

YENİ TÜRK SİNEMASINDA UZAKLAŞMAK:

KARADENİZ BÖLGESİ ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Oytun ARSLAN

Eskişehir 2022

YENİ TÜRK SİNEMASINDA UZAKLAŞMAK:

KARADENİZ BÖLGESİ ÖRNEĞİ

Oytun ARSLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Ders sorumlusu: Dr. Öğr. Üyesi Onur YUMURTACI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

YENİ TÜRK SİNEMASINDA UZAKLAŞMAK: KARADENİZ BÖLGESİ ÖRNEĞİ

Oytun ARSLAN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Onur YUMURTACI

1990'lardan bu yana etkinliğini arttıran yeni Türk sineması, toplumcu ve politik bir yapıya sahiptir. Bu sinema akımındaki yönetmenlerin, kendi buldukları yurtiçi ve yurt dışı fonlar, bağımsız ve uluslararası bir sinemanın oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca, yönetmenlerin filmlerini doğdukları coğrafyada yapmaları da filmlerin gerçekçiliğine olumlu katkı sağlamıştır. İçerdiği evrensel değerler, yurt dışındaki sinema camiasında beğeniyle karşılanmaktadır. Her sene, birçok film uluslararası festivallere katılım göstermektedir ve ödüller almaktadır.

Yeni Türk sineması filmleri, uzak coğrafyaları nostaljik bir yer olarak değil, toplumcu gerçekçi ve eleştirel bir bakış ile beyaz perdeye yansıtmaktadır. Bu vesileyle, yaşamını başka bölgelerde sürdüren kişiler de bölgedeki gerçekliği görmeye başlayacaktır. Söz gelimi, Karadeniz Bölgesi, ana akım sinemada, genel olarak komedi filmleriyle tanınmaktadır. Fakat, bölge, neşeli yapısının yanında, birçok yerde görülen sıkıntılara da tanık olmaktadır.

Bu çalışmada, Karadeniz Bölgesi'nde geçen yeni Türk sineması filmlerinde ele alınan sorunlar işlenecektir ve bu sorunlardan insanların uzaklaşmasının nedenleri çalışmanın ana konusu olacaktır. Irk, etnik köken, aidiyet, politika ve cinsiyet konuları çalışmada önemli yere sahiptir. Bu sorunların bir soruncu olarak "sosyal dışlanma", çalışmada, üzerinde sıklıkla durulacak kavram olacaktır. Ayrıca, bölgede çekilmiş 14 uzun metrajlı film, çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Çalışmanın amacı, insanların buldukları mekandan uzaklaşma ihtiyacının sebeplerini "sosyal dışlanma" kapsamında aramak; ayrıca, yeni Türk sinemasından seçilen filmlerde, Karadeniz'in mekansal özellikleri ve çokkültürlü yapısının nasıl ele alındığını gösterirken, konuya ilişkin nitel bir tartışma üretmektir.

Anahtar Sözcükler: Yeni Türk sineması, Karadeniz Bölgesi, sosyal dışlanma, uzaklaşmak.

ABSTRACT

MOVING AWAY IN NEW TURKISH CINEMA: A CASE OF BLACK SEA REGION

Oytun ARSLAN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, June 2022

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Onur YUMURTACI

The New Turkish cinema, which has increased its effectiveness since the 1990s, has a socialist realistic and political structure. The domestic and international funds which were obtained by the directors of this cinema movement, enabled the formation of an independent and transnational cinema. In addition, the fact that the directors made their films in the place where they were born contributed positively to the realism of the films. It is admired by the cinema community abroad because it contains the universal values. Every year, many films participate in international festivals and receive awards.

New Turkish cinema films reflect distant geographies to the big screen with a socialist realist ve critical perspective, not as a nostalgic place. Therefore, people who do not live in the area, will be able to see the reality there. For example, the Black Sea Region is generally known with comedy films in mainstream cinema. However, apart from its cheerful nature, that region also witnesses the troubles seen in many places.

In this study, the problems that are adressed in the new Turkish cinema films made in the Black Sea Region will be discussed and the reasons why people move away from these problems will be the main subject of the study. Issues of race, ethnicity, belonging, politics and gender have an important place in the study. As a result of these issues, "social exclusion" will be the concepts to be emphasized frequently in the study. Furthermore, 14 feature films shot in the region constitute the sample of the study.

The aim of the study is to search the reasons for people's need to move away from their place within the scope of "social exclusion"; It also aims to produce a qualitative

discussion on the subject while showing how the spatial characteristics and multicultural structure of the Black Sea are handled in the films selected from the new Turkish cinema.

Keywords: New Turkish cinema, Black Sea Region, social exclusion, move away.

.././....

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Oytun ARSLAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem.....	4
1.4. Varsayımlar.....	5
1.5. Sınırlılıklar.....	5
1.6. Tanımlar.....	5
2. ALANYAZIN.....	7
2.1. Yeni Türk Sineması.....	7
2.1.1. Yeni Türk Sinemasında Taşra.....	17
2.1.2. Politik Sinema.....	19
2.1.3. Aksanlı Sinema.....	23
2.2. İdeoloji.....	25
2.3. Kültür.....	28
2.4. Etnisite.....	31
2.5. Kimlik.....	34
2.5.1. Aidiyet.....	36
2.5.2. Öteki.....	38
2.5.3. Bellek.....	41
2.6. Taşra.....	49
2.6.1. Taşrada Sıkıntı.....	51
2.6.2. Taşrada Eğlence Yaşamı.....	54
2.6.3. Taşrada Cinsiyet Rollerı.....	55

2.6.3.1. Taşrada Kadın Olmak.....	55
2.6.3.2. Taşrada Erkek Olmak.....	58
2.6.3.2.1. Yitik Erkeklik.....	59
2.7. Karadeniz Bölgesi.....	61
2.7.1. Karadeniz Bölgesi'nin Tarihi, Kültürü ve Stereotipler.....	61
2.7.2. Karadeniz Bölgesi'nin Coğrafi ve Beşeri Yapısı.....	64
2.7.3. SSCB'ye Komşu Olmak.....	66
2.7.3.1. SSCB'nin Çöküşü ve Göç Konusu.....	67
2.7.3.2. Anti-Komünizm.....	70
2.7.4. Türk Sinemasında Karadeniz.....	71
3. YÖNTEM.....	74
3.1. Araştırma Modeli.....	74
3.2. Evren ve Örneklem.....	77
3.3. Verilerin Toplanması.....	78
3.4. Verilerin İşlenmesi, Çözümü ve Yorumlanması.....	79
4. BULGULAR VE YORUM.....	81
4.1. Mustang.....	81
4.2. Gözetleme Kulesi.....	87
4.3. Sibel.....	90
4.4. Bulutları Beklerken.....	93
4.5. Kalandar Soğuşu.....	97
4.6. Elveda Katya.....	99
4.7. Öyle Sevdim Ki Seni.....	102
4.8. Yağmur: Kıyamet Çiçeği.....	105
4.9. Fındıklar Kırılırken.....	111
4.10. Yüreğine Sor.....	114
4.11. Bal.....	118
4.12. Kız Kardeşler.....	121
4.13. Sonbahar.....	129
4.14. Rüzgarın Hatıraları.....	137
5. Sonuç ve Öneriler.....	139
5.1. Sonuç.....	139
5.2. Öneriler.....	145

KAYNAKÇA.....	148
ÖZGEÇMİŞ	

TABLolar DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 3.1. Araştırmanın örneklemini oluşturan filmler ve yönetmenleri.....	80
Tablo 3.2. Araştırmanın örneklemini oluşturan filmler ve işlendikleri ana başlıklar.....	144

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

SSCB : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

1. GİRİŞ

Yeni Türk sineması içerisindeki filmler, alternatif bakışı ve toplumcu gerçekçi içeriklerden ötürü, yurtiçi ve yurt dışındaki festivallerde büyük beğeni görmektedir. 1990'ların ikinci yarısından itibaren yönetmenlerin, kendi buldukları yurtiçi ve yurt dışı fonlar ve hatta kendi imkanları dahilinde oluşturdukları kaynaklar, bağımsız ulusaşırı filmler içeren yeni Türk sinemasının oluşmasını sağladı. Bu durum da, en çok içeriklerine yansımış oldu. Artık çağımıza geldiğimizde, gişe rakamları olarak olmasa da, içerik olarak ana akım sinemaya alternatif bir sinema oluştu.

Yeni Türk sinemasındaki yönetmenler, işledikleri konuları, bu coğrafyada gördükleri problemleri dile getirmek için seçmektedir. Sözelimi, taşra yalnızlığı, işsizlik, yoksulluk ve eşitsizlik gibi konular sıklıkla bu filmlerde görülmektedir. Eski dönem Türk sineması filmlerinde sinemanın nostaljik hali, yerini, oranın bizzat gerçekliğine bıraktı. Anlatılan hikayeler, büyük şehirden bir bakışla değil, o bölgelerin kendi içinden anlatıldı. Bu durumun en büyük nedenlerinden biri, 1990'lardan itibaren ortaya çıkan genç kuşak yönetmenlerin filmleri, genellikle yetiştikleri yerleri kendi yaşam deneyimleri ve gözlemleri çerçevesinde anlatmasıdır. Suner'e (2015: 285) göre, "bağımsız ulusaşırı" filmlerinin yönetmenlerinin, yerinden olma deneyimi yaşamalarından gelen, filmlerine yansıyan hikayeleri vardır.

Bu kapsam dahilinde, bu çalışmada, yeni Türk sinemasında, Karadeniz Bölgesi'nde çekilen filmlerde, karakterlerin "uzaklaşma" eğiliminin neden olduğu araştırılacaktır. Çalışmanın "Giriş" başlıklı bu bölümünde, araştırma problemi, amaç, önem, varsayımlar, sınırlılıklar ve çalışmaya özgü tanımlara alt başlıklar halinde yer verilecektir.

1.1. Problem

Türk sineması tarihi boyunca pek çok toplumsal konu filmlerde işlenmiştir. Sözelimi, 1950'li yıllardan itibaren iç göçlerin artışı, özellikle İstanbul'a gelen kişilerin şehre adaptasyon sorunları filmlerde uzun süre sıklıkla işlenmişti. Fakat, 1980 öncesine doğru, demokrasi ve özgürlükler anlamında ciddi ihlallerin yaşanması, sinema üzerinde de bir siyasi baskı ortamının oluşmasına neden oldu (Suner, 2015: 19). Önceki yıllardaki bağımsız sinemacıların sayısı, 80'lerde iyice azalmış bir haldeydi. Özellikle 80'li yılların

ikinci yarısından itibaren hayata geçirilen neoliberal ekonomi politikaları, alt ve üst sınıf arasındaki toplumsal ve ekonomik uçurumun büyümesine yol açtı (Suner, 2015: 21).

Sinema, büyük oranda sınıfsal sorunlara karşı durağan bir haldeydi. 1990'ların ikinci yarısı, değişim içinde önemli bir dönem oldu. Suner'e (2015: 21) göre, farklı dinsel ve etnik kimlikler, sahip oldukları dünya görüşlerini, toplumsal ve siyasi alana taşımaya, özellikle 1990'lardan itibaren başlamıştır. Sinemada o dönemki genç kuşak yönetmenler de bu yükselen seslere kulak verdi. Özellikle 1990'lı yıllarda dinsel ve etnik farklılıklardan söz etmek üzere, "kimlik", çok kez söz edilen bir kavram haline geldi (Suner, 2015: 23).

1990'lardan itibaren yükselen genç kuşak yönetmenlerinin en ayırt edici özelliklerinden biri, filmlerini çektikleri topraklarda genelde uzun senelerini geçirmiş olmasıydı. Fakat, bu genç kuşak yönetmenler, çoğu zaman büyük maddi zorluklarla karşılaştılar. Kendi çekmek istedikleri filmler, dağıtım şirketlerinin çoğunun gişe filmi beklentisine uymadı. Bazı yönetmenler, filmlerini kendi kurdukları şirketler vasıtasıyla, sayılı salonlara gönderme yolunu tercih ettiler. Suner'e (2015: 287) göre, düşük seyirci sayıları, film üretimi dahil, dağıtım ve gösterim aşamalarında çoğunlukla karşılaşılan engellerle ve uğradıkları sansürlerle alakalıdır. Bu yeni sinemacılar, sınırları kaldırmıştı. O güne kadar tabu olarak kabul edilen konular, sinemada bir şekilde görülmeye başlamıştı (Tunç, 2012: 201-202).

Özellikle yeni dönem yönetmenlerin, "taşra" üzerine çekilen filmlerin, uluslararası festivallerden ödüllerle dönüp, ülke sinemasını tanıtmaları, yeni yetişen yönetmenlere de ilham kaynağı oldu. Ülkenin birçok yerinden yükselen yeni yönetmenler, kendi yaşadıkları yörelerdeki deneyimledikleri problemleri de yurtiçine ve yurt dışına sanat yoluyla aktarmaya başladı.

Sinemada genel olarak "ana akım sinema" karşısında yer alan filmlere, "sanat sineması", "bağımsız sinema" veya "bağımsız ulusaşırı sinema" tabirleri sıkça kullanıldı. Bu çalışmanın merkez noktalarından birisi olan "bağımsız ulusaşırı sinema" kavramı, çeşitli siyasal, toplumsal, tarihsel sebeplerle ülkelerini terk etmek durumunda kalmış sinemacıların oluşturduğu filmlerden ortaya çıkmıştır (Suner, 2015: 258). Hamid Naficy, "bağımsız ulusaşırı sinema"yı, "öncesinde tanımlanmış sinemasal, üstsinemasal, kültürel, ulusal ve coğrafi sınırları tamamen kesen" yeni bir tür olarak belirtir (akt. Suner, 2015: 258). Naficy, bir de "aksanlı sinema" tabirini geliştirdi. "Aksanlı sinema", Naficy'nin geliştirdiği "bağımsız ulusaşırı sinema" kavramının geliştirilmiş versiyonudur. (Suner,

2015: 258). Aksanlı sinemada yönetmenin deneyimleri ve üretim koşulları ana kıstaslar olarak ön plana çıkmaktadır. Yönetmenler, az bütçeli ve bağımsız yapımları için film yapım esnasında her aşamada yer alıp, bir "zanaat" ortaya koymaktadır (Suner, 2015: 259). Naficy'e göre "yolculuk", aksanlı filmlerde sıkça görülmektedir. Naficy, üç yolculuk türünden söz etmektedir. Birincisi, dışarı yolculuklardır. Burada, sığınacak bir yer, yeni bir ev umuduyla kaçış yolculukları mevcuttur. İkincisi, evsizlik, kaybolma temaları neticesinde, arayış yolculuklarıdır. Üçüncüsü ise, kişinin kendi geçmişini tekrar bulmak üzere çıkılan eve dönüş yolculuklarıdır (akt. Suner, 2015: 260).

Aksanlı sinema, Hamid Naficy'e göre, yönetmenin yerinden edilmiş oluşuyla alakalı olsa da Suner, yerinden edilmiş sayılmayan yönetmenlerin de katılmasının, "aksanlı sinema", "bağımsız uluslararası sinema" tanımını güçlendireceğini düşünmektedir (2015: 263). Bu çalışma kapsamında da "bağımsız uluslararası sinema" ve "aksanlı sinema"nın kendi kodlarıyla filmler incelenecektir.

Çalışmada örneklem olarak Karadeniz Bölgesi'nde çekilmiş yeni Türk sineması filmlerinin alınmış olması, Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema"daki yolculuk türlerinin tamamının filmlerde bir şekilde mevcut olmasıdır. Karadeniz'in yüksek dağları, hırçın bir denizi ve düz alan bulmanın zor olduğu coğrafi zor koşulları, bu yolculuğu daha anlamlı kılmaktadır. Aynı zamanda Karadeniz Bölgesi, tarih boyunca çok farklı kültürlerle ev sahipliği yaptığı gibi eski Sovyetler Birliği'ne komşu olmasıyla da filmler için önemli bir konu kaynağı olmuştur. Ayrıca Karadeniz, yerel diller açısından son derece zengindir. Rumca, Lazca ve Hemşince, Karadeniz Bölgesi'nde yaşayan dillerdir (Tursun, 2016: 15). Yeni Türk sinemasındaki alternatif bakışa sahip filmleri değerli kılan bir özellik de yerel dillere filmde sıkça yer vermesidir. Çoğu zaman oyuncular da, o bölgeden yetişmiş kişilerden seçilmektedir.

Sonuç olarak, yeni Türk sinemasında, Karadeniz Bölgesi'nde çekilen filmlerde, "sosyal dışlanma" hissiyatı üzerinden "uzaklaşma" eylemi çokça görülmektedir ve bu durumu coğrafi koşullar daha da önemli kılmaktadır. Geçmişte, bu konuya dair bir araştırma, literatür taramasında görülmemektedir. Bu kapsamda sorulan "Karadeniz Bölgesi'nde çekilmiş yeni Türk sineması filmlerinde neden karakterlerin uzaklaşma eylemi vardır?" sorusu, araştırmanın problemini belirtmektedir.

1.2. Amaç

Çalışmanın genel amacı, Karadeniz'de çekilen yeni Türk sineması filmlerindeki "uzaklaşma"nın nedenlerinin açıklanmasıdır. Bu amaç doğrultusunda, şu sorulara cevap aranacaktır:

- 1- Seçilen filmlerde, "uzaklaşma"nın sebepleri nelerdir?
- 2- Filmlerde, özellikle hangi konulara değinilmektedir?
- 3- "Ötekileştirme"nin ve "sosyal dışlanma"nın "uzaklaşma" içerisindeki rolü nedir?
- 4- Karadeniz Bölgesi'nin coğrafi özelliklerinin ve konumunun "uzaklaşma" konusunda rolü nedir?
- 5- Seçilen filmlerdeki yönetmenlerin, işledikleri konulara yaklaşımı nedir?

1.3. Önem

Yeni Türk sinemasına dair yazılan makale veya tezlere bakıldığında, Karadeniz Bölgesi'nin, üzerinde pek çalışılmayan bir bölge olduğu görülmektedir. Bu çalışma, Karadeniz Bölgesi'nde özellikle 21.yüzyılda çokça yapılan festival filmlerini incelemek anlamında, bir yenilik katacaktır ve alana katkı sağlayacaktır.

