı*/ Sinan Hatice ile karşılaşiyor.

Sinan “Burada ömür mü çürüteceğiz ya!” diyerek kasabayı bir mekân olarak ömür çürütme ile eşleştirir. Hatice ise onun bu görüşüne bozulur ve “Ne yani, biz burada ömür mü çürütüyoruz?” diyerek tepki verir. Burada Sinan Hatice’ye taşralılığını hatırlattığı için, “Taşra sıkıntısı” bölümünde ele alındığı şekliyle, dışarının gözü görevini görür. Bunun üzerine, Hatice hayatından memnuniyetsizliğini dile getirir, bunu en çok Sinan’a sorduğu sorulardan ve arzularını dile getirişinden anlarız. “İnsan niye kendine en yakın hayatı seçer?” diye sorar ve bundan sonraki diyalog bu çerçevede içinde ilerler. Hatice, kendine en yakın olan hayatı seçmekten memnun değildir ama zorunda kaldığını ima eder. “Hayatta ne güzel şeyler var.” der. “Kalabalık caddeler, ışıklar, restaurantlar...” Çizdiği bu şehir portresiyle ve yoğun bir şekilde hissettiğini anladığımız, şehirde yaşama arzusuyla Hatice, Türkiye taşrasının Madame Bovary’si gibidir. Yaşama arzusu; şehirde olduğunu varsaydığı ışıklar, hareketli hayat, restaurantlar gibi imgelere dair duyduğu coşku ile kendini gösterirken, şehrin anlam vaatlerinin yarattığı bu ruh hali, film boyunca taşra sıkıntısını en çok hissettiğimiz sahne olur. *Hatice’nin sıkıntısı, hem şehrin vaatleri ile taşra sıkıntısı arasındaki ilişkiyi*

*hem de sıkıntının bir duygulanım olarak arzuyla olan bağıı örneklendirir. Zira, sıkıntı gerçek ihtiyaçlarla değil, arzuyla ilgilidir.*²³⁵

Hatice'nin “İnsan niye en yakınındaki hayatı seçer?” sorusu da esasen, geleneklerle, alışkanlıklarla ve değer yargılarıyla şekillenen bir tektipleştirmenin en baskın haliyle yaşandığı ve bu sorunun çıkışsızlığının belki de en somut ve can acıtıcı olduğu yer, maddi ve manevi imkansızlıklarıyla taşradır. Taşra, bir anlamda birbirine benzeyen bezelye taneleri üreterek, paket gibi hayatlar dayatır. Taşrada gündelik hayat döngüsü dışında bir şeyler yapıyor olmak, filmin Sinan üzerinden örneklediği gibi entelektüel ilgilere sahip olmak marjinallikle eşitlenir. Entelektüelliğin "entel" sözcüğü ile etiketlendiği ve bir tür alay sözcüğü olduğu Türkiye kültürel ikliminde, bu marjinalleştirmeden en çok nasibini alan yer de bu sebeplerden dolayı taşra olacaktır. Bir anlamda, bu topraklar, özgünlüğü ödüllendirmediği gibi hoş da karşılamaz. Edward Said, entelektüeli, sürgün, marjinal ve yabancı olma nitelikleriyle değerlendirmiştir. Entelektüel, yabancıdır çünkü toplumun değerleriyle kendi değerlerini bağdaştıramayan, çoğunluğa uyum sağlayamandır, bu yüzden entelektüeller huzursuz ve mutsuzdurlar. Çoğunluğa uyum sağlayamamaları ise onları marjinal kılar, bu durumda önceden çizilmiş bir yolu izleyemezler.²³⁶ Sinan da entelektüel ilgilileriyle, ait olduğu kasabanın bir anlamda anlaşılamayanı bu nedenle de marjinali görülür.

Bu marjinalleştirmeden İdris'in de nasibini aldığını, Sinan'ın annesi ile sohbetinden anlarız. Annesi, İdris'in onu “herkesten başka oluşu” ile, koyunlardan, ağaçlardan bahsedişiyile, şiirler yazışıyla etkilediğini söyler, ona göre İdris kasabadaki herkesten biri değildir. İdris'in kasabasının marjinali olduğunu böylelikle anlarız. Onun çocuksu, neşeli, muzip kişiliğinin de, en az kumar tutkusu ve ödeyemediği borçları kadar onu gülünç ve itibarsız hale getirdiğini getirdiğini anlarız. İdris, sadece kendisi olmaya devam ederek, taşrada kendine yer bulamamıştır. Bu durumun, Sinan'a da miras kaldığını yine aynı konuşmadan takip ederiz. Sinan, annesinin deyiimiyle “*her zaman farklı bir çocuk*” olmuştur, o entelektüel ilgileriyle taşralı yaşlılarından farklıdır. Sinan'ın taşraya duyamadığı aidiyeti de, pek çok benzer özelliğinde olduğu

²³⁵ Svendsen, a.g.e., s.36

²³⁶ Edward Said, **Entelektüel: Sürgün, Yabancı, Marjinal**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 65-66.

gibi, yine babasından aldığını düşündürür bu sahne.

Taşranın kendisine dayattığı kimliğe savaş açan Sinan, kitap yazarak, entelektüel birikiminin farkını ortaya koymaya çalışır fakat kendisinden de yazdıklarından da emin değildir. Sinan, kendisini anlamasını umduğu belediye başkanı tarafından “*bireysel tarzda genel görünümlü serbest bir çalışma*”, kendisi tarafından ise “*otobiyografik öğeler taşıyan bir meta roman*” olarak nitelendirilen denemelerinde ele aldığı konular ve sorduğu sorularla iç dünyasını da ele verir. Örneğin şöyle sorar: “Aslında o kadar da önemli biri olmadığımız ortaya çıktığında niye üzülüyoruz?” Kendi hayatına ve varoluş krizine açtığı savaşın izi olarak görülebilir bu cümleleri. Öte yandan, Sinan'ın entelektüelliği de üzerine büyük gelen bir kimlik gibi görünür. *Okuduğu kitaplardan seçtiği havalı sözleri bazen şakayla bazen ciddiyetle ama çoğu zaman yersiz ve anlamsız bir şekilde kullanışı, çocukça entelektüellik şovları, felsefi zihin idmanlarının toyluğu, edebî sözlerinin yavanlığı*²³⁷ da bunu kanıtlar. Kitabından ve yazdıklarının değerinden çok emin olmadığını, kasabasındaki yazarla diyaloga girdiği rüya sahnesinden anlarız. Yazarla olan sohbeti boyunca, kendini kanıtlamaya çalışır ona. Argın, başta taşralı yazarların anılarında olmak üzere, taşralı aydınların kalemlerinde bir tutukluk olduğunu, bu tutukluğun da, anlattıklarının okunmaya değer şeyler olup olmadığını bilememekten ve metinlerinin "merkez"deki okura sunulmak için kaleme alınmış metinler olmaktan kaynaklandığını söyleyerek, yazdıklarının da bu okurların beklentilerine yanıt verebilecek türden "süsler"le donatılmaya çalışılmış gibi göründüklerini iddia eder.²³⁸ Benzer bir durum, Sinan'ın başta rüyasında kendini yazara kanıtlamaya çalışmasında olmak üzere, tüm film boyunca sürdürdüğü çabasında görülebilir.

Öte yandan, istemediği bir hayatın içine hapsolup, kendi deyimiyle “ömür çürütmek”, Sinan için kabullenilmiş bir durumdur. Bu kasabadaki geçiciliğini durmadan etrafındakilere ve en çok kendine tekrar etmeye devam etmesine ve kendini nefret ettiği bu kasabadan kurtaracak birden fazla planı olduğunu söylemesine rağmen, bu planların hiçbirine karşı hevesli olmadığını şu sözleriyle anlarız: “*Ya öğretmen olup doğuda gençliğimi çürüteceğim ya da burada kalıp başka bir iş yapıp yine gençliğimi çürüteceğim.*” Bu noktada Sinan, varoluşunu anlamlandırmak ve aradakalmışlığını

²³⁷ <http://www.altiyazi.net/yazilar/ahlat-agaci-dipsiz-kuyu/> Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

²³⁸ Argın, a.g.e., s.290.

bertaraf etmek üzere yazdığı kitapla ömür çürütmeye karşı koyar. Sinan'ın öyküsünde aidiyet krizine varoluş sancısı da karışmış durumdadır. Tam bu durumda, Sinan'ın kitap yazma eylemi de taşranın eşiğini somutlaştıran şey olur. Yeterince ne şehre ne de taşraya ait olmayan bu kitap, kendisi gibi ortada kalan bir nesne olur. Taşrada sıkışıp kalmamaya, "biri" olmaya dair atılan son kurşun olur. Bununla uyumlu olarak, filmin çözülme anını kitap ile ilgili yaşadığı hayalkırıklığı oluşturur. Sinan askerden döndükten sonra, kitabının kopyaları da ıslanıp zarar görmüş, evin bir köşesine kaldırılıp unutulmuştur. Annesi ve kızkardeşinin kayıtsız yorumlarıyla kitabının onlar tarafından hiç okunmadığını anlar, ardından kitapçıyı ziyaret eder, kitabının bir tane bile satılmadığını görür. Sinan'ın bu duruma verdiği kayıtsız tepki, kendi hikayesinin sonunu baştan bildiğini açık eder. Sinan seyirciye ve ailesine veremediği umudu aslında kendine de verememiştir.

Ahlat Ağacı'nda, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'takinden farklı olarak, hayat amacını taşradan gitmek, kentte yaşamak olarak belirlemiş karakterlerin kararlılığı ve istekliliği yerine hayatının ve varoluşunun belirsizliğiyle boğuşan bir baş karakter izleriz. Sinan, dışarıyı yani şehrin anlam vaatlerini görüp onlara ulaşmanın imkansızlığını kanıksamış veya bu imkanlar tarafından cezbedilmemiş birisidir. Öte yandan diktatör olsa atom bombası atacağı Çan'a karşı aidiyet duymadığı ortadadır. Sinan taşradan gitme özlemini dindirmiş, çıkış yolunun bu olmadığını anlamış bir başka-²³⁹yer karakterine dönüşmüştür. Sinan için taşra, geri dönüldüğünde ev hissi veya mutluluk veren bir mekân değildir. Öte yandan, şehir de sadece parası olan için anlamlı bir yerdir Sinan'a göre. Şehrin eşiğinde duran *Uzak*'ın Yusuf'u gibi, Sinan da bu haliyle taşranın eşiğinde durur. Bu anlamda, şehrin eşiğinde, nasıl şehre dair korku, merak ve yabancılık hissi varsa, taşranın eşiğinde de yoğun bir aidiyet krizi olduğu söylenebilir. Sinan'ın bir evi olmadığı gibi, hayalini kurduğu, kendini var etmek istediği bir mekân da yoktur. Yani Sinan'ın sorunu çok daha derinde bir yerlerde, kente gitmek, kentte yaşamak Sinan'ın çözümü değildir, onu tatmin etmeyecektir. Bu nedenle, taşra sıkıntısı ile olan ilişkisi bakımından, analiz edilen diğer filmlerdeki karakterlerden farklı bir yerde durmaktadır.