Çalışmanın içerisinde, "sosyal dışlanma" ve bunun bir neticesi olan "uzaklaşma" hakkında, çeşitli kuramlardan da faydalanarak, Karadeniz'in yeni Türk sinemasındaki temsiline değinilecek olması, bölgede çekilen filmlerin, yazılı bir çalışmada yer alması için önemlidir. Karadeniz Bölgesi'nin genel olarak özdeşleştirildiği ve içinde fazla stereotip taşıyan komedi filmlerinin haricinde, çok zengin bir "festival filmi" bölgesi olduğu da malumdur. Fakat, genel olarak bozkıra sahip bölgelerin festival filmleriyle denkleştirilmesi, bu çalışmanın, bölgede çekilen filmleri göstermek anlamında önemini arz etmektedir.

Bu çalışma, kültürel çeşitliliği olan Türkiye'nin diğer bölgelerinde de çekilen filmlerde "sosyal dışlanma" üzerine gelecekte çalışacak araştırmacılar için kaynak olacak olması anlamında önem taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Çalışmada, varsayım olarak kabul edilen noktalar şunlardır:

1. Yeni Türk sinemasının alternatif filmleri, toplumcu gerçekçi ve politik filmler içerir.
2. Karadeniz Bölgesi, yeni Türk sineması filmleri haricinde, özellikle popüler sinemada, genel olarak komedi türü filmlerle bilinen bir bölgedir.
3. Yeni Türk sineması yönetmenleri, filmlerinde kendi dünya görüşlerini yansıtmaktadır.
4. Taşra, yeni Türk sinemasında, mekan olarak sıklıkla yer almaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışmada, şu noktalar birer sınırlılık olarak kabul edilmiştir:

1. Bu çalışma, sosyal bilimler alanındaki diğer tüm çalışmalar gibi, insan unsuruyla sınırlıdır.
2. Çalışma, Türk sinemasında, 21. yüzyılda, Karadeniz Bölgesi'nde çekilen filmlerle sınırlıdır.
3. Çalışma kapsamında incelenecek filmler, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın resmi internet sitesinde "uluslararası" olarak tanımladığı film festivallerine katılmış filmlerle sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Bu çalışmada sıklıkla yer verilen, çalışmaya özgü bazı kavramlar için kullanılan özel anlamlar şu şekilde ifade edilebilir:

Yeni Türk Sineması: Türkiye'de, 1990'lardan itibaren başlayıp, özellikle 21.yüzyılda etkinliğini arttıran, toplumcu ve politik filmler.

Sanat filmi: Çok yüksek gişe rakamlarına ulaşan ana akım sinemanın karşısında yer alan, festivallere katılım gösteren ve birçoğunda ödül alan filmler.

Bağımsız ulusaşırı sinema: Bulunduğu topraklarda deneyimledikleri zorlukları film haline getiren yönetmenlerin oluşturduğu sinema.

Aksanlı sinema: Azınlıkların söylemek istediklerini, beyaz perdeye yansıtmak isteyen film türüdür.

Yersiz yurtsuzluk: Bireylerin, köksüz bir şekilde, kendi oturdukları evde dahi evlerinde hissetmemeleri.

Karadeniz: Türkiye'nin en kuzeyinde yer alan, genelde dağlık olan bölge.

Kimlik: Bireyin, belirli bir kimse olmasına katkı sağlayan şartların, onun benliğine dair niteliklerin tümü.

Yayla: Dağların tepesine doğru yüksek yerlerdeki düzlük, serin ve otlukları çok olan yer.

Dağ evi: Genellikle ağaçtan veya kerpiçten yapılan, içerisinde ahır da bulunan ev.

Anti-Komünizm: Komünist sisteme karşıtlıktır.

2. ALANYAZIN

Bu bölümde, çalışmanın kaynağını oluşturacak kavramlar belirtilecektir. Bu kavramlar, her bir kavramın kuramsal çerçeveleri içerisinde betimlenecektir. Araştırmanın devamında incelenecek olan 14 filmin kuramsal temeli, bu kavramlarda yer almaktadır.

2.1. Yeni Türk Sineması

Sinema, sinematografin icat edilmesi ve hareketli görüntünün kaydedilmesinden beri, toplumlar tarafından hep beğeni görmüştür. Sinemanın beyaz perdesine yansıyan filmler, izleyen sayısı arttıkça, daha büyük sinema salonlarının açılmasına vesile olmuştur. Sinemaya her dönem artan ilgi, hem iktidarların hem de sermaye sahiplerinin ilgisini çekmiştir. Özellikle siyasiler tarafından pek çok dönemde gerek sansürlerle, gerek ise bizzat gösterilen filmlerle propaganda yapılmaya çalışılmıştır. Geniş kitlelere ulaşabilecek iletişim ağının oluşturulması, ideolojik yapılanmanın en ciddi gücüdür. Yönetenler, ajitasyonlarını, *ideolojik propagandalarını*, sinemadan tiyatroya, edebi ürünlerden, görsel, yazılı basına kadar pek çok aracı kullanarak gerçekleştirebilir. Günümüzün dijital teknolojisi, belli bir zamandır bu tarz amaç için kullanılmaktadır (Kıraç, 2019: 21). Ryan ve Kellner'e göre, film üretimi ideolojiktir. Sinema gerçekliği tasvir etmediği gibi, aslında izleyiciyi, sinemanın oluşturduğu gerçeklik biçimlerine göre algılamaya ikna eder (akt. Parlayandemir ve Oğuzcan, 2020: 308).

Sinema, aynı zamanda her daim bir sanattır ve her film kendi içinde biriciktir. Nijat Özön (1972: 13), sinemanın bir sanat dalı olmasından ziyade, "bağımsız" bir sanat dalı olmasına vurgu yapmaktadır. Sinemayı meydana getiren nihayetinde insandır. İnsan ise, düşünen, yönlendiren, itiraz eden, muhalefet yapan, derdini dile getirendir ve siyaset yapandır. İnsanın el ürünü bir sanat, elbette insanın yaradılışından uzak kalamayacaktır. Bu "bağımsız" sinema fikriyle çelişen durum ise, baskı ve sansürdür. Kıraç'a (2019: 21) göre, zaten meydana getirilen tüm teknolojik ürünler, yöneticiler tarafından denetim altına alınmaya gayret edilmiştir. Baskı, direkt müdahale ve sansürle içerik daha uyumlu hale getirilmiştir. Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran en önemli özellik, gelişen teknoloji sayesinde, bir filmin hızlı dağıtımının sağlanabilmesi ve bu sebeple, daha büyük

kitlelere ulaşabilmesidir. Teknolojik temeli, sinemanın toplumsal yapı kazanmasını sağlayan ana faktörlerden birisidir.

Sinema, 20. yüzyılın ortalarında, ülkedeki karayollarının da gelişmesiyle, ülkenin dört bir yanına yayıldı. Televizyonun henüz Türkiye'ye gelmediği yıllarda sinema, insanların en çok sevdiği izlençe oldu. Bu nedenle, sinemanın topluma etkisi anlamında hep özel bir yeri oldu. Sinemaya gitmek, ülkenin her yanında, her yaştan insanların çok sevdiği bir aktivite olduğu için, etkisi yüksektir. Kırış'a (2019: 27) göre, bu, Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanının sansüre uğramayıp, aynı isimli ve Lütfi Ö. Akad'ın uyarladığı filmin, sansüre uğramasından görülmektedir. Buradaki en temel nokta ise, film izlemek için, okuryazar olunmasına ihtiyaç olmamaktadır.

Fransız yönetmen Jean Renoir'e göre, "beyazperdede kıpırdayan her şey sinemadır" (akt. Savaş, 2017: 15). Fakat, sinemayı bu kadar geniş ve yüzeysel tanımlamak, sinemayı işlevsiz hale getirebilmektedir. Sinema beyazperdede görüldüğünden çok daha fazlasını içeren bir durumdadır. Sinemada, eserin oluşturulmasında, renklerin kullanımı ve görsellik, hikaye, toplumsal, etik, dinsel kaygılar, semiyolojik göndermeler gibi ana kriterler mevcuttur (Kırış, 2019: 32). Sinemanın toplumsal yapısı, yaşamdaki gerçeklere olan yakınlık halinden gelmektedir. Sinema zaten görüntüsünü hayattan, sokaktan alır. Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'a göre sinema, saniyede yirmi dört defa gerçektir. Sinema da bu gerçekliğin peşinden koşmayı bırakmamalıdır. Savaş'a (2017: 43) göre, sinemaya sanat değerini veren şeyin ilk anlamı, yitirilen zamanı yeniden bulma, yaşama, anlama ihtimali ise; ikinci anlamı da sadece dünde, geçmişte kalan vaktin değil, boşa kaybedilen, heba olan "kayıp zaman"ın da farkına varmamızı, idrak etmemizi sağlamasıdır.

Sinemanın bu zamansal yolculuklar esnasında, onu takip eden izleyicisine karşı her daim sorumlulukları da vardır. Nigar Pösteki'ye (2005: 38) göre, sinemacının bir sanatçı olarak ve geniş kitlelere ulaşmanın ciddiyetiyle hareket etmesi beklendiğinde, içinde yaşadığı topluma, sanatına ve tarihe karşı sorumluluğu bulunmaktadır. Sinema, tarihteki ilk film *Trenin Gara Girişi* (1895)'ten bu yana, kaydettiği gerçekliği yansıtan bir sanat olsa da, perspektif burada belirleyicidir. Gösterilmeye çalışılan gerçeklik, toplumun gerçekliği veya gösterilmek istenen gerçeklik olabilir. Gösterilmek istenen gerçekliğin oluştuğu durumlarda, ekran içinde olmayan 'eksik' bir parçası olabileceğini bizlere unutturan ve hiçbir kör noktanın olmadığı bu tutarlı evren, sinemanın güvenilirliğini garantiye alır (Yıldız, 2021: 27).

Beyaz perde, aslında pek çok konuda gerçeklikten uzaklaştıran bir "büyülü perde" halini almaktadır. Özellikle komedi filmleri, dış hayattaki acıları, sıkıntıları bizlere unutturur. Sinema salonunda, dışarıdan bağımsız bir evren oluşturulur. Taşkın'a (2016: 190) göre, eğlence, siyasi propagandalara, reklamlara ve haberlere oranla iletişim araçları içerisinde daha etkili olabiliyor çünkü eğlence kapsamında olanlar yalnızca bu kadar üstü kapalı oluyor. Eğlence, gerçeklikten uzaklaşma aracı olarak, salt bir eğlence etkisi uyandırıyor.

Eğlence, yani komedi sineması, günümüzde ülkemizde çok fazla ilgi gören bir türdür. 1989 yılından 2022 yılına kadar oluşan verilere göre, sinemada en fazla izlenen 20 filmin 13'ü komedi içerikli filmlerdir (<https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler>). Komedi aslında, naif bir film türü gibi görülse bile, ideolojik anlamda, pek çok şeyi perdeleme özelliğinden ötürü tehlikeli hal alabilir. Taşkın'a (2016: 203) göre, kültür endüstrisinin meydana getirdiği kültürel ürünler, toplumu yönetmek yolunda ideolojik araçlardır. İnsanların talep ettikleri onlara sunulduğunda bile, bu talepler, öncesinde kültürel egemenlerin istekleri doğrultusunda şartlandırılmış taleplerdir.

Birkaç kişi veya kurum tarafından üretilen bu ürünler, kültürlerin stereotipe uğramasına neden olmaktadır. Merkezden bir bakış açısıyla yorumlanan kültürler, birkaç ana başlık çerçevesinde işlenmektedir. Kıraç'a (2019: 33) göre, milletlerin alegorik anlatım şekilleri, görsel kodları ve semiyolojik göstergeleri artık iç içe bir haldedir ve popüler sinemada, sinemasal anlatım tarafından ortak bir söyleyiş tarzı meydana getirilmiştir. Bu durum, gerçeklerin görünmesini engeller çünkü her yerin yaşadığı problemler ve zorluklar başkadır. Tek bir bakış açısı ile her yere bakmak, toplumun gerçeklerinden uzaklaşan bir sinemanın oluşmasına neden olmaktadır.

Bize verilmiş olanın dışına çıkmak, eleştirel bir bakış ile birlikte, bakış yönümüzü değiştirmekten gelmektedir. Sinemanın bu noktadaki yanıltıcılığını yenmek kolay değildir. Bonitzer'e göre, görüş alanımız haricinde kör bir alanın olması, her şeyi görmeye gücümüzün el vermediğini, böyle bir şeyin mümkün olmayacağını, kameranın gösterdiğinin de her zaman *kısmi* olduğunu ispatlar (akt. Yıldız, 2021: 27). Fakat, geleneksel sinema, bir yanılsama oluşturur ve her şeyin görülebileceği izlenimini oluşturur. "Görülebilir" bir şey olarak gerçeklik, sabit, tek ve bütün haliyle, bizlerin kadiri mutlak bakışına yansıtılmıştır (Yıldız, 2021: 27).

Günümüzde, savaş, ölüm, açlık gibi pek çok acı yaşanırken, sinemada en çok gösterime giren filmlerinin içeriklerinin çoğunlukla bu konulara uzak olması, sinemanın eleştirilebilir bir durumudur. En çok gösterimde kalan filmlerin, dram, komedi gibi sinema salonu dışındaki gerçeklerden uzaklaştırıcı filmler olması, sinemanın gerçekliğe olan bakışına zarar vermektedir. Arslan'a göre, bir "teselli sineması", bir de "tasallut sineması" vardır (akt. Yıldız, 2021: 153). "Teselli sineması", çoğunlukla insanların günün sonunda evlerine mutlu dönmelerini sağlayan filmlerden oluşmaktadır. İnsanların filmlerde "arınma" yaşamalarını sağlayarak, dünya dertlerinden uzak tutmaya çalışmaktadır. Yıldız'a (2021: 31) göre sinema, travmatik olanın etkilerini yok ederek, bir masumiyet perdesi halini alabilir. Söz gelimi, *Schindler'in Listesi* (Steven Spielberg, 1993) filmi buna bir örnektir. *Schindler'in Listesi* (1993) filmi, korunaklı bir şahitlik oluşturur ve izleyicinin sorumluluk hissetmesinden ziyade, masumiyetine duyduğu güveni devam ettirmesine neden olan bir suç ortağı haline gelir (Yıldız, 2021: 33). Baloğlu'na (2020: 120) göre, özellikle araçsal aklın oluşturduğu sanatsal içeriklerin içine saklandıklarında ideolojiler, rahat bir şekilde içselleştirilebilmektedir.

Sinemanın insana hissettirdiği güven, büyümlü bir gerçeklik sınabilir. Dolar'a göre, sinemanın büyümlü, bakış ve sesi yan yana getirerek, "iştirilen ve görümlenden meydana gelen pürüzsüz" bütünlüklü bir evren oluşturabilmesinden doğar (akt. Yıldız, 2021: 26). 'Pürüzsüz' bir evrende olmak, insana güven ve mutluluk hissiyatı verir. Kendini dışarıdaki gerçeklere karşı sorumluluktan alıkoyar. Yıldız'a (2021: 34) göre, film türlerinden birisi, kendimizi memnun ettirirken, ötekisi kendimizi sorgular. İlki, travmatik olan bir durumu sessizleştirerek ve görünmez hale getirerek, geçmişle bağımızı koparak bir *körlük* oluşturur; ikincisi ise, gerçekliği sorgular ve travmatik olanın nasıl sessizleştirildiğini ve görünmez hale getirildiğini bize göstererek, bizi gerçekle baş başa bırakır.

Kişinin kendini dışarıdaki sorunlardan muaf hissetmesi, gerçek hayatta, filmlerdeki 'ütopik' evrenden her geçen gün uzaklaştırır. Kişilerin, yanlış giden şeylere karşı sorumluluk alma duygusunun önüne geçer. Levinas'a göre, masumiyetimiz çoğaldıkça sorumluluğumuz da çoğalır. Ötekinin yıkımına tepkisiz kaldığımız ve sorumluluktan kaçındığımız sürece orada bir masumiyetten de bahsedilemez (akt. Yıldız, 2021: 218). Oluşturulan konformizm ile, dışarıdaki olumsuz gerçeklikten uzak olmanın rahatlığı, geçici bir durumdur. Yıldız'a (2021: 219) göre, inkar edilen tarihi gerçekler meydana gelmeye devam ettiği sürece, masumiyeti temel alan anlatıları devam ettirmek zor hale gelecektir.

Bireyciliğin gün geçtikçe yükselişe geçtiği dünyamızda, kapının önünde yaşananlara dair tepkisizlik, topluluk olma ve birbirine güvenme duygusundan her gün bizi uzaklaştırmaktadır. Dışarıdaki gerçekliğe çözüm bulmak, üzüntülere son vermenin yolu, yaşanan üzücü olayları görmek ve onunla yüzleşmektedir. Jaspers'e göre, eskiden veya şimdiki zamanda yaşanmış bir adaletsizliğe dair sessizlik veya tepkisizlik, suça karşı sorumlu ve hatta ortak kılar (akt. Yıldız, 2021: 155). Sinemanın bizi felaketten koruyan perde olma görevi, bakışımızın bütün her şeyi görmeye gücü yeten bir şey olduğuna dair hissettiğimiz güvenin bir kez sarsılmasıyla ortadan kaybolur (Yıldız, 2021: 36). Bu noktada, Moran'a (2018: 67) göre gerçekçilikte, sanatçının üzerine düşen, eğiticilik görevini yerine getirirken, toplumsal gerçekliği, tarihi gelişimi içerisinde yansıtmaktır. Eskiye dönük bir sorgulama, suç ve mesuliyete ilişkin kavrayışımızı da değiştirecektir (Yıldız, 2021: 38).