Filmin sonunda Sinan, kitabı için beklediği ilginin yalnızca babasından

²³⁹ *Başka-²³⁹yer* tanımı için bkz. "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra" bölümü.

geldiğini görür, kasabaya duymadığı aidiyetin aslında hor gördüğü babasından ona geçtiğini anlar. İkisi de taşrada varoluşlarını aynı anlamsızlıkta kurmuşlardır. *Ahlat Ağacı*, anlatısını kurduğu baba-oğul ilişkisinin döngüsellliği ile taşrayı bir döngüye eşitleyen söylemleri doğrular. Taşra, bu filmde bitimsiz bir döngü gibi görünür, taşranın çemberi, baba-oğul aksı ile özdeşleşir. Sinan babasına benzediğini, farklı olma mücadelesini bırakıp kabul ettiği anda kabul ederek taşranın kısır döngüsünü de kabul etmiş olur. Film, Sinan'ın İdris'in açtığı kuyu içinde kendini astığı yanılsamasını yaratıp, takip eden sekansta aslında bu kuyuyu kazmaya devam ettiğini göstererek sona erer.



SONUÇ

Bir şehir filozofu olarak Henri Lefebvre, insan varoluşunun özgürlüğünü şehrin özgürlüğü ile ilişkilendirerek, özgürlüğü, varoluşsal ve ahlaksal söyleminden kurtarıp onu somut olarak yaşayıp gerçekleştirmenin gerçek arenasının şehirler olduğunu söyler, ona göre modern insan şehre aittir.²⁴⁰ Lefebvre'in bu düşüncesinin yaygın bir kanıyı seslendirdiği kabulü, modern olanın şehirle yakından bağı olduğu ve bu durumun kaçınılmaz sonucu olarak, kent dışında kalan alanın modernlikten uzak olduğu fikrini de beraberinde getirir. Bu düşünce, kenti sadece soyut olarak özgürlükle değil somut anlamda da özgürlüğü imleyen her alanda seçeneklerin ve imkanların çokluğuna yakın kılarken yine kaçınılmaz bir sonuç olarak, kent dışında kalan coğrafyayı da yoklukla özdeş kılar. Başka bir deyişle, kentlerin ekonomik, kültürel ve sosyal hayat adına sunduğu imkan ve vaatler, neredeyse doğal bir karşıtlık oluşturarak, taşrayı imkânsızlıkların mekânı haline getirir. Bu durum, kent özlemini anlaşılır kılarken, yine doğal bir sonuç olarak taşrayı da "kaçıp kurtulacak" bir mekân haline getirir. Bu bağlamda taşra kavramına dair herhangi bir çalışmanınaynı zamanda kenti ve kenti çevreleyen modernite kavramını da merkeze alması gerekli görülmüş, bu bağlamda taşra, kent, modernite ve bu üçünün karmaşık ilişkisi detaylı bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır.

Öte yandan, taşra ve kent ilişkisinin yalnızca bu çerçevede ele alınması, eksik bir yaklaşım olarak görülmüştür. Zira Türkiye'de çevre/merkez ilişkisinin karmaşık ve sancılı bir süreci betimleyen durumunun, taşra kavramını mekânsal bağlamından kopardığı ve taşrayı bir kavram olarak coğrafi sınırlarının dışına çıkardığı bu çalışmayla bir kez daha ortaya konmuştur. Taşra kavramının göreliliği, muğlaklığı hem fiziksel sınırlarını çizer olmuş, hem de yaygın kabul gören bir ruh hali yaratmıştır. Bu ruh halinin sıkıntıyla anılmasının, yine merkezle olan çatışmalı ilişki sebebiyle

²⁴⁰ Lefebvre'den Aktaran: Senem Kurtar, "**Bir Şehir Filozofu olarak Henri Lefebvre ve Gündelik Yaşam Sanatı**", Ankara: İdealkent Dergisi Sayı:10, Eylül 2013, s.200.

gerçekleştiği söylenebilir. Bu çalışmada, bu uzun soluklu sürecin, modernleşme süreci ile yakından ilgili olduğu kanısına varılmıştır. Kendisi de sancılı bir süreci imleyen Türkiye'nin modernleşme serüveni, taşra ve merkezin kopuk ama aynı zamanda içiçe geçmiş ilişkisinin yapısını da şekillendirmiştir. Yine bu sürecin sonuçlarından biri, taşraya dair pek çok tartışmada görüleceği gibi, bugün taşranın yok olduğu ya da her yerin taşralaştığıdır.²⁴¹ İlginç biçimde, her iki çıkarımın da doğru olduğu iddia edilebilir. Dolayısıyla, bugün taşrayla ilgili meselelerin etrafından dolanmanın Türkiye'nin kültürel iklimine dair pek çok konuyu gözardı etmek anlamına geldiği söylenebilir.

Bu çalışmanın çıkış noktalarından biri, Tanıl Bora'nın Taşraya Bakmak kitabında sorduğu gibi, taşranın nasıl ve ne zaman bir darlık, daralma hissini, bir sıkıntı durumunu çağrıştırmaya başladığıdır. Bu soruya cevap ararken geçilen uğrak noktaları, Tanzimat Döneminden bu yana, taşra ve merkez ilişkisinin tarihsel süreci ile bu süreci yakından gözlemlemek üzere Türkiye kültürel mirasının anlamlı bir kısmını oluşturduğu düşünülen edebiyat ve sinema alanlarındaki taşra temsilleri olmuştur. Bu anlatıların genel özellikleri araştırılarak, Tanzimat Döneminden beri taşranın önce taşradan olmayanın, taşrada gelip geçici olanın gözünden taşranın nasıl görüldüğü, bu bakışın taşrada yaşayana nasıl sirayet ettiği anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu çaba sonucunda, taşranın sıkıntıyla özdeşleşmesinde, dışarıdan taşraya olan bakışın önemli unsurlardan biri olduğu sonucuna varılmıştır. Tuncay Birkan, "Taşraya Hiç Bahar Gelmez mi?" makalesinde, merkezden taşraya doğru bakıldığında, herkesin gözünün şehirde olduğu, burada ve şimdi sürdürdükleri hayatın hep orada, taşrada sürülmekte olan/sürülebilecek hayatlarla kıyaslandığı için ve kendilerini daima dinmek bilmez bir mahrumiyet içinde hissettikleri, yaptıkları işlerden, edindikleri meraklardan ancak "oyalanma, vakit geçirme" boyutunda keyif aldıkları düşünüldüğünden bunun neredeyse doğal dışavurumunun da "sıkıntı" olduğunun zannedildiğini söyler.²⁴² Dışarıdakinin taşraya olan bakışını tahlil eden bu görüşün yaygın bir görüş olduğundan yola çıkılarak, çalışma boyunca, taşrayla ilgili yapılan tartışmalar yoluyla, bu düşüncenin altı oyulmaya, nasıl ve neden ortaya çıktığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

²⁴¹ Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005. s.37- 67.

²⁴² Tuncay Birkan, "Taşraya Hiç Bahar Gelmez Mi?", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005. s.304.

Buna göre, dışarıdan taşraya olan bakışın ilk sahiplerinin, Anadolu'ya bir görev bilinciyle, modernliğin dönüştürücü gücü olma hevesiyle giden Cumhuriyet dönemi aydınları olduğu söylenebilir. Bu sürecin sonunda, Türkeş'in vurguladığı gibi, Anadolu, aydınların bir türlü sevedemedikleri ilişki kuramadıkları ama aşkın değerler adına sevmeleri gerektiğine iman ettikleri uzak bir diyar²⁴³ olmuştur. Taşranın görünümü adına bir başka olumsuz sonuç olarak, yine Cumhuriyetçi modernleşme hamlesi ile, "taşra" sözcüğünün anlam ufku iyice daralmıştır ve bu sözcük bundan sonra bir tür "ufuk daralması"na işaret etmek için kullanılmaya başlanmıştır.²⁴⁴ Bu durumun, önce edebiyata ardından da sinemaya yansımalarının sıkıntılı ruh betimlemeleriyle olduğu, "taşra sıkıntısı" kavramının bu yolla toplumsal bilince yerleşmeye başladığı söylenebilir.

Çalışma boyunca, alışlageldiği biçimde "taşra" ve "sıkıntı" sözcükleri yanyana yani "taşra sıkıntısı" tamlaması ile kullanılmamaya gayret gösterilmiştir. Bu yolla, sıkıntı kavramına yeniden, somut ve mekândan bağımsız bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Mekânın anlamını yitirdiği, mekânsızlığın yeni mekân olduğu günümüzde, bazı duygulanımsal durumları neden belli bir mekânla bağdaştırmak gereği duyulduğunun peşine düşülmüştür. Sıkıntı kavramının, psikoloji ve felsefe yoluyla yapılan tanımlarına bakıldığında, gelecek zamana dair, hayat deneyimine yeni bir kapsam getirileceği düşünülen olay ve bekleyişlerle yani "başkalık vaadi" ile yakından ilgili olduğu sonucuna varılmıştır. Bu ruhsal durumun mekâna olan bağlılığının nasıl gerçekleştiğini anlamak üzere yalnızca taşra ile değil kent ile olan ilişkisi de değerlendirilmiştir. Şehir sıkıntısı kavramının, Baudelaire'in 19. yüzyılda *Le Spleen de Paris* kitabında kullandığı spleen kavramıyla literatürde yer bulduğu görülmüş bu sebeple spleen kavramı üzerinden kent mekânında yaşanan sıkıntıya dair bir açıklama getirilmeye çalışılmıştır. Kent mekânında yaşanan sıkıntının, modernitenin başlıca nitelikleri olan gelip geçicilik ve devamsızlıkla ilişkili olduğu görülmüştü. Bu anlamda kaynağını moderniteden almaları bakımından iki sıkıntı deneyiminin de bir noktada buluştukları iddia edilebilir. Bu sebeplerle, bir ruh hali olarak sıkıntının da modernite ile yakından ilişkili olduğu kanısına varılmıştır.

²⁴³ A. Ömer Türkeş, "Taşra İktidarı!" **Toplum ve Bilim**, Sayı:88, İstanbul: Birikim Yayıncılık, 2001, s. 207.

²⁴⁴ Şükrü Argın, **a.g.e.**, s. 277.

Svendsen, *Sıkıntı'nın Felsefesi*'nde, sıkıntının modernitenin bir ana problemi olduğunu söyler. Ona göre, anlam veren geleneksel yapılar kaybolduğu zaman sıkıntı yeni etki alanları kazanır. Modernite içinde, özne gelenekten özgürleşmiştir ve yaşamına kendisi anlam vermek zorundadır. Modern özne anlamı farklı aşma pratikleri yoluyla arar, ama her yeni ihlal onu biraz daha fakir bırakır.²⁴⁵ Çalışma sonucunda, sıkıntının modern insan için tabii bir ruh hali olduğuna ve sıkıntının da tıpkı taşra gibi yersiz yurtsuz, mekândan bağımsız bir kavram olduğuna kanaat getirilmiştir. Bu anlamda, taşra ve taşra sıkıntısı kavramları ne kadar modernleşme süreci ile sıkı bir bağa sahipse, sıkıntının yeni tezahürlerinin de bir o kadar moderniteyle ilgili olduğu kanısına varılmıştır.

Buraya dek ortaya konan, tartışma ve tanımları ele almak için seçilen Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, içerik analizi yapılmış ve bu tartışma ve tanımların filmlerdeki karşılığına ulaşılmaya çalışılmıştır. Analiz edilen dört filmde de, çalışmaya başlarken düşünüldüğü gibi belli bir tematik ortaklık ve biçimsel benzerliğin bulunduğu ve taşra ve sıkıntı ile ilgili kuramsal çerçevede edinilen saptamaların bu filmlerde yansıma bulduğu tespit edilmiştir. Bu çalışma içinde, taşrayı geçmişle, nostaljiyle özdeşleştirmenin sorunlu yanları ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu düşünceyle uyumlu olarak, taşraya nostaljik bir nokta anlamını yükleyen filmlerin bu çalışma için uygun örnekleme oluşturmadığı, çalışmanın çıkış noktasında görülmüştür. Geçmiş sadece, içine kaçıp hayatı anlamlı kılabilceğimiz romantik ve korunaklı bir bölge olarak görme eğiliminde olmadığını söyleyen Ceylan için taşranın da nostaljik bir anlam taşımadığı söylenebilir.²⁴⁶ Bu yaklaşımın filmlerinde de geçerli olduğu, filmlerin analizlerinde ortaya konan bulguların içinde nostaljik bir temaya rastlanmaması ile bir anlamda doğrulanmıştır.