Günümüzde, eskiden bastırılmış, dışlanmış kesimlerin sesinin yükselmesiyle, farklı sinema akımları oluşmuştur. Toplumların hassasiyetlerine daha çok kulak veren filmler, festivallerden de yoğun ilgi görmüştür. Bu filmler, aslında yıllardır beyaz perdeye yansıtılan filmlerden farklı bir bakış açısını izleyicisine kazandırmaya çalışmaktadır. Bonitzer'e göre, geleneksel sinema bir istikrar ve devamlılıktan ibaret iken, bu devamlılığın sallanması, modern sinemanın temel gücünü oluşturur (akt. Yıldız, 2021: 27). Bu durum aynı zamanda, yıllardır güvenli bir alandan her şeyi görebileceğimize inandırmaya gayret eden bir sinema anlayışını da yalanlamış olmaktadır. Yıldız'a (2021: 29) göre, bilmenin görmeyle denkleştiği bir dönemde, her şeyi göremeyeceğimizi, gördüklerimizin de tam anlamıyla gerçekliği bildiğimiz anlamına karşılık gelmeyeceğini idrak etmek, şok edici bir inanç yitimine neden olur. McGowan'a göre ise, gerçekliğin görünen gibi olmamasından ötürü, bakışımızın nesnellğine olan inancımızda ciddi bir kırılma yaşanır (akt. Yıldız, 2021: 30). Öğrendikten sonra değişen bakış açısı ile sinema ve izleyicisi, her şeyi bilen konumunu kaybeder.

Sinema, insanlara hayali bir evren sunan içeriklerinden ötürü eleştirilse bile, toplum üzerindeki gücü her zaman çok etkindir ve başka anlamlarda da kullanılabilir. Esen'e (2000: 2) göre sinema, komedi filmleri ve diğer unsurlarıyla, izleyenleri bir düş alemine sürükleyerek, yaşadığı gerçeklerden uzaklaştırabildiği; sorunlarını unutturarak afyonlayabildiği gibi, bireylerin, toplumsal sorunları konusunda daha uyanık olmalarını da sağlayabilecek güçtedir. Sinema, savaş günlerinde güç birliği sağlayacak bir kuvvete sahip olduğu gibi, yaşanan haksızlıkları da en iyi gösterebilecek kitle iletişim araçlarından

birisidir. Sinemanın en ücra yerlerde bile hep sevilmesi, sinema yıldızlarının toplum üzerindeki etkisi reddedilemez bir gerçektir. Diğer sanat türlerine göre sinema, dünya üzerinde ciddi popülerliğe sahiptir. Özellikle sinemanın hızlı dağıtımı ve yüksek izleyici sayılarına ulaşabilmesi, diğer sanat dallarından ayırmaktadır.

Kadrajında yansıttığı görüntüyü genellikle sokaktan alan sinema, toplumdaki gerçeklerden soyut değildir. Dışarıda acılar, üzüntüler yaşanırken, toplumsal gerçekçi bir sinema, sahte mutluluk vaatleri vermemektedir. Fakat, yoğun baskı veya olağan dışı olan dönemlerde, özgürlükler ikinci plana atılabilmektedir. Söz gelimi, İkinci Dünya Savaşı süresince, ülkelerin propaganda aracı haline gelen sinema, 1960'lı yıllardan itibaren yeni bir siyasi yapılanmaya başladı. Sinemanın siyasi muhalif dili yeniden oluşturulmaya çalışıldı (Kıraç, 2019: 36). 60'lı yıllarda Türkiye'de de "toplumcu gerçekçi" sinemaya bağlı pek çok yönetmen çıkmıştır. Kıraç'a (2019: 29) göre o dönem, sol düşüncenin öne çıkmasıyla, Yeşilçam'da, *yöneticilerin* tam kesinleşmeyen siyasi-ideolojik perspektiflerine *ters gelen* konularda filmler çekilmeye başlandı. 1960'lı yıllardan itibaren sinemamızda, ulusal bir sinema dili polemigi yapılmıştır ve bu polemik hedefinden çıkarak Yeşilçam ve muhalifleri durumuna gelmiştir. Bu durum olmasına rağmen, Türkiye'de Doğu-Batı ilişkisi yalnızca sinemada değil, sanatın bütün dallarında polemik konusu haline gelmiştir (Kıraç, 2019: 33).

Sinemanın günümüzdeki haline gelişini incelemek için, geçmişten bugüne gelen toplumsal süreci değerlendirmek çok önemlidir. Suner'e (2015: 32) göre, Türkiye'de, 1960'ların ikinci yarısından 80'lerin ortalarına dek, sınıfsal çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç, Doğu'da feodal ilişkilerin ve ağalık sisteminin yarattığı ekonomik ve toplumsal çarpıklıklar gibi sorunları eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen "toplumcu gerçekçi" sinema, toplum ile sinema arasındaki iletişimin en net örneklerindedir. Söz gelimi, Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* (1968), Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) ve Lütfi Ömer Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975) üçlemesi, ülkenin o dönemki problemlerini en iyi yansıtan filmler arasındadır. Toplumsal gerçekçi sinema akımı, Tunç'a (2012: 117) göre, hem aydın izleyiciye, hem de halka hitap edebilecek filmlerin yer aldığı, sıradan insanların sorunlarına eğilen, bireylerin yabancılaşması ve kimlik arayışlarına tanıklık eden, estetik ve biçimsel yeniliklerle dolu bir akımdır.

1960-80 döneminde, toplumsal ve kültürel sorunlara duyarlı bir sinema yapısı ve yönetmen tipi kazanılmış olmasına rağmen, bu yönetmenler bazı dönemlerde büyük

baskılarla karşılaşmıştır. 1960'larda etkin konumdaki yönetmenlerin filmleri, *ideolojik bir karşı tepkiyle* tamamen sansürlenmiştir. Filmler daha gösterilmeden, yönetmenin veya senaristin yönetenlerdeki "kötü ünü", taslak halindeki yeni filmlerinin sansürlenmesine neden olmaktadır (Kıraç, 2019: 30). 1980 Darbesi ise, eleştirel düşüncenin yükselişine ve eleştirel bir sinemaya net bir baskı uygulamıştır. Darbe sonrası dönemde, uygulanan sansürler, yasaklar ve toplumda görülen depolitizasyon, toplumcu gerçekçi filmlerin ortaya çıkışını engellemiştir (Suner, 2015: 33). Dünya genelinde zaten, sinemacının kendisine karşı içerik ürettiğini gören bu kişi veya kurumlar, ekonomik siyasi ve hukuki yaptırımlar veya direkt olarak sansür uygulamaya gayret eder. Dünya sinema tarihinde, bu tarz durumlar çokça yaşanmıştır (Kıraç, 2019: 22-23). O yıllarda Türkiye'de yeni yeni güçlenen politik sinema da sanatsal ve ideolojik gelişim sürecini bitirmeden, askeri müdahalelerin tepkisine maruz kalır. 1980'lerden itibaren sol sinemanın en ileri gelen filmleri yasaklanmıştır (Kıraç, 2019: 36). Dolayısıyla, Türk sineması, o dönem bir gerileme dönemine girmiştir. Yaylagül'e (2018: 44) göre, Darbecilerin verdiği en büyük zararlardan biri, özellikle 1960-80 döneminde eleştirel düşüncenin ışığında gelişen toplumsal ve kültürel sorunlara duyarlı bir sinema yapısına ve bu iklimde yetişen yönetmenlere ağır bir darbe vurmasıdır.

Yaşanan olumsuzlukları görmezden gelen ve "teselli sineması" olarak kabul edilebilecek olan bir eğlence sineması 1980'lerde ortaya çıkmıştır. Yaylagül'e (2018: 43) göre, bu süreçte sinema, uluslaşma, modernleşme, kapitalistleşme süreçlerinde toplumun yaşadığı sorunların ve sıkıntıların bazen dile getirildiği bazen de bu sıkıntıların üzerlerinin örtüldüğü (eğlence, komedi/melodram) bir mecra olmuştur. Bu eğlence sinemasına yönelişin en büyük sebeplerinden biri, yoğun sansürdür. Türkiye'de sinemacı, yaşadığı pek çok engel ve yaşam savaşında kaybolmamak isteğinden ötürü, *piyasanın gerektirdiği* ucuz komedi ve melodram filmleri çekmiştir (Kıraç, 2019: 23). Suner'e (2015: 33) göre, darbeyi takip eden dönemde gerçekleşen resmi ve gayri resmi sansür, engelleme ve yasaklama uygulamalarına ek olarak, toplumda yaygınlaşan bir depolitizasyon süreci, toplumcu gerçekçi filmlerin üretim aşamalarını yoğun bir şekilde engellemiştir.

1980'lerin ikinci yarısından itibaren ülkede uygulanan neo-liberal politikalar, ülkenin dışarıyla daha çok iletişimde olduğu ve kısmen daha özgürlüklerin artmaya başladığı bir süreci oluşturmuştur. Şirin Tekeli'ye göre, çevreciler, feministler ve eşcinseller gibi toplumsal hareketler 1980'lerin ikinci yarısından itibaren yeni bir

demokratik toplum ve toplumsal muhalefet düşüncesini belirterek, yeni toplumsal hareketlerle seslerini duyururlar (akt. Suner, 2015: 20). 20. yüzyılın sonlarında, küreselleşmenin etkisiyle, emek ve sermenin yanı sıra, soy, kültür ve tarihe dair bilgilerin etkileşiminde bir yükseliş oldu. Tekkültürlü yapının hakimiyetini kaybetmesi ile, etnik azınlıkların, modern olmayışları ve geri kalmışlıklarına dair söylemler etkisini kaybetti (Taşkın, 2016: 101). Chandhoke'a göre, kimlik mücadeleleri, direniş ve baskı kavramlarının iyi bir şekilde bilinmesine yardımcı oldu. İnsanların, eşit şekilde öneme sahip insanlar olarak, "tanınmalarının" bir gereklilik olduğunu görmemizi sağladı. Buradan yola çıkarak, "tanınma", çokkültürcülüğün birincil kavramı oldu (akt. Taşkın, 2016: 105).

Darbenin baskısının azaldığı ve neo-liberal politikalarla görece bir özgürlük gelen Türkiye'de, 1990'lı yıllara kadar sinemamızda önemli bağımsız yapımlar olsa da bu tarz sinemanın bir akım haline gelmesi ve sürekliliği 2000'li yıllardan itibaren mümkün olmuştur. 2000'lerin ilk senelerinde, Avrupa Birliği'ne uyum müzakereleri ve Avrupa'daki fonlardan alınan destekler, yeni yönetmenlerin ortaya çıkmasına ve ülkedeki farklılıkların sesini duyurabilmesine katkıda bulundu. Yönetmenler bu süreçte, hayalini kurdukları filmleri çekebilmek için *Eurimages* (Avrupa Sineması Destek Fonu) gibi uluslararası kurumlardan yardım almaktadır (Tunç, 2012: 173). Cıvaş'a göre, Hollywood ile yarışabilecek kuvvetli ulusal sinemalar oluşturmayı hedefleyen kamusal destek fonları, kültürel çeşitlilik namına bu sefer çokkültürlülük hikayelerine eğilim gösterir (2020: 92). Bu gelişmeler, Avrupa sinemasında göçmenlerle alakalı konularda yapılan, ulus-ötesi sinema çerçevesinde değerlendirilebilecek filmlerde önemli bir çeşitlenme görülmesine vesile olur (Cıvaş, 2020: 93).

Mevcut fonların yanı sıra, bu filmlerin hatırı sayılır bir bölümünün, yurt dışındaki festivallerden kabul gördüğü ve hatta ödüller aldığını göz ardı etmemek gerekir. Filmlerin yurt dışında kazandıkları başarılar, ilerideki filmler için yurt dışından pek çok ortak yapımcı veya fon bulmalarını sağlamaktaydı. Bu vesileyle, ana akım sinemaya alternatif olarak bağımsız bir sinemadan ve bağımsız film çeken yönetmenlerden, o dönemde söz edilir hale gelmeye başlamıştı. Yeni destekler ile ortaya çıkan yeni yönetmenler, sinemaya farklılıklar katmaktaydı. Birçoğu yazar-yönetmen ya da yaratıcı yönetmen olarak tanımlanan bu yönetmenliğin literatürdeki adı "author-direktor"dır (Tunç, 2012: 80-81). Gürbüz, bağımsız film yapan yönetmenlerin filmlerindeki karakterler, onların etrafındaki gündelik yaşam ve toplumsal düzene karşı yönetmenin bakış açısını

yansıtmaktadır (2015: 274). Bu yönetmenlerin pek çoğu, hayata başladıkları yerlerdeki sıkıntıları filmlerine taşıyıp, oralandaki sıkıntıları anlatmaya çalıştılar. Bu nedenle, geçmişin haksızlıklarıyla ve kabahatleriyle hesaplaşma isteğinin, 2000'li senelerde çeşitli kanallardan etkili bir şekilde dile getirilmesinden ötürü, 'bizi kuran' hikaye, tartışılmaya açıldı (Yıldız, 2021: 13). Kendi çeşitli yapısını veya bölünmüşlüğü reddederek, bir tamlık evreni oluşturmaya çalışan sinema, bu inkarı gösterdiğinde, sinemanın taahhüt tutarlı bir evrenin de gerçek olmadığı meydana çıkar. Bu inkarı sürekli bünyesinde barındırıyor olması, sinemanın asıl kuvvetinin ve büyüünün temelini oluşturur (Yıldız, 2021: 27).

2000'lerden itibaren Türk sineması önemli bir değişimin içine girmiştir. Sinemadaki karakter ve tipler artık Yeşilçam'dakilerden farklıdır. Belli bir çıkış, belli bir iyi ve belli bir tipin tersine, yeni sinemada hiç ideal tip ve model yoktur. Kadın imgesi değişim göstermiştir ve artık ataerkil bir biçimde meydana getirilen, erkeğe bağlı iyi veya kötü kadın kalıplarının yerini kendi ayakları üstünde durabilen, biraz daha feminist ve kadın gözüyle oluşturulmuş kadınlar almıştır (Sevinç, 2014: 98). Filmlerin uluslararası camialarda kabul görmesi, özellikle Avrupa Birliği'nin kabul ettiği evrensel değerlere filmlerin yaklaşmasıyla bağlantılıdır.

Bu yeni tarz filmlerin, yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında, çoğunlukla yönetmenin kişisel gayretini içermeleri ve gerek idarecilerin gerek ise izleyicilerin en çok beklediği tarzda değil, yönetmenlerin hayal ettikleri tarzda olmalarından ötürü, diğer filmlere oranla bağımsız bir duruşa sahiptir. "Bağımsız yapım" sıfatı, Hollywood egemenliğine karşı direnen yönetmenlerin, bireysel çabalarla ulaştıkları düşük bütçelerle çekilen filmleri nitelendirmek için kullanılmaktadır. (Tunç, 2012: 180). Örneğin; 90'larda Hollywood'un geleneksel film matematiğine uyum gösteren *Eşkiya* (1996) ve *Propaganda* (1999), milyonlarca kişi tarafından izlenirken; *Tabutta Rövaşata* (1996) ve *Masumiyet* (1997) gibi farklı yöntemlere sahip filmler de çekilmiştir. Fakat, izleyicilere ulaşmaları çok kolay olmamıştır. Yeşim Ustaoglu'nun yönettiği ve festivallerden ödüllerle dönen *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi, 73.324 izleyiciye oynamıştır ve filmin dağıtımcılığını, Yeşim Ustaoglu'nun bizzat kendisi üstlenmek durumunda kalmıştır.

Ekonomik boyutunun önemine rağmen, yeni yönetmenleri yaşadığı krizi, sadece ekonomik boyutuyla görmemek gerekir. "Sanat filmleri"nin "popüler filmlere" kıyasla izleyici sayılarının düşük oluşundan, söz gelimi Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi "sanat" sinemasıyla özdeşleştirilen yönetmenlerin filmlerinin Türkiye'de, yurtdışında

gördüklerinden görece az ilgi görmesinden daha farklı bir durumdan söz edilmektedir. Suner'e (2015: 287) göre, "sanat" sineması, filmlerin belki de zor anlaşılmasından doğan bir ilgi eksikliğine maruz kalabiliyorken, politik filmlerin karşısına suçlayıcı, dışlayıcı ve kasıtlı bir suskunluk duvarı çıkmaktadır. Politik sinemanın karşılaştığı zorluklardan ötürü, Kıracı'a (2019: 36) göre, politik sinemanın süreç içinde kitleleşmesi, filmlerin içeriklerinin daha uygun hallere getirilmesine veya politik sinemanın dilinin törpülenmesine, sanatsal karakterinin daha ön planda yer almasına neden oldu. Politik içerikli filmlerden bazılarının, tarih boyunca dağıtım ve gösterimi konusunda problemler yaşadığı bilinmektedir. Çoğunlukla medyanın yönlendirmesiyle ortaya çıkan bu tutum, filmlerin yabancı seyirci için yapılmasına dair suçlanmasından, politik içeriği göz ardı etmeye kadar çeşitli şekiller alabilir. Her koşulda egemen tutum, filmin yansıttığı şeyi görmekten imtina etmeye çalışmaktadır (Suner, 2015: 287-288).

Politik dram filmlerinin geçmişi gösterirken hikayenin arka planında kullanması için veya savaş/tarihi filmler için mimari, moda ve sanat yönetimi gibi başlıklara odaklanarak mekan kullanımının değerlendirilmesi çok önemlidir (Yüksel, 2016: 376). Kullanılan mekanlar, bu filmlerde önemli yer tutmaktadır. Yönetmenin, tarihsel imalarla hızlıca dönem belirtme rahatlığına sahip olmadığı hikayelerde, tabiat veya coğrafya anlatım için çok önemli bir konumda yer alır (Yüksel, 2016: 376). Sinemanın önemli öykülerinin, yetiştiği ve anlatıldıkları coğrafya ile derin bir bağa sahip olması elzemdir. Senaryonun ana hedeflerine erişmesinde, filmin işlendiği mekanın özellikleri çok önemlidir (Yüksel, 2016: 376). Ayrıca, Kıracı'a (2019: 32) göre, tüm coğrafyaların, belli bir halkın, kendine dair göstergeleri, görselliği kullanma şekilleri mevcuttur. Bir kamera hareketi, bir toplumsal kodlamada övgü olabilirken, bir başka toplumsal kodlama için hakaret olabilmektedir.