Kasaba ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinin aynı oyuncu tarafından canlandırılan ve aynı ismi taşıyan karakterleri Saffet'in, bir ruh hali olarak taşra sıkıntısına dair kavramsal çerçevede ele alındığı haline uygun bir örnek olduğu görülmüştür. İki filmin merkeze aldığı konuların farklılığı, taşra sıkıntısını da başka bağlamlarda incelemeye olanak tanımıştır. *Uzak* filmi, yine *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nin Saffet karakterini

²⁴⁵ Svendsen, **a.g.e.**, s.184.

²⁴⁶ https://www.nbcfilm.com/kasaba/press_singastemhmtintview.php Erişim tarihi: 5 Mayıs 2019

canlandıran Mehmet Emin Toprak tarafından canlandırılan Yusuf karakteriyle, Saffet'in hayallerini gerçekleştirerek İstanbul'a gelmiş hali gibidir. Bu anlamda yine bağlantılı bir okumaya elverişli. *Ahlat Ağacı*'nin karakteri Sinan ise, Saffet ve Yusuf'tan oldukça farklı karakter özelliklerine sahip biridir fakat gençliği ve taşrayla kurduğu sorunlu ilişki sebebiyle yine diğer filmlerle bağlantı kurmaya el verir.

Kasaba biçimsel ve anlatısal özellikleri ile zaman, mekân ve ruh hali üçlüsünü birarada ele alıp karakterler arasında karşılaştırma yapmaya el veren bir film. *Kasaba*, taşıyıcı üç kuşak ve dört farklı çağ için (çocuklar, Saffet, baba, dede-nine) farklı farklı deneyimlenen bir mekân halinde sunar. Filmdeki kasaba mekânı, çocuklar için bir deneyim mekânıdır. Saffet, taşraya karşı aidiyet hissetmez ve gençlik hayalleri ile kentte varolmak istemektedir, sıkıntı hissini derinden yaşar. Amca geçmişte kasabasını terkederek çeşitli dünyalarla tanışmıştır, kendisi için en doğru mekânı kasaba olarak belirlemiştir, kasaba onun için geri dönülen bir yuvadır, dede ve nine ise dünyalarını kasabaları ile çevrelemiştir, onlar için kasabalarının dışı korku unsurudur. *Kasaba* böylece taşraya topyekûn bir bakış sunmaktansa mekâna kişiler tarafından yüklenen anlamı öne çıkaran bir film olarak özgünleşir. Tüm bunların temelinde ise aidiyet hissi karşımıza çıkar. *Kasaba*'da, gitmek/kalmak/geri dönmek eylemleri birbirinin önüne geçmeden, biri diğerinden daha iyi görünmeden idealize edilmeden, seçenekler olarak ortaya konur. Aidiyet meselesine dair bu yaklaşımları, kasabanın farklı bulunma hallerinde nasıl algılandığı, zaman ve mekân kavramlarının rahatlıkla üzerinden çözülebilmesiyle *Kasaba* taşraya ait gerçekçi bir meseleyi yine gerçekçi yollarla anlatan bir film olduğu söylenebilir. Sıkıntı hissi de tüm bu seçeneklerin arasında konumlanmıştır. Özde *Kasaba*'nın kasabasının genelde ise taşranın içsel mekân olarak her kuşak tarafından başka başka deneyimlendiğini izleriz. Bu bizi, taşranın anlam evreninin göreceli darlığı ve genişliği hakkında bir varsayıma ulaştırır.

Mayıs Sıkıntısı'nda ise, kentten taşraya gelen Muzaffer kentli olmaya atfedilen rasyonel ve çıkarıcı kişiliği ile filmde geçen olay ve karakterleri domine ederken, taşra sıkıntısı Saffet tarafından yaşanan yan tema olarak belirir. Saffet'in sıkıntılı ruh halinin, film boyunca hem karakterin replikleriyle, hem beden diliyle hem de kasabasındaki günlük hayatını izleyen sahnelerle seyriceye yansımakta olduğu görülmüştür. Ayrıca, taşranın göreceliği ve bu göreceliğin moderniteyle yakın ilgisi

karakterler ve diyaloglar aracılığıyla açığa çıkmaktadır.

Uzak'ta, Yusuf'un hikayesinin sonu başından belli olan bir hikaye olduğu söylenebilir. Nermi Uygur, eğer insan bir kültür varlığıysa, kentin de köyün de insan için tıpkı dil gibi olduğunu söyler. Ona göre, insan tümüyle onlardan uzaklaşamaz, çünkü gittiği her yerde onların içindedir, onlar da insanın içindedir.²⁴⁷ *Uzak*'ta Yusuf'un ve Mahmut'un hikayeleri de Uygur'un bu görüşünü doğrular gibidir. *Uzak*, bu anlamda yalnızca iki karakterinin zıt ve aslında yakın olan çelişkili ilişkisini merkeze almaz aynı zamanda, taşra ve merkezin bu çalışmada da ileri sürüldüğü gibi karmaşık ve içiçe geçmiş ilişkisini anlatır. Argın'ın da belirttiği gibi, *Uzak*, sadece 'uzak' kavramının göreceli doğasını, 'merkez' ve 'taşra' kavramlarının doğal 'oyunaklığı'nı sergilemekle kalmaz, 'merkez' ile 'taşra'nın birbirlerinden gözlerini kaçırma halini; birbirlerine yaklaştıkça aralarında derinleşen uçurumu ama aynı zamanda birbirlerinden uzaklaştıkça aralarında belirginleşmeye başlayan yakınlığı gösterip görünür kılar.²⁴⁸ Bu filmde sıkıntı, yine kentin anlam vaadinden, bu kez “taşralılığıyla yüzleşen” karakterleriyle gelir. Taşra sıkıntısını betimleyen yoksunluk, mahrumiyet, yoksulluk, kendine yer bulamama gibi hislerle anlam bulan sıkıntı hissi bu filmde yoğun bir duygulanım olarak karşımıza çıkar. Filme ismini veren “uzak” sözcüğünün, filmi ele alan çalışmalarda pek çok farklı şeyin metaforu olarak kullanıldığı görülür. Bunlar arasına, kentin vaatlerine, hayallerine elle tutacak kadar yakın olan Yusuf'un mahrumiyet ve kentli pratiklerinden yoksunluk ile biçimlenen soyut uzaklığı da eklenebilir.

Ahlat Ağacı, Ceylan'ın diğer filmleri arasında atmosferi en neşeli, en geveze filmi olmasına rağmen, taşrası belki de en karanlık olanıdır. Tanıtım metni²⁴⁹de bu karanlık tabloyu doğrular. *Ahlat Ağacı*, karamsar bir bakışla ideallere dair bir ağıt olarak okunabilir. Bu anlamda, kırılmayan bir döngünün filmidir. Taşra, bu filmde farklılıkları hoş görmeyen yapısıyla karşımıza çıkar. Bu yüzden, Sinan'ın ruh hali, taşra sıkıntısından çok varoluş ve aidiyet sancısına yakınsar. Bu filmde, çaresizlik,

²⁴⁷ Nermi Uygur, "Kentler, Köyler", **Kent ve Kültürü**, Cogito Sayı:8, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 1996, s.131.

²⁴⁸ Şükrü Argın, **a.g.e.**, s. 294.

²⁴⁹“Bazıları için taşra, tüm umutların eninde sonunda yalnızlıkla kesiştiği bir sürgün yeridir. Tıpkı babaların ve oğulların kesişen kaderleri gibi, tüm umutların, hayallerin, çaresizlikle kesiştiği hudutsuz bir sürgün yeri...” <http://www.nbcfilm.com/ahlat/story.php?mid=3> Erişim tarihi: 5 Mayıs 2019

çıkışsızlık ve hayalkırıklığı, hem Sinan'ın hem taşra hayatının özüdür. Taşra sıkıntısı, yan karakterlerden biri olan Hatice'nin Sinan'la karşılaşmasıyla, yaşanan bir duygulanım olarak çıkar karşımıza bu filmde. Hatice ve Sinan, bir bakıma, taşra sıkıntısını bir süreç olarak başlatan iç-dış karşıtlığını yaratırlar. *Ahlat Ağacı*'nin taşrası, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nin taşrası ile imkansızlıklar mekânı oluşu bakımından aynıdır. Fakat, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda taşra, karakterlerinin geçiciliği ve gitmeye ve beraberinde şehre dair umutları yüzünden kendi sıkıntısını daha az hissettirir. Sinan'ın kentle ilgili planlarının bulunmayışı öte yandan kasabasından da nefret ediyor oluşu onu bir başkayer karakteri haline getirir.

Bu çalışmada analiz edilen filmlerin, bir röportajında²⁵⁰ Nuri Bilge Ceylan'ın kendisinin de dile getirdiği gibi, sinemanın varlıkları bize bildirilmedikçe yokmuş gibi görünen duyguların varlığını yansıtmaktaki henüz keşfedilmemiş birtakım gizil güçlerini kullandığı düşünülmüştür. Bu düşünce ile, taşra ve sıkıntı gibi iki muğlak kavramın daha açık hale getirildiği kabul edilmektedir.

²⁵⁰ http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_singasteleylaintview.php Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2019

KAYNAKÇA

Abisel, N., **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005.

Agamben, G., **Çocukluk Ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme**, Çev. Betül Parlak, İstanbul: Kanat Yayınları, 2010.

Akbulut, H., **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân**, Ankara: Bağlam Yayıncılık, 2005.

Alkan, A.ve Duru B., "20. Yüzyılda Kent ve Kentsel Düşünce", **20. Yüzyıl Kenti**, Der. ve Çev. Ayten Alkan, Bülent Duru, İmgeYayınevi, Ankara, 2002.

Argın, Ş., "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Artun, A., "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", **Modern Hayatın Ressamı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Augustinus, **İtirafılar**, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

Aytekin, P. E., "Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt 9 Sayı 1, 2015.

Bakhtin, M. , **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev.: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Barış, J., **“Türk Sinemasında Kent ve Taşra Melankolisi”**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2013.

Baudelaire, C., **Modern Hayatın Ressamı**, Çev.: Ali Berkday, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Baudelaire, C., **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Benjamin, W., **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W., **Son Bakışta Aşk**, Der. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, 1993.

Berman, M., **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev.: Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Bora, T., "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Bora T., Onaran B., "Nostalji ve Muhafazakarlık", **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-5: Muhafazakarlık**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Güntekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Bora, T., **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Boran, B., **Toplumsal Yapı Araştırmaları**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992.

Borgna, E., **Bekleyiş ve Umut**, Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Borgna, E., **Melankoli**, Çev.: Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Breton, D. Le, **Yürümeye Övgü**, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2003.

Cantek, L., "Köy Manzaraları: Romantizm Ve Gerçekçiliğin Dövizimleri", **Toplum ve Bilim**, Sayı:88, İstanbul: Birikim Yayıncılık, 2001.

Castells, M., **Kent Sınıf İktidar**, Çev. Asuma Erendil, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.

Castells, M., **Urban question: A Marxist Approach**, Çev. Alan Sheridan, London: Edward Arnold, 1977.

Ceylan, N. B., **Kasaba**, Yay. Haz. Alpagut Gültekin, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2007.

Cioran, E., M., **Çürümenin Kitabı**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

Coşkun, E., **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara: Phoenix Yayınları, 2009.