Artan kimliksel hareketler sinemayı da etkiledi. Sinema da diğer sanat dallarına benzer şekilde oluşan çeşitli insanlık durumlarını, göçmenlik hikayelerini, onların tecrübelerini, bu tecrübelerdeki isyanı, çaresizliği, umudu ve direnişi herkes tarafından duyulabilir hale getirebilir; göçmenlik, yurt, kimlik, yer, aidiyet kavrayışları ve insanlık hakkında yeni düşünme şekilleri getirebilir (Akbulut, 2020: 9). Geçmişle yüzleşme, hatırlama, yeni Türk sinemasında en fazla ele alınan temalar durumundadır. Ayrıca, bu yeni dönemde umut, çaresizlik, yabancılaşma gibi belirsiz duygular öne çıkmıştır (Göktekin, 2019: 78).

Kavramların iyice belirginliğini kaybettiği günümüzde toplumsal/kültürel alanda gerçekleşen gelişmeler sinemayı da etkilemektedir (Birincioğlu ve Baloğlu, 2020: 13). Higbee ve Lim'e göre, sinema iyice artan bir biçimde birbirine bağlı, çok merkezli ve çok kültürlü bir dünyada kültürel kimliğin üretimi, tüketimi ve temsilini idrak etme aracı olarak kullanılabilir (akt. Birincioğlu ve Baloğlu, 2020: 13-14). Böyle bir ortamda ortaya çıkan Yeni Türk sinemasını niteleyen özelliklerden biri kimlik ve aidiyet meseleleri çevresinde gelişen sorgulamalara denk olarak marjinal kimlikler, azınlıklar ve ötekilerin yalnızca sinematografik görünürlüklerinin değil, temsil politikaları bağlamındaki polemiklere de konu olduğu filmlerdeki görünür artıştır (Kaya, 2020: 413).

Özellikle yeni Türk sinemasının yönetmenleri, farklı coğrafyalardan ve göz ardı edilmiş yerlerden çıkmıştır. Bu nedenle, farklı rota izlerken, coğrafya ve mekan kullanımında da fark yaratan bir durum vardı. Bu yönetmenler, kameralarının bakış açılarını 'arka'lara, 'kenar'lara ve 'uzak'lara doğru yönlendirdiler. Bunun neticesinde, eskiden hep güzelleme nesnesi olarak gösterilen taşra, gecekondular, kasaba ve köyler, arka sokaklar, hapisaneler yeniden ama bambaşka bir dilin merkezinden görülmeye başlandılar (Yüksel, 2016: 378-379).

2.1.1. Yeni Türk Sinemasında Taşra

Türkiye'de taşranın görünümü, yeni Türk sinemasıyla birlikte artmaktadır. Anadolu'nun farklı yerlerinde doğup, yetişen yönetmenler, bizzat kendilerinin tanık olduğu problemleri, halkın gözünden aktarmaktadır. Bu durum, ana akım sinemaya göre farklılık göstermektedir. Ana akım sinemada taşra, genellikle şehirli bir bakış açısından ve neşeli, nostaljik bir havada taşrayı işler. Hikayelerin tamamlayıcıları genellikle büyük şehirlerdir; özellikle de İstanbul'dur. Taşranın şehirden bir bakışla işlenmesi tehlikelidir çünkü taşra, şehirden bakan birisi için, doğrudan uzakta olanı hatırlatan bir kelimedir. En fazla, köken olarak bağı olan kişilere ötelenmiş bir yeri vurgular (Argın, 2018: 273).

Özarlan'a (2018: 61) göre taşra, sinemada, genellikle sıkıntılı bir çıkışsızlık hali veya nostaljik bir eğlencedir. *Taşra*, özellikle son dönemlerde Emin Alper, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi yönetmenlerle, kendini en azından sinemada gösterir hale gelmiştir. Özellikle bu konulara eğilen yönetmenlerin, genellikle bu topraklardan çıkması, oradaki sıkıntılara daha kolay eğilmelerini sağlamaktadır. Ayrıca, taşradaki problemleri yansıtan filmler, yurt dışındaki festivallerde

büyük ilgi görmektedir (Nuri Bilge Ceylan'ın, *Uzak* filminin *Cannes Film Festivali*'nde *Büyük Ödül*'ü alması gibi...).

Taşraya yönelmenin son dönemde çokça yoğunlaşmasıyla, taşra, kentin hiç sahip olamadığı ölçüde bir temsil edilme gücüne erişmiştir. Bu, kentle başa çıkamamanın veya onun layıkıyla temsil edilemeyeşinden oluşan boşluğu, taşra üzerinden yeniden tanımlayarak tamamlama arzusunun neticesidir (Özgüven, 2010: 186). Taşradaki filmlerin bu artışıyla, şehirde doğup, taşranın sıkıntılarından uzak büyümüş bir genç, filmler vesilesiyle, orada yaşanan sıkıntılara biraz da olsa tanık olabilmektedir. Hatta pek çok kişi, oradaki karakterlerle özdeşleşebilmektedir. Özarıslan'a (2018: 41) göre, yakın dönemde başta sinema ve edebiyatın etkisiyle, taşra bir uzaklıktan çok, şehirli insanların da duygulanım şekli oldu. Bu duygulanımın merkezinde, klostrrofobi ve çıkışsızlık vardır.

Taşrayı anlatan filmlere bu kadar ilgi artmışken, önceki dönemlerde popüler olmuş ve insanlarda bazı stereotipler oluşturmuş filmlerden farklı olarak ele almanın getirdiği bazı sorumluluklar vardır. Türkeş'e (2018: 172) göre, bir yazar/senarist için taşrayı keşfetmek veya onu kaleme almak, modern olmayı göstermeyi içinde taşır çünkü taşradaki her bir bireyin geri kalmışlığının, yoksulluğunun ana faktörü modernleşememesidir. Yönetmenlere düşen görev, taşranın mevcut durumunu büyük bir hassasiyetle incelemek ve seyirciye yansıtmaktır. Bora'ya (2018: 47) göre, taşrayı tek halde görmek, eşitsizliklerin ve uçurumun büyümesine sebep olmaktadır. Taşrayı, ekonomik ve kültürel anlamda tek bir bütün gibi görmek, çok hatalı bir tutumdur. Bu hata, taşradaki eşitsizliklerin görülmeyip, daha da büyümesine sebep olabilmektedir. Argın'ın (2018: 279-280) belirttiği gibi, taşra, yeri geldiğinde tüm kenara itilmişlerin ve tüm marjinallerin ruh durumuna karşılık gelebilmektedir.

Neticede taşra, içinde barındırmaya devam ettiği milyonlarca insanla, günlük hayatımızda pek görmediğimiz bir yaşam sürmektedir. Taşra, hiç görmeyenleri için izledikleri filmde bir mekan veya zorlama bir tahayyül iken, terk edenleri için bir "memleket" halinde bilinebilmektedir. "Orada bir köy var uzakta..." sözlerinden bildiğimiz üzere, "memleket" kelimesinin, toplumumuzda çağrıştırdığı sıcak, gevşek ve mütevazi gibi anlamlar vardır (Bora, 2018: 10). Burada yönetmene düşen görev, taşrayı, nostaljik bir eğlence olarak işlemek veya gerçekleriyle seyirciye yansıtmak arasında karar vermektir.

2.1.2. Politik Sinema

Sinema, ortaya çıktığı ilk andan itibaren toplumsal bir yapısı vardır. Görselliğinin de katkısıyla uluslararası bir dilinin olması ve her yere ulaşımı, onu diğer sanat dallarından ayrı bir yerde konumlandırabilmektedir. Filmlerin üreticisi olan kişilerin, toplumlar içinden yetişen kişiler olduğu ve her birinin yaşadıkları toplumlara veya dünyaya dair bir görüşleri olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle, sinemada üretim yapanların yaşadıkları toplumlardan ve dünya görüşlerinden bağımsız bir film üretimi düşünülemez. Kıraç'a (2019: 32) göre, sanatçı tüm eserlerinde ideolojik, siyasi bir mesaj iletmek mecburiyetinde değildir ama halihazırda o ürünün meydana geliş süreci yapıtı ortaya çıkaran düşüncenin ideolojik, siyasi üretim sürecidir; yani tüm sanatçılar eserine kendisini dikte etmektedir.

İdeoloji kavramı, seyircinin karşısına çıkarılan *sanat ürünlerinde* daha çok tartışılır durumdadır. Bunun öncelikli iki sebebi vardır: İlki, sanat ürünü özelliği içeren eserlerin, kalıcı tesir kuvveti ve evrensel dildir. İkincisi ise, ürünlerin üretimi esnasındaki siyasi, kültürel ve ekonomik ilişkilerdir. Yönetenler, en çok ilk sebepten hoşlanmamaktadır (Kıraç, 2019: 22). Sinemanın toplumlar üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, toplumu dizayn etmek isteyen yöneticilerin, sinemayı kendi haline bırakmaması sıklıkla karşılaşılabılır bir durum haline gelmiştir. Sinemanın ideolojik şekillenmesindeki temel hareket noktası, *propagandadır*. Devletlerin iktisadi ve siyasi örgütlenmelerde, bir propaganda filmi yaparak, sinemalarda ve televizyonlarda büyük kitlelere mesajlarını iletme gayreti görülmektedir (Kıraç, 2019: 23). Bu durumun en bilinen örneklerinden birisi, Nazi Almanyası'nda yöneticilerin, halkı kendi görüşüne iyice yaklaştırmak için, Leni Riefenstahl gibi yönetmenlere kendi propagandası için filmler çekirtmesidir.

Teknolojinin dili yoktur; teknolojik bir ürün, kullanım şekilleri ve hedefleri neticesinde her ürün kullanıcısı vasıtasıyla dillendirilir. Sinema, fotoğraf, animasyon, video ve sanal alem gibi pek çok sanat ürünü ve teknolojik kitle iletişim aracı, yönetenleri ile muhalifleri tarafından karşıt ideolojik hedefler amacıyla kullanılmıştır (Kıraç, 2019: 22). Sinemada da yöneticilere muhalif olanlar, kendi film dillerini oluşturmaya gayret etmişlerdir. Yönetenler de çoğunlukla her tarz sanat ürünü gibi sinemayı da siyasi ve ekonomik ablukaya alarak denetimi altında tutmaya gayret etmektedir (Kıraç, 2019: 22). Baskıcı yönetimler altında yaşanan zorluklar, yeni anlatım dilleri bulunmasına

yönlendirmiştir. Yönetenlere muhalif olan ve sistem tarafından *radikal* yaftası uygulanan gruplar, direkt olarak bu mesajları meydana getirecek bir dili kullanamadıklarından ötürü, sorunlarını hikayelerle veya daha derinlerde saklanan trajedilerle ifade etmenin yolunu tercih etmişlerdir. Bu nedenle, muhalif sinemanın dili, çok daha çeşitlenmiştir. Bu yolda, kamerayı, sembolleri ve kurguyu kullanma şekilleri, yeni anlatım biçimleri keşfedilmesine destek olmuştur (Kıraç, 2019: 23).

Türkiye özelinde, ideolojik bir dili olan filmlerin, baskıyla en çok karşılaştığı dönem, 80 Darbesi sonrası yaşanan dönemdir. Askeri cunta yönetimindeki ülke, pek çok özgürlüklerin askıya alındığı bir durumdaydı. Türkiye'de 1980'lerin ikinci yarısından sonra ise, oluşan kısmi özgürleşme ortamı ve gelişen eleştirel düşünce akımları, ülkede yaşanan sorunların filmlere yansımalarına neden olmuştur. Türkiye'de, 1990'lardan sonra karşımıza sıkça çıkan "politik sinema" kavramının bu topraklardaki kökeni için, geçmişe de bakmamız gerekmektedir. Şaşa'ya göre, toplumsal kültür, sinema tekniğinin en temelinde yer almaktadır. Tüm toplumlar veya uygarlık birimleri, sinema tekniğinin temelini kendi sosyal kültürlerinin işlevlerine yakın bir şekilde oluşturmak ve geliştirmek mecburiyetindedirler (akt. Kıraç, 2019: 35). Yaylagül'e (2018: 43) göre Türk sineması da kurulduğu andan itibaren, hep kurumsal yapı, işleyiş, pratikler ve içerik olarak içinde gerçekleştiği ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel koşulların yansıtıcısı gibi olmuştur; hem içinden çıktığı yapıyı yansıtmakta, hem de bu yapının ideolojik ve kültürel olarak biçimlenmesine katkıda bulunmaktadır. Suner'e (2015: 255) göre, ele aldıkları konular, politik sinemacıları farklı bir yere koyar. Bu durum Türkiye'de, 1990'lardan beri yaşanmakta olan siyasal ve toplumsal dönüşümün bir neticesi olarak tanımlanabilir. 1990'lar öncesinde, "toplumcu gerçekçi" yapıya sahip filmler, köyden kente göçteki veya köylerde yaşanan problemleri çoğunlukla ele alırken, sonraki yıllardaki "toplumcu gerçekçi" ve politik filmler, çoğunlukla kimliksel çatışmalardan ve yaşanan problemlerden söz etmektedir. Suner'e göre, yeni politik filmleri bir akımla bağdaştırmak gerekirse, kendinden çokça bahsettiren yeni "bağımsız uluslararası sinema"yla biçimsel ve tematik bağlantılarının çok kuvvetli olduğunu belirtmek gerekir (2015: 257).

Yeni politik filmlerin tematik olarak temel problemi direkt olarak kimlik ve aidiyet sorunsalıdır. Bir topluluğa ve yere ait hissetme duygusunun zedelendiği, kırıldığı ve giderek düzeltilemez bir şekilde parçalandığı durumlara kadrajını yönelten bu filmler, olaylara dışarıdan ve nesnel bir gözle bakan temsil anlayışından ziyade, öznelğin, öznel algı ve tecrübenin altını çizerler (Suner, 2015: 256-257). Bellek, kimlik ve aidiyet

sorularına öncelik veren yeni politik filmlerde, kimliğin ve özelliğin, dil vasıtasıyla yeniden kurulması, anlatıda kritik bir katmanı meydana getirir (Suner, 2015: 283-284).

Politik film kavramı, görüldüğü üzere, yeni Türk sineması bağlamında, kapsar görüldükleriyle olduğu kadar dışarıda bıraktıklarıyla da sorunludur. Gürbüz'e (2015: 274) göre, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler yeni bağımsız sinemanın ilk temsilcileridir. Bu yönetmenler, oluşturdukları sinema dilleri, uluslararası alanda kazandıkları görünürlük ve ödüllerle, 2000'li yıllarda ortaya çıkan Emin Alper, Kaan Müjdeci gibi bu anlayışın yeni temsilcileri için ilham kaynağı olmuşlardır. Fakat, Suner'e (2015: 256) göre ise, politik filmi, tematik anlamda politik içerikli konuları işleyen filmler olarak belirttiğimizde, her fırsatta bu tür konulardan özellikle uzak durduklarını söyleyen yeni Türk sinemasının iki önemli yönetmeninin, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin politik içerikli olmadığı varsaymış olacağız. Dolayısıyla "politik film" ifadesini, yeni Türk sinemasındaki politik içerikli (öykünün merkezine ya da arka planına politik olayları yerleştiren) tüm filmleri kapsayacak şekilde kullanmak, oldukça sorunlu bir yaklaşım gibi görünmektedir.

Politik sinema, Türkiye'de gücünü genel anlamda kimlik hareketlerinden ve yaşanmış acılardan almaktadır. Suner'e göre, son yirmi sene baskılanan, gizlenenin görünür hale geldiği, eski suçların ortaya çıktığı ve sade görünenin, aslında içinde dehşet taşıdığı hikayeler Türk sinemasında çok fazlalaştı (akt. Yıldız, 2021: 11). Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi 1990'lı yıllardan itibaren önemli filmlerle tanınan bir yönetmen kuşağından sonra 2000'lerde, Pelin Esmer, Özcan Alper, Reha Erdem ve Semih Kaplanoglu gibi tematik ve dilsel akrabalıkları ön plana çıkan bu yeni (bağımsız) sinema, konu haricinde, siyasi söz söyleyiş tarzı, mekan kullanımı ve karakter derinliği alanında da başka bir rotada ilerledi (Yüksel, 2016: 378). 2000'li yıllar Türk sineması, sarsıntılı geçmişe şahitliğe davet eden bir sesin, söz edilemeyen bir matem, geçmişle yüzleşme isteyen bir bakışın ve bu isteğe karşılık reddedişin, inkarın, hüsrânın ve üzüntünün de sahnesi haline geldi (Yıldız, 2021: 12). Bu yönetmenler, oluşturdukları sinema dilleri, uluslararası alanda kazandıkları görünürlük ve ödüllerle, yeni temsilciler için ilham kaynağı olmuşlardır (Gürbüz, 2015: 274).

"Yeni politik filmler"in birincil ortak noktası, "ulusal aidiyet" konusunu, belki Türk sinema tarihinde hiç görülmedik biçimde sorunsallaştırmalarıdır (Suner, 2015: 257). Bu tarz bir sinema anlayışı, geçmişi hatırlama şeklinin, bir masumiyet perdesine

dönüşmesinden ziyade, kendi üzerimize düşünmeye sebep olacak bir etik-politik görev yüklenir (Yıldız, 2021: 38). Sinema, duyguların, seslerin, bakışların ve yüzlerin kaydedildiği bir hafıza mekanıdır. Kim olduğumuza dair soru sorulduğunda, hafızamızda kalanlarla ile cevap verilir. Hikayelerimiz, sadece içeri kabul ettiklerimizden değil, unutmayı ve susmayı tercih ettiklerimizden de ibarettir. Hikayeler bize kimlik ve aidiyet verirken, dünyayı anlamlandırma şeklimizi de oluşturur (Yıldız, 2021: 11).

Politik sinema kapsamında işlenen filmlerde, bireysel açıdan yaşanan travmaların, kayıpların sebebi her daim tarihsel/toplumsal olaylardır. Başka bir ifadeyle filmler, tarihsel/toplumsal travmaların insanlar tarafından bireysel temelde nasıl yaşandığına, insanların yaşamlarında bıraktığı etkiye odaklanır. Bu anlamda, anlatımın ana eksenini sadece fiziksel olarak yer değiştirilmesi gereken dışsal yolculuklar değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yolculukları ve deneyimledikleri dönüşüm süreci meydana getirmektedir (Suner, 2015: 283). Bunlar, karakterlerin bir açıdan kendilerini tamamen kaybettikleri, yersiz yurtsuzlaştıkları, yaşamlarındaki tüm netliklerin kaybolduğu parçalayıcı yolculuklardır. (Suner, 2015: 283). Fakat, John Berger için ise mesele, kifayetsiz sıfatıyla tekrar tekrar nasıl yaşanabileceğidir. Her an gibi geçici de olsa iz bırakır. Geçip gitse de belleklere kazınmıştır (akt. Savaş, 2017: 192). Bu nedenle, insan, geçmişinin peşine düşebilecek cesarete sahip olmalıdır.

Geçmişe yönelik bir hafıza ortaya çıkarmak, öncelikle bastırılanın, gizlenenin varlığını ispat etme çabasıyla oluşur (Yıldız, 2021: 12). Bir felaketi kavramanın en temel önceliği, o felaketin bugünkü etkilerinin ne olduğu ve bugün nasıl hayata geçtiğidir. Bir dehşeti nasıl hatırladığımız ve onun günümüzdeki varlığına vereceğimiz cevabın nasıl olacağı, geleceği de biçimlendirir (Yıldız, 2021: 33). Bir tarafta eskiye dair kötü hatıralar hegemonik imgelemde yok sayılırken, diğer bir tarafta ise, her türlü baskıya karşılık, geçmişteki mağduriyet yaşayan kişilerin perspektifini meydana çıkaracak biçimde unutmaya direnme pratikleri gelişmektedir (Suner, 2015: 27). Bonitzer'e göre, bu süreçte, sinema, gerçekliğin nötr bir temsilcisi olarak, dünyaya objektif bir bakış sunduğunu ileri sürerken, aslında, sinemanın gerçekliği saklayabilen bir "perde" haline gelebileceği ortaya çıkar (akt. Yıldız, 2021: 29). Temsil ile gerçeklik arasındaki büyü bozulmuştur.

Yeni dönemde ülke sineması, geçmişteki "kahramanlık"ların yanında, mağduriyetlerin de oluştuğunu, bu mağduriyeti yaşayanların kendi sesleriyle filmlere taşıdı (Yıldız, 2021: 12). Suner'e (2015: 27) göre, bir taraftan, hegemonik imgelemde yakın geçmişte yaşanan dehşet ortamı yok sayılıp, normalleştirilmeye çalışılırken, bir

taftan pek çok caydırmaya karşın bu sürecin mağdurlarının bakış açısını gündeme getirecek biçimde çeşitli hatırlama ve unutmaya direnme pratikleri karşımıza çıkmaktadır. Kısacası, Türkiye'de yaşanan aidiyet krizinin bir boyutunu, kimlik etrafında yaşanan bu gerilimler oluşturmaktadır. Kimlik konusunda yaşanan krizin, "toplumsal bellek" meselesiyle de yakından ilgili olduğuna kuşku yoktur.

2.1.3. Aksanlı Sinema

Sinemanın ilk meydana geldiği yıllarda ulus-devlet modelinden esinlenen devletlerin, bir ulus oluşturma düşüncesi kapsamında kendi sinema anlatılarını oluşturmak maksadıyla ürettikleri filmler ile gerçekleşen ulusal sinema düşüncesi, ulus-sonrası siyaset ile yerini çok-dilli, çok kimlikli bir sinema anlayışına bırakmıştı. Bu noktada meydana gelen ulusötesi sinema kavramının ilk ortaya çıkış noktası ise, film yapımcılarının üretim, dağıtım ve gösterim ile ilişkisine yoğunlaşma amacındayken, bu amaç yakın geçmişteki çalışmalarda eksenini sürgün, göç ve yerinden edilmenin kolektif ve bireysel anlatılarını araştırmaya yöneltti (Birincioğlu ve Baloğlu, 2020: 14).

"Bağımsız sinema", "sanat sineması" ya da "bağımsız uluslararası sinema" gibi tanımlar, genelde "anaakım sinema"nın harici olan film türleri için pek çok kez kullanılmıştır. Hamid Naficy, bu kavramları bir ileri götürerek, "aksanlı sinema" kavramını geliştirmiştir. Naficy, "bağımsız uluslararası sinema"yı "önceden tanımlanmış ulusal, sinemasal, üstsinemasal, coğrafi ve kültürel sınırları tamamen kesen" yeni bir tür olarak belirtir (akt. Suner, 2015: 258). Göktürk'e göre, medyanın ve insanların küresel hareketliliğinin arttığı bu dönemde, gezginlerin ve her çeşit yersiz yurtsuz insanların ulus-ötesi kültürel üretimdeki önemine yönelik sorular güncellik kazanmıştır (Cıvaş, 2020: 91).

Sinema açısından kültürel, ulusal ve sinema sınırlarının ilerisine geçen "bağımsız uluslararası sinema" (Hamid Naficy), "post-kolonyal melez filmler" (Ella Shohat ve Robert Stam) diye isimlendirilen yeni bir türden söz edilmeye başlanmıştır (Cıvaş, 2020: 90-91). "Aksanlı sinema" kavramı ise, aynı çerçevede kapsamında ama daha dar ve net bir biçimde Batı'da yaşayan sürgün, diasporik, ve/veya postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960'lardan beri oluşturdukları filmleri isimlendirmek için kullanılır (Suner, 2015: 258). Buradaki "aksan", filmin öykü evrenindeki karakterlerin aksanlı konuşmalarından değil,

sinemacıların dünya görüşlerinden, dünyayı algılayışlarından, dolayısıyla üsluplarını biçimlendiren yerinden edilmişlik durumundan doğar (Suner, 2015: 259).

Aksanın kaynaklarından biri yönetmenlerin tecrübeleriye eğer, diğeri de filmlerin üretim koşullarıdır. Çoğunlukla dar bütçeli, bağımsız, küçük yapımlar olan aksanlı filmler, çoğunlukla yönetmenlerin filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo yazımı, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk) direkt olarak katıldığı, kimi zaman filmin üretim öncesi ve üretim sonrası aşamalarını da (yapımcılık, dağıtım, tanıtım) bizzat üstlendiği "zanaatkarca" bir üretim tarzını kapsar. Bu tür bir üretim, sadece sınırlı koşullarla film yaptırmakla kalmaz, aynı zamanda yönetmenlerin film üzerindeki kişisel denetimini yükselttirerek, kişisel bakış ve üslubun öne plana çıkmasına yardımcı olur (Suner, 2015: 259).

Naficy'e göre "yolculuk", aksanlı filmlerde sürekli tekrarlanmaktadır. Üç yolculuk türünden bahseder Naficy. İlki, dışarı açılan yolculuklardır. Kaçış yolculukları, sığınacak bir ev ve yer bulma ümidiyle gerçekleştirilen yolculuklardır. İkincisi, arayış yolculuklarıdır ve çoğunlukla evsizlik, kaybolma, yitirme temalarını kapsar. Üçüncüsü ise, içe doğru yapılan yolculuklar veya eve geri dönüş yolculuklarıdır ve kişinin geçmişini, ait olduğu yeri bulmak ve kendini keşfetmek üzere yapılan yolculukları tanımlar. Bu yolculuklar, gerçek veya varsayıma dayalı olabilir. Öyküler, karakterlerin bir yerden bir yere gitmesi olarak şekillendirilebildiği gibi, yolculuğun düşüncesi, hayali veya hatırası kapsamında da biçimlendirilebilir. Ancak her koşulda öykünün şimdiki anı her zaman başka bir yere referansla anlam edinir. Yolculuk, başka yer ile burası arasındaki indirgenemez mesafeyi ve farkı kimi zaman gerçekten kat etmeyi ve duyumsamayı, kimi zaman varsayım olarak hayal ve tasavvur etmeyi tanımlar (Suner, 2015: 260).

Suner'e (2015:260) göre, aksanlı filmlerin ana izleği konumunda yolculuk olması, doğal olarak bu filmlerde coğrafyanın, mekanın, yerin önemli bir anlam oluşturuucu öge anlamına gelmesine destek verir. Naficy'e göre aksanlı filmlerin anlatıları, çeşit "zaman-mekan eklemlenmeleri" içeren üç model etrafında şekillenmektedir (akt. Suner, 2015: 260). Bunlardan "açık" model, çoğunlukla bırakılan memleketi, yurdu yansıtırken; "açık" modelin aksine, "kapalı" zaman-mekan temsili çoğunlukla sürgün yaşamını, zorunlu olarak uzak, yabancı yerlerde kalma durumunu ifade etmek amacıyla kullanılır ve kısıtlılık, kapalılık duygusunu ön plana çıkarır (akt. Suner, 2015: 261).

Aksanlı filmlerde, yolculuk izleğinin uzantısı olarak karşımıza çıkan bir diğer temel mesele bellektir. Yerinden edilme, göç, yurdundan uzakta yaşama ister istemez bellek süreçlerini tetikleyen, geçmişte kalan evin anısını farklı biçimlerde bugüne taşıyan deneyimlerdir. Aksanlı filmler, çeşitli biçimlerde belleğe seslenir. Birbirinden uzaklarda yaşayan insanlar arasındaki iletişimi destekleyen "mektup tarzı araçlar" (epistolary) filmlerde çoğu zaman anlam kurucu öğeler olarak anlatıya eklenir veya bazen anlatı doğrudan bu öğeler etrafında yapılandırılır. Bu araçlar yalnızca uzaktaki insanları bir araya getirmekle kalmaz, aynı zamanda karakterlerin geçmişleriyle, geride bıraktıkları evleriyle, yurtlarıyla bağlantılarını sürdürmelerini sağlar. Ayrıca filmler, seslerin, görüntülerin, nesnelere dokunarak odaklanarak, duyduklarımızı/gördüklerimizi sadece kulak ve gözümüzle değil, adeta tüm benliğimizle duyumsamamıza yardımcı olur (akt. Suner, 2015: 262).

Hamid Naficy "aksanlı sinema" hakkında, bu filmlerin karşısında çoğunlukla "bölünmüş" bir izleyici tepkisinin mevcut olduğunu ifade eder (akt. Suner, 2015: 287). Bölünmüşlük, filmlere yapılan olumsuz eleştirilerle, düşük seyirci sayısı arasındaki çelişkiye kaynaklanır. Düşük izleyici sayısı ise, çoğunlukla filmlerin yapıldıktan sonra dağıtım ve gösterim imkanı bulma konusunda yaşadıkları zorluklarla, maruz kaldıkları açık veya örtük siyasi ve ticari sansürle bağlantılıdır (Suner, 2015: 287).

2.2. İdeoloji

İdeoloji kavramını, 1796 senesinde Fransız düşünür Antoine Destutt de Tracy, "idea" (düşünce) ve logos (akıl, dil, bilim) terimlerini birleştirerek oluşturmuştur (Aytaç, 2020: 110). İdeoloji, kişilerin dünya görüşlerine dair bir egemenlik oluşturup, kişilerin düşüncelerini belirlemek ve bu vesileyle, kişilerin davranışlarını yönlendirmek amacıyla belirginleştiği durumlarda aktif olur (Aytaç, 2020: 108-109).

İdeoloji, kişilerin gerçek varoluş şartlarıyla oluşturdukları hayali ilişkinin bir temsilidir (Althusser, 2014: 68). İdeolojiler insanların tutumlarını belirler ve onların davranışlarına sirayet etmeyi hedefler. Bu nedenle, ideolojinin gücünün kaynağı, eylemi yönlendirebilmesinden gelir. (Aytaç, 2020: 109). Theodor W. Adorno'ya göre, tahakküm ilişkilerinin egemen olduğu bir yerde, ideoloji mevcut değildir. Ona göre, ideolojinin karşılığı *meşrulaştırma*dır (akt. Bora, 2020: 101). İdeolojiyi yalnızca kavramlar ve fikirler olarak görmemek gerekir. Terry Eagleton ideolojiyi "toplumsal hayattaki inanç,

düşünce ve değerleri oluşturan genel maddi süreç" olarak niteler (akt. Bora, 2020: 96). Dünya görüşleri üstünde, ideoloji, diğer düşünce türlerine oranla daha etkin bir durumdadır (Aytaç, 2020: 109).

İdeoloji, rıza üretmek anlamında, *endoktrinasyon* (doktrin aşılama) anlamına çok uzak olmayan bir kullanıma sahiptir (Bora, 2020: 98). Siyasal bir ideolojinin hegemonya kazanma yeteneği elde etmesi ve etkili bir hal alması, gündelik/sıradan ideolojilere etki edebilmesinden gücünü alır (Bora, 2020: 102). Ulusun bir toplumdaki var olabilmesi için meydana getirilen dev anlatının, kişilerin söyledikleri öyküleriyle iç içe geçmiş olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekir (Şendeniz, 2020: 51).

Louis Althusser'e göre, devletin ideolojik aygıtları ve baskı aygıtları vardır (Bora, 2020: 98). Devletin İdeolojik Aygıtları, aile, okul, hukuk, kültür, politika, haberleşme, din ve sendikada kendini göstermektedir (Althusser, 2014: 50-51). Devlet Aygıtları arasında tamamen baskıdan gücünü alan aygıt yoktur (Althusser, 2014: 52). Olup biten bir durum yoksa, devletin ideolojik aygıtları mükemmel bir halde işlemiştir (Althusser, 2014: 148). Ferguson ve Gupta'ya göre ise devlet, aile ve yerel toplumdaki başlayıp, ulus-devlete kadar uzanan bir halkalar şeklinde yerini almıştır (akt. Taşkın, 2016: 62). Devlet, bu alanlardaki etkinliğiyle, toplumu ideolojik açıdan düzenlemeye ve kontrol altında tutmayı ister (Bora, 2020: 98). Devletin İdeolojik Aygıtları içerisinde *okul aygıtı* en önemli yere sahiptir (Althusser, 2014: 59). "Etkiye en uygun" olduğu dönemlerde bir çocuğa, egemen ideoloji ile harmanlanmış "beceriler" (fen bilgisi, doğa tarihi, aritmetik, dil, edebiyat) veya salt egemen ideoloji (felsefe, ahlak, yurttaşlık eğitimi) öğretilir (Althusser, 2014: 61). Bu nedenle, hegemonyanın işleyişinde, ideolojinin maddi bir varoluşa sahip olması da mümkündür (Aytaç, 2020: 111). İdeoloji, okulu ideolojiden bağımsız ve tarafsız bir yer gibi tanıtır (Althusser, 2014: 63).

Oskay'a göre ideoloji iki farklı yapıyı hayata geçirebilmektedir. Hem tutucu ve insanın kendi gerçekliğini anlamasını engellemeyi hedefleyen bir yanlış bilinç üretimi sistemidir; hem de toplumları ve insanları değiştirip ileriye yönlendirmeyi sağlayabilen bir anlatım şeklidir (akt. Kıraç, 2019: 17). George Sorel'e göre ise ideoloji, akıldan daha çok duyguları kendisine hedef alır ve kitleleri seferber eden bir araçtır. Sorel'e göre, teoride ve fikirlerde kitlelerin sezgisel olarak hissettiği ve onların duygularını harekete geçirebilecek imgeler oluşturmak gerekmektedir (Bora, 2020: 99). Aktif durumda buldukları insan toplulukları arasında büyük inatla savunulan ideolojiler, gerekirse

uğruna kan dökülen bir inanç halini alabilmektedir. İdeoloji, kişinin bütün duygularını eyleme geçirir ve onu "seferber" hale getirir (Mardin, 2015: 170).

İdeoloji, bir dogmadan ziyade, hareketli, modern ve çağdaş bir olgudur. İdeolojik bir akım, durgunlaştığı ve kendini yenilemediğinde, kendi sonunu hazırlamaktadır (Kıraç, 2019: 16-17). Bu nedenle, Bora'ya (2020: 102) göre, egemen ideolojinin, gücünü korumak, değişen koşullara ve çoğul çıkarlara karşılık verebilmesi için pragmatik ve dinamik bir karaktere sahip olması lazımdır. İdeolojinin bu dinamizmi ve çağa kendini uyduran hali, pek çok konuya adaptasyon sürecini hızlandırmaktadır. İdeoloji kavramının var olduğu alanlar çeşitlidir ve hareket sahası sonsuz büyüklükte gelişkindir (Kıraç, 2019: 17).

Yönetenler tarafından, günlük yaşam içerisinde, ciddi bir *ideolojik bombardıman* yapılmaktadır. Tek yönlü bu *ideolojik bombardıman*, kabullenilmiş bir durumda olduğu için, kitleler, ideolojik şekillenmelerini ciddi bir biçimde devam ettirirken, ideoloji kavramından ve onun çağrışımlarından uzak olduğunu sanmaktadır (Kıraç, 2019: 15). Etienne Balibar, "*egemen ideoloji, aşağıdakilerin ideolojisi*" diye belirtir. Balibar'a göre egemen ideoloji, yönetilenlerin diliyle konuşan, onların hayallerine yönelen, en çok da onların *tanınma* isteklerini karşılayan bir söylemdir (akt. Bora, 2020: 101). Gustave Le Bon'a göre kişiler, kitlesel varoluş durumlarında, akli becerilerini kaybedip, psikolojik etkilere uygun bir duruma gelmektedir. Bu sebeple, bu kişiler, *kitle ruhunu* bilen yöneticiler tarafından yönlendirilebilecek bir durumdadır (Bora, 2020: 99).

Egemen ideolojinin gücü, çoğunlukla gündelik/sıradan ideolojinin içerdiği yüksek nüfuz yeteneği ile bütünleşmesinden gelir (Bora, 2020: 101). Farkında olmadan kabul edilen düşünce yapıları, günlük/sıradan ideolojinin temelinde vardır. İdeoloji kavramı, günlük yaşam içerisinde unutturulur (Bora, 2020: 96). Eagleton'a göre ideoloji, yalnızca başkasına ait görülen, pis kokan nefes gibidir (akt. Kıraç, 2019: 17). Burjuva aydınları, muhafazakar düşüncelere, liberalizme, serbest pazar ekonomisine muhalefet eden tüm yapılara *ideolojik* deyip, lanetledi (Kıraç, 2019: 17). Önyargıyı etkileyen ve bilinçaltına işlenen bu durumdan ötürü ideoloji, Bora'ya (2020: 96) göre, *düşünce öncesi* kanısı olarak da nitelendirilebilir. İdeolojinin gücünün temel kaynağı, düşünce-öncesi kanılarda mevcuttur.