Çağlayan, O.E., **Screening Boredom The History and Aesthetics of Slow Cinema**, University of Kent, Philosophy in Film Studies, Doktora Tezi, 2014.

Çiçekoğlu, F., **Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği**, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Çiçekoğlu, F., **Vesikalı Şehir**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Çiğdem, A., "Taşra Karalaması: Küçük bir soyolojik deneme", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Daldal, A., "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", **Doğu Batı Dergisi**, Sayı:25, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003.

Diken B., Gilloch G., Hammond, C., **Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü**, Çev. Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul: Metis Yayınları, 2017.

Draaisma, D., **Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer?**, Çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Elias, N., **Zaman Üzerine**, Çev.: Veysel Atayman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Erder, S., "Nerelisin Hemşerim", **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, Haz. Çağlar Keyder, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Ergülen, H., "Şiir Taşraya Aittir!", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Esen, Ş. K., **Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2002.

Flaubert, G., **Madame Bovary**, Çev.: Nurullah Ataç, Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

Frisby, D., **Modernlik Fragmanları**, Çev.: AkınTerzi, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Frosh, S., "Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunalımı", **DeFTER Sayı:26**, Çev. İskender Savaşır.

Giddens, A., **Modernite ve Bireysel-Kimlik-Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, Çev.: Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Görmez, K., **Şehir ve İnsan**, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.

Güçhan, G., **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992.

Gürbilek, N., **Ev Ödevi**, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Gürbilek, N., **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Gürbilek, N., **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

Gürbilek, N., **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Gürbüz, N., "Yeni Türk Sineması Taşrada Ne Arıyor?", **Edebiyatın Taşradan Manifestosu**, Der. Mesut Varlık, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Harris, C. D. ve Ullman E., L., "Kentin Doğası", **20. Yüzyıl Kenti**, Der. ve Çev. Ayten Alkan, Bülent Duru, İmgeYayınevi, Ankara, 2002.

Harvey, D., **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayıncılık, 1997.

Harvey, D., **Sosyal Adalet ve Şehir**, Çev. Mehmet Morali, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Huyssen, A., **Alacakaranlık Zamanları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

İrzık, S., "Önsöz", **Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev.: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Karabıyık K. F., "Taşranın ve Büyük Kentin Endam Aynası: Köy", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Marx K., Engels, F., **Alman İdeolojisi**, Çev.: Tonguç Ok, Olcay Geridönmez, 2013.

Kayalı, K., **Sinema Bir Kültürdür**, İstanbul: Tezkire Yayıncılık, 2015.

Kurtar, S., "Bir Şehir Filozofu olarak Henri Lefebvre ve Gündelik Yaşam Sanatı", Ankara: İdealkent Dergisi Sayı:10, 2013.

Laçiner, Ö., "Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Laçiner, Ö., "1980'ler: Kapan(May)An Bir Parantez Mi?", **Birikim Dergisi Sayı: 152-153**, İstanbul: Birikim Yayıncılık, 2001-2002.

Lefebvre, H., **Gündelik Hayatın Eleştirisi-2**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.

Lefebvre, H., **Mekânın Üretimi**, Çev.: Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.

Lefebvre, H., **Modern Dünyada Günlük Hayat**, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Lefebvre, H., **Ritimanaliz**, Çev. Ayşe Lucie Batur, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.

Mardin, Ş., **Türkiye'de Toplum ve Siyaset-1**, Der.: Mümtaz'er Türköne ve Tuncay Önder, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

Mollaer, F., **Modernlik Kehanetleri**, Ankara:Phoenix Yayınevi, 2016.

Onaran, A. Ş., **Türk Sinema Tarihi - 1**, İstanbul: Kitle Yayınları, 1994.

Öncü, A., "İstanbulcular Ve Ötekiler", **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, Haz. Çağlar Keyder, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Özbek, M., **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Özgüç, A. **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**, Horizon International Yayınları, 2012.

Özgüç, A., **Başlangıçtan Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990.

Özgüç, A., **Türk Sinemasında İstanbul**, İstanbul: Horizon International Yayınları, 2010.

Park, R. E., "Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler", **Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler**, Robert E. Park, Ernest Burgess, Çev.: Pınar Karababa Kayalığı, Ankara: Heretik Yayınları, 2015.

Parla, J., "Alegori'den Mesel'e:Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları", **Taşrada Var Bir Zaman**, Ed.: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş, İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2010.

Pekdemir M., "Taşranın 'Taşı Toprağı Altın'da Ne Vardır?", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Phillips, A., **Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine**, Çev. Fatma Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Said, E., **Entelektüel: Sürgün, Yabancı, Marjinal**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 65-66.

Sarı, G., "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde İstanbul Temsilleri", **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi**, Cilt:2 Sayı: 3, 2017, s. 61-63.

Scognamillo, G., "Türk Sinemasında Köy Filmleri - 1", **Yedinci Sanat**:7, 1973.

Scognamillo, G., **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

Sennett, R., **Gözün Vicdanı Kentin Tasarımı Ve Toplumsal Yaşam**, Çev.: Süha Senabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Serter, G., "Şikago Okulu Kent Kuramı: Kentsel Ekolojik Kuram", **Planlama Dergisi**:23, 2013.

Simmel, G., "Metropol ve Tinsel Hayat", **Modern Kültürde Çatışma**, Çev.: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Simmel, G., "Yabancı", **Bireysellik Ve Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Slattey, M., **Sosyolojide Temel Fikirler**, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2008, s. 59.

Solak, Ö., "Cumhuriyet Romanında Merkez Taşra Çatışması", Edebiyatın Taşradan Manifestosu, Der. Mesut Varlık, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Suner, A., **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Süalp, Z. T. A., "Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülemeyen", **Taşrada Var Bir Zaman**, Ankara: Çitlenbik Yayınları, 2010.

Svendsen L. F. H., **Sıkıntının Felsefesi**, Çev. Murat Erşen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008.