Doktriner ideoloji, ideolojinin didaktik ve yüksek sesli halidir; gündelik veya sıradan ideoloji ise, ideolojinin görünmeyen tarafıdır (Bora, 2020: 95). Bu nedenle, egemen ideoloji, uyarlanma yeteneği ve dolayım seviyesi fazla olan olağanlaşmış bir

ideoloji konumundadır. Hasımlarını da kendi kavramsal alanına ve kendi anlam dünyasına getirip, kendine has olan kelimelerle 'konuşturur' (Bora, 2020: 101). İsminden söz edilmeyen, unutturulur veya tehlikeli ve ayıplı olarak gösterilir. Dahası, adlandırmaya, açıklamaya ihtiyaç duyulmadan, kendiliğinden 'öyle' kabul edilmiş, meşrulaştırılmış ve doğallaştırılmış olur (Bora, 2020: 97).

Günümüzde dünyada egemen ideoloji durumunda, liberalizm vardır. 1980'li yılların bitimine doğru Sovyetler Birliği ile Avrupa'daki sosyalist devletlerin dağılması ve bunun neticesinde, iki kutuplu dünya düzeninin sona ermesi, *Soğuk Savaş* devrini kapattı. Batılı ideologlar, bu gelişmeleri, "İdeolojilerin sonu geldi" diye ifade etti. Fakat, bu sözü kullanırken, bu ideologlar, varoluşlarını anlamlandıracak yeni *ideolojik düşmanlar* oluşturmak için, yeni kutuplar hakkında düşünmeye başlamıştır (Kıraç, 2019: 19-20). 90'lı yıllarda, *yeni dünya düzeni*, dünyadaki ideolojik yapılanmanın birincil savıydı. Bu yeni düzen ile birlikte, *karşı tarafın olmadığı* bir liberalizmin tanıtımının yapılması gerekiyordu ve bunun için siyasi güç, medya, kültürel bir alan olarak ise sinema mevcuttu (Kıraç, 2019: 20).

2.3. Kültür

Kültür kelimesi, Latince'de, tarımda ilerlemeden ikamet etmeye, tapmaktan sahip çıkmaya kadar pek çok anlama karşılık gelen *colere*'dir (Eagleton, 2016: 10). Kültürün kökeni çiftçilikten geliyorsa, bu durum hem düzenlemek hem de kendiliğinden ilerlemek, büyümek anlamına gelir (Eagleton, 2016: 13). Kültür, topluma yöneliktir ve toplumun devamlılığı adına kültüre gereksinim vardır (Şendeniz, 2020: 58). Kültür, toplumdaki anlamlı simgelerin bütününe denir (Mardin, 2015: 100). Birbirinden farklı simgeler sistemlerinin her birine "kültür" ismi verilmektedir. Aynı zamanda kültür, toplumun mevcut örüntüsünü sürdürmeyi sağlayan, biraz esnek ama normal olarak kısmi ve ağır değişen simgeler sistemine de denir (Mardin, 2015: 105). Eylem mekanları ve beklentilerden bir "sembolik anlam dünyası", ortak deneyim tarafından oluşturularak, bağlayıcı ve birleştirici kuvvetiyle dayanak ve güven olanağı oluşturan insanları birbirlerine bağlar (Assmann, 2018: 23).

Aristoteles'e göre insan, ortak sistemler, gruplar ve politik düzenler içinde yaşayan "zoon politikon", yani sosyal hayvandır. İnsan, grup şeklinde yaşayan diğer canlılardan, dil kullanması ile farklılaşır (akt. Assmann, 2018: 148). Marx'a göre kişiler, belirli bir

sosyal grup içerisinde "gömülü" durumdadırlar ve bu nedenle, dünyayı bu grubun çıkarları perspektifinde görürler (akt. Mardin, 2015: 101). Grup halinde yaşamak, insanın doğasında mevcuttur. Grup halinde olmak, insanın en birincil niteliklerinden; grup meydana getirmeye dair eylemler ve davranışlar, insanın temelinde olan davranış şekilleridir (Assmann, 2018: 148). Bireylerin oluşturdukları toplulukların, toplum halini almasında kültürün önemli bir rolü vardır (Şendeniz, 2020: 51). Günlük hayatımız, duygularla, üstün kılmaya gayret ettiğimiz değerlerle, kültürümüzün bize mecburi kıldığı tavırlarla dolu bir hayattır (Mardin, 2015: 117).

Sir Edward B. Taylor'a göre, kültür, toplumun bir ferdi olarak insanların edindiği bilgi, gelenek, inanç, hukuk, ahlaki değerler ve sanatsal faaliyet gibi alışkanlıklar ve yeteneklerin içinde olduğu komplike bir bütüne kültürü belirtir (akt. Şendeniz, 2020: 58). İçinde yetiştirildiğimiz bir davranış geleneğini, hakkında düşünmeden izlemek haricinde pek bir şey yapılmaz. Bu tutum ve duygu alışkanlıkları, yönergelerle edinilen şeyler değildir. Belirli bir davranışı kişisel alışkanlık haline getirmiş kişilerle birlikte deneyimleyerek öğrenilir (Connerton, 2019: 55). Ne insanlar, çevrelerinin kendilerine istedikleri gibi biçim verebileceği bir çamurdur; ne de çevrelerinin pek değerli olmayan bir eseridir (Eagleton, 2016: 14).

Kültür, kişinin ikinci doğasıdır. İnsan, dünyayı simgesel bir şekilde betimleyen kültüre uyum sağlar. Başka bir olanak mümkün değildir. Bağımlı olduğumuz şeyi ve bu bağımlılığın şekline uyumlu olan kendi içimizdeki potansiyeli hatırlarız (Assmann, 2018: 146). Bir kültürün kuralları ve anlamlarıyla, kurumları ve normlarıyla, yasalarıyla ve yasaklarıyla simgesel anlam dünyasına adapte olmak, "kendine" ve "dünyaya" karşı mesafe uygulamaktır. Bu mesafe, kültür tarafından kurumlaştırılır; alışkanlık ve güven hissiyatı aşılır. Bu özgüven, insana kendine has bir eylem alanı oluşturur (Assmann, 2018: 147).

Simgeler, tek bir şahsın değil, bir topluluğun tamamen bir durumu nasıl kavrayacağını belirlemektedir (Mardin, 2015: 104-105). İnsanın bilgilerinin biçimlenmesinde, ilk olarak içinde bulunduğu "grup"un etkisi mevcuttur; ikinci olarak ise, "kültür" gözlüğü vardır. Üçüncü olarak ise, toplumun simge değerini savunmayı kendi üstlerine almış kişilerin oluşturduğu etki söylenmektedir. Yazarlar, öğretmenler, dinsel kişiler ve bazı öğretim üyeleri bu topluluk içinde tanımlanmaktadır (Mardin, 2015: 139).

Aslında kültür, "ırk" veya "etnisite" olarak, insan toplulukları her zaman kültürel anlamda bir farklılık ve çeşitlilik göstermiştir (Doytcheva, 2016: 16). Renato Rosaldo'ya göre, tekkültürcü söylem gücünü kaybedince, insanlar, kültürel köklerinin peşine düştüler. Büyük bir tehlike oluşturacak kültürel farklılık kalmadığından ötürü, nostaljik bir hava oluşturmak mümkün hale geldi (akt. Taşkın, 2016: 188). Doytcheva'ya (2016: 29) göre, çoğunluğun kültürü, kendisini azınlık kültürüne dayatır. Bu nedenle gerek kanıksama gerek ise tereddüt sebebiyle, yıllarca farklı kültürlerle eğilim pek olmadı. Ersoy'a (2017: 22) göre, özellikle 1980'lerde, tekil kültür ve kimlik anlayışı, yerini çok kültürlülük ve çoğul kimliklere bırakmaya başladı.

Renaut ve Mesure'e göre, insanlık üç farklı dönem görmüştür. Birincisi, üstten bakmanın egemen olduğu eski rejim, ikincisi, yurttaşların ortak insanlıklarıyla eşit halde olduğu modern rejim ve son olarak, bireylerin çeşitlilikleriyle eşit bir şekilde tanınmayı istediği ve eşitliğin kültürlerin de eşitliği olarak sayıldığı bir günümüz rejimi mevcuttur (akt. Doytcheva, 2016: 22). Kültürlerden söz ederken, en ön plana alınması gereken şeylerden birisi dildir. Dil, bir grup meydana getirmenin en öncelikli aracıdır. İnsan gruplarının temelini oluşturan iletişim şekillerini oluşturur (Assmann, 2018: 148). Bir etnik grubun önemli unsurlarından birisi halindeki dil, farklı hegemonik baskılar olsa bile, kimliğin taşıyıcıları vesilesiyle, ileriki nesillere kimlik aidiyetini meydana getirme maksadıyla aktarılır (Taşkın, 2016: 66).

Ülke sınırları içerisinde yaşayan toplumun, kendisini tanımlarken aynı kimliğe ait olması, aynı kültürden olması ve kültürel kodlardan esinlenmesi genel olarak beklenen bir durumdur (Ersoy, 2017: 21). İçinde doğduğumuz kültür veya anadile sahip olmak, isteğe bağlı bir durum değildir. Bu, istem dışıdır (Tursun, 2017: 119). Kültür, kurallara uymak ile alakalıdır ve düzenlenmiş ile düzenlenmemiş arasındaki iletişimi kapsar (Eagleton, 2016: 13).

Kültürel değerler sabit olmamakla beraber, düzenli bir şekilde değişim halindedir. Kültür, anlam bakımından tümüyle "kapalı" bir durumda değildir; bazı yorumlamalara uygundur. Ayrıca, her kişi, kültür değerlerine eşit düzeyde sahip olmaz. Kültürün etkisi kimi zaman çok yüzeysel iken, kimi zaman ise, çok derinlerde olur. İdeoloji ve kültür sadece empoze edilen bir şey değildir; kişiler, kültürü kendi hedefleri doğrultusunda kullanmaktadır (Mardin, 2015: 118).

Çoğunlukla insanlar, çevrelerindeki dünyayı "kalıp" içerisinde gözlemler ve algırlar. Bu duruma, bir "model" ismi de verilebilir. Bu model, bir harita görevine de

sahiptir. Kişinin karşılaştığı olaylara dair, hangisinin "olumlu" hangisinin "olumsuz" olduğunu tanımlar (Mardin, 2015: 102). Söz gelimi, Türkiye'de, küçük taşra kentlerinin değerlerinde, başkalarıyla güzel komşuluk ilişkileri içinde bulunmak, büyüklere saygı duymak, dinine bağlı olmak "iyi" olarak tanımlanır. Gayrimüslimleri taklit etmek, "mahalleden kopmak" ise, "kötü" olarak tanımlanabilmektedir (Mardin, 2015: 102). Anadilimizi öğrendiğimiz gibi, bu tarz davranış alışkanlıklarını da öğreniriz (Connerton, 2019: 55).

Tüm farklılıklara rağmen, toplumların tamamında insanların ortak olarak tanımlanabilecek davranış kökenleri mevcuttur ama bunlar birbirlerini andırırsalar bile, toplumdan topluma farklılık göstermesi olağandır. Özellikle "dünyayı algılama haritaları" bir toplumdan diğerine çok değişkenlik göstermektedir. Bunun sebebi, ayrı koşullar içinde meydana gelmiş olan ayrı toplumlar olmalarıdır. İnsan bilgisi bir defa biçimlendiğinde, değişmesi çok zordur (Mardin, 2015: 104).

Son dönemlerde, farklılığı ötekileştirmek yerine, çeşitlilik olarak görme anlayışı yükselmektedir. Taylor'a göre, şimdiki dönemde "evrensel bir eşitlik ilkesi", kültürel tanınma isteklerinin temelinde mevcuttur (akt. Doytcheva, 2016: 22). Zaman içerisinde ulaşılan kazançlar arasında okul müfredatının yeniden değerlendirilmesi, "pozitif ayrımcılık", anadilin öğretilmesi, göç etkisiyle ortaya çıkmış toplulukların yararına giyim tarzları konusunda muafiyetler veya eşcinsellerin ve feministlerin "kimlik hareketleri"nin kazançlarından söz edilebilir (Doytcheva, 2016: 12). Çağdaş çokkültürlülük, bazı özel düzenlemelerden faydalanan bazı tarihsel toplumların değil, herkesin kültürel olarak tanınmasını hedeflemektedir (Doytcheva, 2016: 18).

2.4. Etnisite

Kimlik, insanlık için ne kadar gerçek bir durum ve fenomen ise, *etnisite* de aynı yerdedir. Etniklik de eski ve çok yaygın bir toplumsal fenomendir (Ersoy, 2017: 23). Etniklik, vatandaşlık aidiyetini ve kurgulanışını belirleme konusunda modern ulus-devletin temel çıkış noktasında yer alır (Şendeniz, 2020: 38). Heater'in belirttiği üzere, "vatandaşlık, bir sosyopolitik kimlik türüdür" (akt. Şendeniz, 2020: 41). Etnisitede, devletin vatandaşlık bağında ortaya çıkan aidiyet bağına benzer bir biçimde, grubun içerisinde olanları ve olmayanları yansıtır (Şendeniz, 2020: 34). Etnik kimlikler, genel bir tanımla, baskın ulusal kimlik karşısında bastırılmış, ötekileştirilmiş veya azınlık

konumunda nitelendirilmeleri halinde, siyasallaşabilmektedir (Ersoy, 2017: 27). Siyasi bağlamda, etnik kimlikler, en yaygın kimlik tartışmaları arasındadır. "Azınlık" konumundaki grup kimlikleri söz konusu olduğunda, bu daha etkin bir hal almaktadır (Ersoy, 2017: 23).

Antropoloji Sözlüğü'nde etnisite, "dilsel, dinsel, kültürel ve/veya mekansal özellikler olarak hem kendini 'ayrı' olarak nitelendiren, hem de diğer kişiler tarafından 'başka' diye sayılan, kendine has kültürleme süreci olan ve bütünlüklü bir kimliğe sahip, içeriden evlenmek koşuluyla grup kimliğini muhafaza eden ve grubun devamlılığını sağlayan kültürel/toplumsal ve ara sıra da siyasal oluşum" olarak tanımlanmaktadır (akt. Ersoy, 2017: 24). Barth'a göre, etnisitenin en öne çıkan özelliği "ortak" bir kültürü paylaşmadır (akt. Ersoy, 2017: 25).

Eriksen'e göre, etnisitenin ilk faaliyeti, içeridekileri "biz", dışarıdakileri ise "onlar" diye iki ayrı kategoride düşünmektir (akt. Şendeniz, 2020: 34). "Biz" ve "onlar" algısı, modern vatandaşlıkta çok daha kapsamlı bir şekilde kendisine yer bulmaktadır (Şendeniz, 2020: 34). Etnisite, alt kimlik, üst kimlik, etnik kimlik gibi tanımlar kullanıldığında, aslında kültürden ve kültür politikalarından da bahsedilmektedir (Şendeniz, 2020: 59). Etnik gruplar, göç, fetih veya geçiş vesilesiyle başka bir etnopolitik yapıya dahil olmak durumunda kaldıklarında ya da daha geniş bir etnopolitik yapıda bir araya geldiklerinde kültürlerarası entegrasyon problemi meydana gelir. Baskın kültür, tesiri altında olan kültürleri marjinalleştirir ve üstkültür konuma kendisini taşır (Assmann, 2018: 154).

Castells, kimliklerde, "Direniş Kimliği", "Proje Kimliği" ve "Meşrulaştırıcı Kimlik" diye üçlü ayrım yapar. "Direniş Kimliği", egemen olanın düşüncesi tarafından değersiz varsayılan şartlarda/konumlarda yer alan aktörler tarafından oluşturulur. "Meşrulaştırıcı Kimlik"te, egemen kurumlar, toplumsal aktörler karşısında hakimiyetini arttırmak ve rasyonelleştirmek için bunu oluşturur. "Proje Kimliği"nde ise, kendilerine verilen kültürel malzemeyi merkeze alarak, toplumdaki yerlerini yeniden tanımlayan baştan bir kimlik inşa edilmesi durumu mevcuttur. Bunu uygularken, toplumsal yapının tümünü değiştirilmesi hedeflenir (akt. Şendeniz, 2020: 40).

Kendimize dair deneyimlerimiz daima dolaylı bir şekildedir; dolaysız durumdaki tek şey, başkalarına dair deneyimlerimizdir. Bir yansıtma vesilesi ile kendimizi görmemiz, bir bilinçlenme ve farkına varmayı meydana getirir. Başkaları ile etkileşimimiz, kendimizle olan etkileşimimizi de sağlar. Eylemlilik ve etkileşim kişisel

kimliği oluşturur. Kişisel kimlik, diğerlerine dair bilinç durumundaki öz bilinçtir: Diğerlerinin beklentileri ve onların birey üstünde oluşturduğu mesuliyet ve sorumluluktur (Assmann, 2018: 144). "Bireysel kimlik", bireylerin bilincinde oluşan ve muhafaza edilen, onu diğer hepsinden ayıran ayrıntıların meydana getirdiği imgedir. "Kişisel kimlik" ise, bireyin, sosyal yapıya katılması neticesinde üstlendiği nitelikler, yetkiler ve rollerdir. "Bireysel kimlik", bir ömür boyunca, tek bireye dairdir ve raslantısal "verilerden" kaynaklanır. "Kişisel kimlik" ise, bireyin sosyal kabul alması ve cezai ehliyet sahipliğiyle alakalıdır (Assmann, 2018: 141).

Stuart Hall'a göre kimlik meydana getirmek, asla sonu gelmeyen bir "dile getirme" sürecidir. Hall, aynı zamanda, siyasi, ekonomik, toplumsal koşulların, şahsi biyografilerin, güç dengelerinin değişmesi ile kimliğin düzenli olarak yeniden şekillendiğini, asla sonuca ulaşmadığını, her daim "parça parça" ve "karma" bir şekilde kaldığını belirtir (akt. Taşkın, 2016: 93). Kimliğin bu tanımını, özcülüğu dışlamaktadır (Taşkın, 2016: 93).

Charles Taylor'a göre, adalet ilkesi, toplumsal seviyede en hayati ilkedir. Bu ilke kapsamında, insanlara kendi kimliğini ilerletebilmesi adına, eşit şanslar tanınmalıdır (Taşkın, 2016: 106). Bu nedenle, Taşkın'a (2016: 106) göre, ölkedeki tüm ötekileştirilen költürlerin, kendi költürlerini ilerideki nesillere aktarabilmesi için medya ve eğitim kurumları gibi araçları kullanmalarının önünün açılması gerekmektedir. Ancak birbirimizin kimlikleri hakkında hikayelere inanarak veya inanmayarak, yapılanlar hakkında hesap sorarak, hesap vererek, birbirimizi tanımamız gerçekteşir (Connerton, 2019: 41).

"Kimlik", günümüz Türkiye'sinde sıkça dile getirilmekte olup, tanım olarak altı kimi zaman boş kalan bir kavramdır. "Kimlik", Neyzi'ye göre, 1990'lar Türkiye'sinde çokça söylenen ve çoğu kez etnik, dinsel ve költürel farklılıkları belirtmek üzere kullanılan bir kavramdır. Bu dönemde, modernleşme projesinin tekil bir kimlik merkezinde tanımlamayı hedeflediği vatandaşlık kavramını sorgulanarak, Türkiye coğrafyasının inkar edilemeyecek bir bileşeni olan çoğulluk ve költürel farklılaşma, keşfedilmeye başlanır (akt. Suner, 2015: 23). Bu anlamda kimlik, çoğunlukla farklı költürel, etnik ve dinsel köken veya tercihinine sahip vatandaşların kendilerini belirttiği ve toplumsal algılanış şekli üzerinden tartışılan bir kavram olmuştur. (Suner, 2015: 23).

2.5. Kimlik

TDK'da kimlik, "toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü ve herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü" olarak belirtilmektedir (akt. Şendeniz, 2020: 36). *The Oxford English Dictionary*'de kimlik, "bir şeyin veya bir kişinin, her hususta ve her zaman aynılığı" ve "her daim kendisinin benzeri olan şey" açıklamalarıyla ifade edilir (Şendeniz, 2020: 35-36). Antropoloji Sözlüğü'nde kimlik, "hem bütünüyle toplumsal, hem de eşsiz bir şekilde kişiseldir" olarak tanımlanmıştır (akt. Ersoy, 2017: 13). Kimlik, sosyoloji ve sosyal antropolojinin söz dağarcığına 1980'lerin başlarında katıldığı için, çok yeni bir kavramdır (Öz, 2020: 12). Kimlik, en temel tabiriyle, bireyin en öznel varoluş şeklidir (Ersoy, 2017: 12). Kimlik, bireyin temel referans noktasıdır. Birey, geçmişle, gelecekle, dünyayla ve gezegende yaşayan diğer insanlarla olan ilişkilerini kimlik çerçevesinde düzenler ve değerlendirir (Ersoy, 2017: 12). Akbulut'a (2020: 7-8) göre, kimliğin olmayışı, varlığımızın yasallığını sarsar. Kimlik, insanı görünür veya görünmez yapmaktadır.

Günümüzde birey, tekil bir aidiyette değil, çoklu bir kültürel alanda yaşamını devam ettirmektedir (Ersoy, 2017: 25-26). Kişinin içinde bulunduğu topluma uyumlanma sürecine sosyalizasyon denmektedir. Kişinin sosyalizasyon süreci, kimlik aidiyeti ve vatandaşlık başarımı arasındaki uyumundan gücünü alır (Şendeniz, 2020: 59). Toplum, kişinin karşısında kurucu bir faktör olarak meydana çıkar. Kimlik toplumsal bir yapıdır ve bu nedenle, kültürel kimlik olma özelliğini daima korur (Assmann, 2018: 141). Her kültürel kimlik, aynı zamanda mecburen bir politik kimliğe karşılık gelir. Bu kimliklerin hepsinin politik, kültürel, ideolojik, yani tarihsel bir yapı olduğunu akılda tutmak gerekir (Taşkın, 2016: 33).

Kimlik bir kök, diğer bir kişi veya grupla ortaklaşa durumdaki belirleyici nitelikler, ortak ideal kapsamında meydana gelen bağlılık ve aidiyet hissiyatından kaynağını alır (Taşkın, 2016: 92-93). Simon Frith'e göre, kimlikler daima bir idealdir ve olduğumuz şeyden ziyade, olmak istediğimiz şeyi bize gösterirler (akt. Taşkın, 2016: 111). Bu noktada, hayallerimizin bağımsızlığı tartışma konusu olur. Bütün kurumları, değerleri, normları ve dünyaya ve hayata dair anlamlandırmalarıyla kültür, bir normalliktir. Doğallaştırılır ve herkese alternatifi olmayan bir dünya düzeni şeklinde görünür. Geleneksel yapısı ve kendine haslığı, kişiler için görünmez bir hal alır.

Mükemmel normallığı, içselleştirilmesi ve görünmez oluşu, kişilere kimlik ve biz bilinci sağlayamaz. Kimlik, çoğuldur ve başka kimlikleri de kapsar. Çeşit olmadan birlik, diğerleri olmadan benlik oluşmaz (Assmann, 2018: 145). Bu nedenle kimlikler, egemen söylemler ile ona alternatif olan söylemlerin arasında biçimlenir (Taşkın, 2016: 31).

Toplum ve kültür, insan varlığının temel unsurlarını meydana getirir. Kimlik, toplum ve kültür vesilesiyle üretilir veya iletilir. İkisi birlikte bireylerin ben bilincine tesir eder. Yine de hemen biz kimliği oluşmaz çünkü biz kimliği, bireyin topluma ve toplumun kültürüne aidiyet hissetmesiyle alakalıdır ama bireyin kendini topluma ait hissetme durumu, doğal bir olay olarak yaşanır; bilinçli bir hal olarak tecrübe edilmez (Assmann, 2018: 143).

Etnik kimlik veya aidiyet, bir bireyin özel bir gruba aidiyet duygusuyla bağlanarak, kendini tanımasıyla oluşur (Ersoy, 2017: 25). Bir kişinin başkaları ile etkileşim dahilinde bir kimlik meydana getirebilmesi için, onlarla birlikte "simgesel duygu dünyası"nı paylaşması gerekmektedir (Assmann, 2018: 145). Anglosakson dilinde, kimlik kavramı, "aynılık" ile aynı kökten gelmektedir (Şendeniz, 2020: 35). Kimlik, kişinin belli bir grup içinde veya dışında olmasının gözlemlenebilir bir unsurudur. Kimlikler ile aidiyet duygusunun denkleşmesinde ise millet olma durumu meydana gelir (Şendeniz, 2020: 36).

Kimlik, inanç ve kültür benzeri her şey, insan tutumlarının neticesinde gerçekleşmiştir (Şendeniz, 2020: 61). Günümüzde ise, bu tutumların, insan tutumlarını belirlediği konusunda uzlaşmıştır. Fakat, zaman ve mekan bireyin davranışlarının temel belirleyicisi konumundadır. Şendeniz'e (2020: 35) göre kimlik, kişinin benliğini ve kimliğini biçimlendiren, verimini düzenleyen sadece etniklik gibi konular değil, aynı zamanda mekanların yapısıdır. Bir mekana, bir millete, bir yere üyelik hissiyatı olarak ait olmanın, kimlik oluşturan bir yanı mevcuttur (Şendeniz, 2020: 36). Mekan, bireyin varlığını devam ettirdiği tüm bir fiziksel dünyayı işaretlerken, zaman, daha az temas edilebilen ve daha zor tanımlanabilen bir olgudur (Şendeniz, 2020: 61). Mekandan bağımsız bir kimlik inşası söz konusu değildir. Modern ulus-devletin antlaşmalarla çizilmiş sınırlarının ifade ettiği topraklar, bir mekandır ve bu durum, millet olma, vatandaşlık bilincini etkin hale getirir (Şendeniz, 2020: 68).

Gruplar, etniklikten, ırklardan ve uluslaşmadan soyutlanmış bir halde değildir (Şendeniz, 2020: 35). Devleti yöneten kişi ve kurumlar, dinsel, etnik ve sınıfsal kimliklerinden ayrı düşünülemez (Öz, 2020: 11). Ayrıca, içinde bulunduğumuz çağda,

devletten veya ulustan bağımsız bir kişi düşünmek de mümkün değildir. Bu nedenle, toplumsal bellek ile bireysel bellek ve resmi anlatı bir bütün halindedir (Şendeniz, 2020: 51). Smith'e göre, uluslar, sınırlar içinde halkın ortak duygulara, anlayışa, hedeflere ve fikirlere sahip olması gerekir. Ayrıca, ortak bir kültürel boyut ve sivil ideoloji gerekmektedir (akt. Şendeniz, 2020:38). "Biz kimliği" veya "ortak kimlik", bir grubun meydana getirdiği ve o gruptaki kişilerin özdeşleştiği imgeyi hatırlatır. Yalnız başına bir ortak kimlik mevcut değildir; kendini bu kimliğe ait hisseden kişilerin varlığı kapsamında meydana gelir (Assmann, 2018: 142). Kadioğlu'na göre ulus devletler, modern yaşamda, aidiyet ve sadakatı merkeze alarak yaşamaktadır. Ulus-devlete bağlı olmak, modern vatandaşlıkla eşit yerlerde bulunmaktadır (akt. Şendeniz, 2020: 42).

2.5.1. Aidiyet

Aidiyet, kişinin his ve bağlılığını yansıtan bir kavramdır. Kişi, bir gruba, bir kimliğe veya bir mekana kendisini ait hissedebilir (Şendeniz, 2020: 65). Bir ulusa, bir sınıfa veya bir yere duyulan bağlılık duygusu aidiyet olarak tanımlanabilmektedir. Aidiyet, duygulara dair bir kavramdır. Aidiyet, kimlikler ile ilişkili bir şekilde oluşurken, kimliklerin oluşturulmasında önemli bir role de sahiptir (Şendeniz, 2020: 66). Bir yere dair kişinin hissettiği ait olma veya olmama duygusunun temel belirleyicileri arasında yer kimliği vardır (Şendeniz, 2020: 63). İnsanın doğduğu yer veya doğduğu ev bu yer kimliğinin oluşmasında çok etkindir. Şendeniz'e (2020: 65) göre, işinin kimliğinin doğuşu için, mekan çok önemli bir role sahiptir.

Aidiyet kavramı, ait hissetme anlamında bir mekana veya bir gruba dair tutum ve davranışlara sirayet eden duygu olarak söz edilebilir (Şendeniz, 2020: 67). Hemşehrilik ve akrabalık da, Türkiye'deki sosyo-kültürel kodlardan en kritik yere sahip olanlardır. Aidiyet anlamında çok bağlayıcıdır (Şendeniz, 2020: 66). Burada, "memleket" kavramı ön plana çıkmaktadır. Memleket kelimesinin mütevazı ve sıcak çağrışımları mevcuttur. Yaşanan yere ve yaşam deneyiminin paylaşıldığı somut kişilere, hemşerilere gösterilen alaka ve sevgiden ötürü bir memleket hassasiyeti vardır (Bora, 2018: 10). Memleket, birleştirici olduğu kadar ayrıştırıcı bir kavramdır. Memleket, bir tarafta, millet olma bilincinin oturması için tüm ülkeyi içerecek olan memleket, öte tarafta ise, aidiyetin kökünde olduğu, sınırları daha küçük bir memleket mevcuttur (Şendeniz, 2020: 68). Aidiyet denince aklımıza, doğduğumuz ya da kökenimizin ait olduğu

topraklar/memleket, aile, sevdiklerimiz gelirken; bazılarına "vatan" gibi kavramlar da gelebilmektedir. "Ev", toplumsal ve mekansal anlamda aidiyet duygusu yaşadığımız yerdir. "Ev" sadece fiziksel haliyle değil, oluşturduğu simgesel çağrışımlarla birlikte tahayyül etmeliyiz (Suner, 2015: 16-17).

Hedetoft ve Hjort'a göre "ev", kültürel, varoluşsal ve mekansal olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, sevdiklerimizin ve ailemizin yaşamını sürdürdüğü, kendi kökenlerimizi bulacağımız yerdir (akt. Suner, 2015: 17). Ait hissettiğimiz yer, kendimizin hayat akışını etkileyen bir konumdur aynı zamanda. Dünyaya bakışımızı ve dünyadaki konumlanışımızı şekillendiren simgesel bir evren olarak tanımladığımızda, "yurt", "memleket", "ülke", "vatan" kavramları, "ev"nin bir uzantısı olarak çıkıyor karşımıza. Memleket, soyut bir tasarım, bir harita olarak ülkeye oranla gözle görünür, çok somut, ucu bucağı bilinen, daha 'sahici' bir beşeri coğrafyaya; yani, milli hamasetin nesnesi olan bir yerden ziyade, insanların hayat deneyiminin mekanı olan diyara, yurda karşılık gelmektedir (Suner, 2015: 17). Dünyadaki konumumuzu biçimlendirmesiyle ve dünya bakışını etkilemesiyle "ev", "vatan", "yurt", "ülke", "memleket" gibi kavramların bir temeli olarak kendini tanıtıyor (Suner, 2015: 17). Söz gelimi, aidiyet duyduğumuz ve sahiplendiğimiz yer, "vatan" olarak karşımıza çıkar (Suner, 2015: 17-18). Mekanın içinde yer aldığı ülke ile ifadelendirilmesi, millet olmak kavramını güçlendirir. Bir yerli olmak, bir etnisiteden, ulustan olmayı da kanıtlar. Mekanla sağlam bir aidiyet bağı, bu yolla temin edilir (Şendeniz, 2020: 65).

Suner'e (2015: 22) göre günümüz Türkiye'sinde, aidiyet meselesi çevresinde yaşanan gerilimin bir boyutunu, alt ve üst sınıflar arasında keskinleşen toplumsal ve ekonomik uçurumda görmek mümkündür. Ne var ki bu, gerilimin en fazla görünürlük kazandığı ve tartışıldığı alan, doğrudan sınıfsal farklılıktan ziyade, bunların "kimlik" sorunsalıyla eklemlenme biçimleri olacaktır. Suner'e göre, Türk sinemasında son on yılda yapılan filmlerin pek çoğu "ev"e geri dönüş içermektedir. Bu durum, "ev" ile olan ilişkimizi tekrar düşünmeye yöneltiyor. Bu filmlerde ev, farklı biçimlerde beyaz perdeye taşınıyor. Kimi zaman bizi geçmişteki travmalarla barışmaya teşvik eden, eskiye ilişkin huzursuz edici görüntüleri yumuşatan, hasarlanmış benlik duygumuzu onaran, masum haliyle bizi çevreleyen bir tahayyül olarak karşımıza çıkıyor. Kimi zaman ise, aidiyetin çıkmazlarına çağırın, bozguncu, tekinsiz, uzlaşmaz bir konum halini alıyor. Ev, hem sığınağımız hem de hapishanemiz oluyor (Suner, 2015: 318). Suner'e göre yeni Türk

sineması filmleri, bize "ev"le olan ilişkimizi yeniden değerlendirmeye dair yeni düşünme ve görme şekilleri önerebilmektedir (Suner, 2015: 319).

Yeni Türk sinemasında, "aidiyet" konusu filmler tarafından sade bir şekilde işlenmez; bu konuya filmler, dışarıdan, nesnel bir bakışla bakmaz. Bu filmlerde "ev", adeta hayat bulur; filmler evlere dahil olur ve içlerinden konuşur. Bu filmler, bize dokunur ve kişiliğimizde ve belleğimizde bir şeyleri uyarır (Suner, 2015: 318). Ev, filmlerde karşımıza kimi zaman bir cehennem, kimi zaman ise, ne kadar uzaklara gidersek gidelim peşimizi bırakmayan bir lanet gibi çıkıyor. Ev, hep dışarıda bıraktıklarıyla görünüyor. Evin görünüş şekli ne olursa olsun, hiçbir zaman sadece ev değildir. Daima başka sesler, başka görüntüler, başka hayat hikayelerinin evin bir yerlerinden izleri çıkıyor (Suner, 2015: 318). Evin imkansızlığının farkına varmak, filmin mutlaka olumsuz bir sonla bitmesine neden olmayacaktır. Kimi zaman bu keşif, yeni bir yolculuğun başlangıç noktası olacaktır. Yeni hayallere ve imkanlara bir serüven başlayacaktır (Suner, 2015: 319).

Günümüzde, modernitenin katı halinin postmodernitenin akışkan-sıvı haline dönüşmesi kültürlerin ve kimliklerin de değişmeye başladığı ve hatta aidiyet hissinin iyice muğlaklaştığı bir dünyaya herkesi hazırlamaktadır (Birincioğlu ve Baloğlu, 2020: 13). Dünyadaki sınırların muğlaklaştığı, fiziksel ve fikirsel ulaşımın çokça kolaylaştığı bu çağda, insanları buralı veya orali olarak tanımlamak, bu aidiyeti saptamak ve yine kişisel ve fikirsel olan karşılaşmaların hesabını yapabilmek çok zor bir durumdur (Baloğlu, 2020: 241).

2.5.2. Öteki

"Karşıtlık" veya "uzlaşmaz dayanışma", kimlik için önemlidir. Uzlaşmazlık, bilinçliliği ve temelin kuvvetlenmesini sağlarken, ortak kimliklerin meydana gelmesine yardımcı olur (Assmann, 2018: 144). Etnik sınırların oluşturulabilmesi için, daima bir 'öteki'ye ihtiyaç duyulur (Şendeniz, 2020:34). Barth, etnisitenin devamlılığı için, bir 'öteki'ye gereksinim duyulduğunu belirtir. "Biz olmak ve grup içi aidiyet çok önemli bir yere sahiptir (Şendeniz, 2020: 97). 'Bizim' dış alanımızı meydana getiren 'ötekiler'in olduğu bölgeler bizim dış sınırimızı ortaya çıkarır ve 'öteki'nin mevcudiyeti bu sınırla kapalı bir şekilde kabul edilir (Millas, 2020: 193).