Şenderin, Z., "Türk Romanında Taşra: Toplumsal Yapılanma, Aydınlar Ve Yabancılaşma", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi-18, Ankara: 2011.

Adorno, T. W., "Balzac'ı Okumak", **Edebiyat Yazıları**, Çev.: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Par, T. A., **El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye’de Dış Göç-Sinema İlişkisi**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2009.

Türkeş, A. Ö., "Orada Bir Taşra Var Uzakta", **Taşraya Bakmak**, Der.: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Uygur, N., "Kentler, Köyler", **Kent ve Kültürü**, Cogito Sayı:8, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 1996.

Williams, R., **Anahtar Sözcükler**, Çev.: Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Wirth, L., "Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlileşme", **20. Yüzyıl Kenti**, Der. ve Çev.: Ayten Alkan, Bülent Duru, Ankara: İmge Yayınevi, 2002.

Zıraman, Z. C., "1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri", **Doğu Batı Dergisi - Sinema Tutkusu III Sayı:74**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2015.

Elektronik Kaynaklar

“Nuri Bilge Ceylan: Hissetmek değil anlamak önemli”, Cumhuriyet Gazetesi, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/985762/Nuri_Bilge_Ceylan__Hissetmek_degil_anlamak_onemli.html, Erişim Tarihi: 05.05.2019

“Sevilmesi zor bir karakter kurmak önemliydi”, Milliyet Gazetesi, <http://www.milliyet.com.tr/sevilmesizorbirkarakterkurmak/pazar/haberdetay/27.05.2018/2676671/default.htm>, Erişim Tarihi: 05.05.2019

“Bir tema üzerine çeşitlemeler hoşuma gidiyor”, Positif Dergisi, http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php, Erişim Tarihi: 05.05.2019.

“Nuri Bilge Ceylan – Biyografi”, <http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>, Erişim Tarihi: 05.05.2019

“taşra”, Türk Dil Kurumu, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ccdb6bb51f4e7.63401834, Erişim Tarihi: 04.05.2019

“sıkıntı”, Türk Dil Kurumu, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ccb398c1fd045.09437338 Erişim Tarihi: 02.05.2019

“province”, Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/french-english/province>, Erişim Tarihi: 02.05.2019

“provinces”, Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/province?q=provinces>, Erişim Tarihi: 02.05.2019

“medeni”, Nişanyan Sözlük, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=medeni>, Erişim Tarihi: 02.05.2019

“taşra”, Nişanyan Sözlük, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=taşra>, Erişim Tarihi: 02.05.2019

“Ahlat Ağacı, Dipsiz Kuyu”, Altyazı Dergisi, <http://www.altyazi.net/yazilar/ahlat-agaci-dipsiz-kuyu/>, Erişim Tarihi: 05.05.2019

“Bir gencin etrafını kuşatanlar”, Milliyet Gazetesi, <http://www.milliyet.com.tr/bir-gencin-etrafini-kusatanlar-gundem-2672446/>, Erişim Tarihi: 05.05.2019

“Bu topraklarda farklılığı ya da özgünlüğü ödüllendiren hiçbir mekanizma yoktur.”, Ons Dergi, <http://www.nbcfilm.com/ahlat/press-onsdergi.pdf>, Erişim Tarihi: 05.05.2019

“Ancak gerçekçi insanlar iyi film yapabilir.”, Antrakt Sinema Gazetesi, http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_singasteyleylaintview.php, Erişim Tarihi: 05.05.2019

“Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi”, Mega Movie Dergisi, https://www.nbcfilm.com/uzak/press_ozeninterview.php, Erişim Tarihi: 05.05.2019.

“sıkıntı”, Nişanyan Sözlük, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=s%C4%B1k%C4%B1nt%C4%B1> Erişim Tarihi: 04.05.2019.

"Piyasa acımasız ve demirden yasalarla işliyor!..", Antrakt Sinema Dergisi,
https://www.nbcfilm.com/kasaba/press_singastemhmtintview.php, Erişim Tarihi:
04.05.2019.



EK: FİLMLERİN KÜNYELERİ

KASABA (1997)

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Şirketi: NBC Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Hikâye: Emine Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

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

Süre: 82 dakika

MAYIS SIKINTISI (1999)

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Şirketi: NBC Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

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

Süre: 131 dakika, 117 dakika (kısa versiyon)

UZAK (2002)

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Şirketi: NBC Film

Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

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

Süre: 110 dakika

AHLAT AĞACI (2018)

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

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

Yapım Şirketi: Zeyno Film ve Nulook Yapım

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

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Senaryo: Akın Aksu, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

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

Süre: 188 dakika



ÖZGEÇMİŞ

İlknur Girgin, 1989 yılında Tekirdağ'da doğmuştur. Lise öğrenimini 2007 yılında Mustafa Elmas Arıcı Anadolu Lisesi'nde tamamlamıştır. Aynı sene başladığı Marmara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden 2011 yılında mezun olmuştur. 2013 yılında Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları Yüksek Lisans programına kaydolmuştur. Buradaki öğrenimi esnasında, 2014/2015 eğitim öğretim yılını Université Paris Sorbonne IV'da değişim öğrencisi olarak geçirmiştir. 2016 yılından beri Kurumsal İletişim ve Pazarlama Uzmanı olarak çalışmaktadır.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
 Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
 Hazırlayanın Adı Soyadı : İlknur GİRĞİN
 Tez Başlığı : Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Taşra ve Sıkıntı
 Savunma Tarihi : 26 / 06 / 2019
 Danışmanı : Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

JÜRİ ÜYELERİ

Unvanı, Adı Soyadıİmza

Doç. Dr. Ayşe TOY PAR



Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif DEMOĞLU



Dr. Öğr. Üyesi Ece VİTRİNEL



Enstitü Müdürü

Prof. Dr. M. Yaman ÖZTEK



Dr. Öğr. Üyesi A. Fahri NEGÜS