'Öteki'ni belirtmek, 'yabancı' olanı farklılaştırmak, kimlik oluşumlarının tamamında ana stratejidir. Aslında ben ve öteki zıtlığı senelerdir insanla beraber varolan, insanın uygarlaşma sürecinde oluşturduğu bir durumdur (Baloğlu, 2020: 123). Bu güçten nemalanan, onunla özdeşleşme kuranlar, iktidarın bir parçası haline gelmektedir (Taşkın, 2016: 27). Ayrıca, kimliğin güçlendirilmesi, diğer kimliklere karşı bir üstünlük kurma duygusunu da beraberinde getirir. Bireysel başarıyı yüceltenler, başarısızlıkları 'öteki'lere (yabancı göçmenler, siyahlar, kadınlar gibi) bağlamaktadır (Sancar, 2016: 103). Foucault'a göre, kişiler, belli bir norm kapsamında sınıflandırılır ve dışarıda kalanlar 'öteki' diye tanımlanır. Belli stereotiplerle ve sosyal normlarla normallik oluşturmak, egemen sınıfların toplumu kendi değerler sistemi, hayat görüşleri, ideolojileri ve hassasiyetlerine göre dizayn etmelerine dair alışkanlıklarının bir göstergesidir (akt. Taşkın, 2016: 27). Bu stereotipler ile, uyum sağlamayanlar etiketlenir ve ötekileştirme kaçınılmaz bir hal alır (Taşkın, 2016: 27-28).

Kişilerin her birini 'biz' tanımı etrafında bütünleştiren, hem değerlere ve ortak kurallara bağlılık, hem de ortak deneyimlenmiş geçmişin hatıralarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış şeklinin meydana getirdiği bağlayıcı yapıdır (Assmann, 2018: 23). Ortak aidiyetin bilince ulaşması ile ortak kimlik meydana gelir. Bu vesileyle, kültürel kimlik de, bir kültüre dahil olmanın veya bir kültüre aidiyet hissetmenin belirtisidir (Assmann, 2018: 143). Farkında olunmasa bile, toplumsal kesimde meydana gelen ayrışma ve önyargı, diğer insanları da içine çekebilmektedir (Koçiva, 2017: 84). Oluşturulan toplumsal güvensizlikten ötürü, yabancı düşmanlığı toplumsal hayatta pek çok alana yansır; hoşgörü azalır ve rahatsızlık artar (Millas, 2020: 198). 'Öteki' vasıtasıyla, belli bir milli kimliğe sahip olanlar, toplumsal güvensizliği güçlendirirler. 'Öteki', 'bize karşı durumdaki' bir bütün olarak görülür. Kişiler tekil olarak seçilmez. Geçmiş, bugün ve yakın gelecekte kendini yaşatmaya devam eder (Millas, 2020: 198).

Amin Maalouf ise, bu durumu "Ölümcül Kimlikler" isimli kitabında şöyle açıklar:

"Kendimizi, ötekilerin yerine koymaya çalışmayız; onların şikayetleri, çektikleri acılar, kurbanı oldukları haksızlıklar karşısında yumuşamaktan kaçınırız. Sadece, çoğu zaman topluluğun en militan, en laf ebesi, en aşırı kesiminin bakış açısı olan "bizimkiler"in bakış açısı önemlidir. Tüm dünyada, 'ötekine' dair güvensiz hisseden, yani yabancıları kendine hasım olarak gören insanlar, milli devletler içinde hayatlarını sürdürmektedir. Biz-onlar ayrımı, çok temel bir hal almıştır ve bu durum, düşünce alanında da etkinliğini korumaktadır (akt. Millas, 2020: 193).

Siyasi atmosfere göre 'öteki', ılımlı bir hasımdır veya yabancı düşmanlığına sebep olan bir millettir. Öteki yurt dışında veya yurtiçinde ortaya çıkabilir (Millas, 2020: 193). *Dışarıya yönelik aşırı bir farklılığın tersine, kaçınılmaz bir şekilde içeride de aşırı bir birlik vardır.* Hiçbir şeyin bireyleri düşman bir çevreye karşı olduğundan daha güçlü bir şekilde bir araya getirmediği bir gerçektir. Bu nedenle, iç siyasetteki problemleri halletmenin en iyi yöntemi saldırgan bir dış siyaset yapmaktır (Assmann, 2018: 162). Helvetius, küçüklerin kanununu, büyüklerin önyargılarının meydana getirdiğini belirtir. Helvetius'a göre, iktidarın dediği, aklın dediğinden daha ön plandadır. Egemen olanın düşünceleri, yaygın düşünce halini almaktadır. Toplumda yaygın olan önyargı ve batıl inanç gibi şeyleri ön planda tutmak, egemen olanların bir tercihidir (akt. Bora, 2020: 84).

Egemen düşüncenin günlük hayattaki gücü, düzenli tekrardan gelmektedir. Her bağlayıcı yapı, tekrarlardan gücünü alır. Bunun neticesinde, olaylar dizisinin kaybolmasının önüne geçilir ve bir ortak "kültürün" unsurları olarak hatırlanabilir bir duruma döndürülür (Assmann, 2018: 23). Yazıya geçişten sonra, tekrarlamının hakimiyeti, yerini canlandırmanın hakimiyetine bırakmıştır; yani, "metinsel bağdaşıklık", "ritüel bağdaşıklık" yerine geçmiştir. Bu vesileyle, güncel bir bağlayıcı yapı meydana gelir. Bu yeni yapı gücünü hatırlama ve yorumlama eyleminden almaktadır (Assmann, 2018: 24).

Yaşam, kayıplara, travmalara rağmen, başka yeni kazanımlarla düzenli bir devinim halinde devam etmektedir. Dolayısıyla, kimlikler de konumunda kalmamaktadır (Ersoy, 2017: 43). "Öteki" olarak nitelendirilen kimliklerin, günümüzde kendilerini yeniden ifade etme koşullarına sahip olduklarını görmekteyiz (Ersoy, 2017: 23). Aydın'a göre günümüzde kimlik kavramının referansı, 'ulusal sınırlar' çizgisinden ayrılıp, halklar, tarihi hatıra ortaklıklarına veya dil gruplarına, cinsel gruplaşmalara, küçük gruplara doğru gidip, hem çoğullaşmakta hem de boyutunu küçültmektedir (akt. Ersoy, 2017: 22). Kimlikler, sürekli değişen çevreye uyarlanmalarımıza denk bir şekilde değişmeye ve sürekli yeniden oluşturulmaya devam etmektedir (Ersoy, 2017: 42). Bireyin vatandaşlık hakkı olan kimlik değişirse de, gerçek kimlik ve onu meydana getiren bileşenler sürekli değişime açık bir haldedir (Ersoy, 2017: 13). Günümüzde toplum, kimlik konusunda, "terzinin biçtiği", "bedene uymayan" tek-tip kıyafetini modern çağda demode buluyor (Ersoy, 2017: 22-23). Asuman Susam'a (2015: 161) göre, popüler kültür araçlarıyla ötekilerin temsilinde yanlışlıklar yaşanabilmektedir. Bu nedenle, ötekilerin, kendi adlarına konuşmalarının ve seslerini duyurabilmeleri ihtiyaçtır. Ayrıca, günümüzde,

görünmezlerin, sessizlerin, ötekilerin yaşam tecrübeleri tarihte ön plana geçti. Bu zamana kadar yok sayılan, göz ardı edilen grupların geçmişine de bakılarak tarih yeniden okunmaya ve geçmiş algısı baştan yapılandırılmaya çalışılmaktadır (Susam, 2015: 47).

2.5.3. Bellek

Kimliğin oluşumunda hatırlama ve belleğin yeri önemlidir (Susam, 2015: 27). Özellikle, "öteki"ne dair tavrımızın, kolektif bellek tarafından biçimlendirilme durumu söz konusudur (Susam, 2015: 33). Temelinde, insanın birlikte yaşadığı toplum ile oluşturduğu ilişkinin temel noktalarından biri, bellektir. Bellek, kültür ile aynı noktalardadır. Geçmiş ile günümüzü birleştirirken kültür tarihi, efsaneleri ve anlatıları kendisine temel alır (Şendeniz, 2020: 50-51). Bu nedenle, kültür ve gelenek, bu ilişkide önemli bir belirleyicidir (Şendeniz, 2020: 57). "Topluluk ruhu sağlayan bellek", hatırlama kültürü ile alakalıdır (Assmann, 2018: 38). Hatırlama kültürünün herhangi bir şeklinin mevcut olmadığı bir sosyal grup, pek olanaklı değildir (Assmann, 2018: 38). Bellek kelimesi Türkçe'de "belleme" den gelmektedir ve "işaretleme" ile ilişkilidir. Belleğin eş anlamlısı hafıza ise, Arapça *hfz* kökünden, yani muhafaza edilen, saklanan anlamından gelir (Şendeniz, 2020: 50). Bellek, Antik Yunan'dan bugüne üzerine tartışılrsa da, sosyal bir açıdan işlendiği çalışmalar, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı gibi başlamıştır. Kolektif bellek kavramına ilk defa Hugo von Hofmannstal, 1902 senesinde bir çalışmasında yer vermiştir (Çavdar, 2020: 24).

Son dönemde bellek kavramına olan ilgi yükselişinden ötürü, "bellek endüstrisi" ve "bellek patlaması" kavramlarından söz etmek mümkündür (Çavdar, 2020: 25). Jan Assmann, yapay bellek imkanlarının gelişen teknoloji ile daha mümkün olmasını, bugünün geçmişin devamı olarak görülmesini ve yazılı tarih süresince en acı savaşların ve insanlık suçlarının işlendiği dönemin şahidi olan kuşağın kaybedilmeye başlamasını, bellek konuya artan ilginin ana sebepleri olarak görür (Çavdar, 2020: 24-25). Susam'a (2015: 39) göre, kimlik politikaları vasıtasıyla bir dünya düzeninin biçimlendirilmeye çalışıldığı yeni çağ, beraberinde bellek patlamalarını da getirdi. Bu inşa süreçleri, kimlikleri yeniden meydana getirdi; geçmişe dair yeni okumalar yapılmasına neden oldu.

"Bellek sanatı" kavramının Batı dünyasında özel bir yeri mevcuttur. Bu kavramı ilk ortaya çıkaran MÖ 6. yüzyılda, Yunan şair Simonides'tir (Assmann, 2018: 37). "Bellek sanatı" kişilerle alakalı bir durum olup, onlara kendilerini iletme olanağı vermektedir.

Bu vasıtayla bireyin kapasitesi kuvvetlendirilir. Hatırlama kültürü ise, sosyal sorumluluğun sürdürülebilir olmasına yardımcı olur ve bir gruptan gücünü alır (Assmann, 2018: 38). Yazı ile beraber, bir dönemin iletişimsel ve geleneksel anlamının ötesine geçebilen; ayrıca, kişisel belleğin veya bilincin iletişim alanının ilerisine giden bir bellek meydana getirilmesi mümkün oldu (Assmann, 2018: 30). Burada kıymetli olan, "neyi unutmamamız gerektiği" sorusuna cevap bulabilmektedir (Assmann, 2018: 38).

Geçmişin oluşması çok basittir. Zaman ilerler ve geçmiş oluşur. Bugün, yarına geçtiğimizde, dün halini alacaktır. (Assmann, 2018: 39). Bellekte oluşan eylemler zaman ile iç içedir. Bu nedenle, zaman, toplumların ve bireylerin, kimlik ve aidiyetlerini oluşturmada, çok önemli bir role sahiptir (Şendeniz, 2020: 56). "Geçmiş ilişkisi": Hatırlama kültürü için zaman ile, bellek sanatı için mekan aynı anlamları ifade eder. Öğrenme esnasında bellek sanatının işlevi ile, hatırlama kültürünün sosyal ve zamansal ufkun ilerletilmesindeki (umut etme ve planlama) fonksiyonu denktir (Assmann, 2018: 39). Düşüncenin soyut olması kadar, hatırlamanın somut olduğundan söz etmek mümkündür. Düşüncelerin belleğe dahil olmasından önce, bir algılama durumu mevcuttur (Assmann, 2018: 46). Geçmişteki insan etkinliklerine dair bilgiye, o insanların bıraktıkları izler takip edildiğinde ancak sahip olunabilir (Connerton, 2019: 27).

Bütün başlangıçlarda, bir anımsama ögesi mevcuttur (Connerton, 2019: 15). Anımsama, bir göstergeleştirme durumudur (Assmann, 2018: 85). Bellek, sabit ve pasif bir hafıza haznesi değildir. Bellek sürekli hareketlidir. İçindeki tüm hafıza bilgileri, hatıralar tazelenir, yapılandırılır, çıkarmalar ve eklemeler ile yoluna devam eder. Anımsamak, hatırlamak, yeniden geri çağırmak gibidir. Fakat, hiçbir zaman olayın gerçekleştiği zamanki durumu, "oluş" hali geri çağırılmaz. Durumun kendisinden ziyade, son hatırlanan geri çağırılır (Şendeniz, 2020: 50).

Bireysel bellek kadar toplum da, anımsama ve unutma ediminde ön plana çıkar (Şendeniz, 2020: 50). Halbwachs'a göre, tüm bellek yoklama işi, tüm hatırlama, sadece bizim şahit olduğumuz durumları hatırlamamız, hatta söylenmemiş duygu ve düşünceleri hatırlamamız, ne kadar kişisel olsa da, başka kişilerin de içinde olduğu bir düşünceler kümesiyle iletişim halinde olur; insanlar, tarihler, kelimeler, yerler, dil biçimleri gibi şeylerle oluşur; yani; bir parçası olduğumuz toplumların maddi ve manevi bütün yaşamlarıyla birlikte mevcut hale gelir (akt. Connerton, 2019: 65-66). Aidiyet ve kültürün ortak noktasındaki bellek, kişileri aşarak toplumların nasıl anımsadıklarını ve

unuttuklarını, yani, kendilerini algılayış şekillerini düzenleyen yerdir (Şendeniz, 2020: 51).

Halbwachs, belleğe fizyolojik açıdan yaklaşmaz; bireysel belleği meydana getiren sosyal çevreden söz eder. Bellek hakkında çalışmak, Halbwachs'a göre, zihinlerin birlikte nasıl çalıştıkları ve sosyal düzenlemelerce işleyişlerinin nasıl yapılandırıldığı ile alakalı bir konudur (akt. Çavdar, 2020:27). Halbwachs'a göre, kişinin sosyalleşmesi dahilinde, bellek meydana gelir. Bellek kişiye ait olsa bile, belleğin belirleyicisi toplumdur. Toplumlara "ait" olan bellek olmasa da toplumlar, içinde yaşayan kişilerin belleklerini belirlemektedir. En kişisel hatıralar bile, toplulukla etkileşim ve iletişim kapsamında oluşur. Diğerlerinden öğrendiklerimiz tek anımsadıklarımız değildir; ayrıca, onların söylediklerini, anlamlı diye altını çizdiklerini ve yansıttıklarını da anımsarız (akt. Assmann, 2018: 44). Halbwachs'a göre, evrensel bir bellek söz konusu değildir. Yalnızca ortak ve gruba has, yani "somut kimlikli" bellek mevcuttur. Tüm ortak bellekler, bir gruba aittir ama mekan ve zamanla kısıtlanmıştır (akt. Assmann, 2018: 52).

"Anımsamak", eskiye dair atıfta bulunan bir terimdir (Connerton, 2019: 43). Anımsama, unutmaya ve yeniden anımsama, her defasından yeniden üretilen hatıralarla bağlantılıdır (Şendeniz, 2020: 52). "Anımsama" fiili, farklı gramer yapıları içine dahildir ve anımsananlar fazlasıyla çeşitlidir. Özellikle toplumsallığı yüksek olan bellek çeşidinin, diğerlerine göre savsaklanmış halde olmasının sebebi, başka anımsama türlerinin ilginin merkezini oluşturagelmesi ayrıcalığına ellerinde bulundurmasıdır (Connerton, 2019: 42).

Hatıralarımızı, bizi çevreleyen maddeler ortamına bağlayarak saklarız. Hatıralarımızı yeniden canlandırmak istediğimizde, içinde hayatımızı devam ettirdiğimiz, sürekli adımlarımızla geçtiğimiz, her daim girebildiğimiz, her zaman zihnimizde canlandırıp oluşturabileceğimiz uzamlarımıza yöneliriz. Hatıralarımız, grubun maddi ve zihinsel uzamlarına konumlanmış haldedir (Connerton, 2019: 67). İçinde buldukları gruplar, kişilere, içinde hatıraları bir yere konumlandıkları perspektifler sunar. Düşünüp anımsadığımız şeyi, grubun desteklediği zihinsel uzamlar içine konularız (Connerton, 2019: 66). Gruplar, kendi geçmişlerinde, kendilerine dair açıklamayı ve bilinci yakalar; gruptakilerin ortak varlığının ilerlemesi, grubun da bütünleşmesini arttırır (Assmann, 2018: 142).

Halbwachs'a göre, yakın hatıralarımızı birbirine bağlayan, onların süreç içinde birbirlerini takip ediyor olmalarından ziyade, şimdiki veya geçmiş zamanda ilişki içinde olduğumuz bir grubun veya grupların üyelerinin dahil olduğu düşünceler kümesinin bir

parçaları olmalarıdır (akt. Connerton, 2019: 66). Bu nedenle, Halbwachs'a göre, bu tarz hatıralarımızı yeniden hatırlamak istediğimizde, odağımızı grubun yoğunlukta olan ilgilerine vermemiz ve onların gelenekselleşen düşünce kanalını takip etmemiz yeterli olacaktır. Daha uzak anıları da anımsamak istediğimizde, dikkatimizi, dahil olduğumuz grubun düşüncesinde öncelikli önem arz eden hatıralara yöneltmek gerekir. Bu sebeple, yakın ve uzak hatıralarımız arasında bir fark mevcut değildir (akt. Connerton, 2019: 66).

Toplumsallığına rağmen, bellek öncelikle bireye dairdir. Bireyin farklı grup belleklerine dahil olmasıyla oluşan çok katmanlı bir yığılım bireysel bellektir; aynı zamanda, grup üyeleri arasında aktarılan bilgi de mevcuttur (Şendeniz, 2020: 49). Assmann'a göre, bellek her daim bireyindir ama bu belleğin tayin edilmesinde toplumsallığın payı da vardır. Toplumlar için bir bellek olmasa da üyelerinin belleğini toplumlar tayin eder. Bireyin en kişisel hatıraları dahi, sosyal gruplarla olan etkileşim ve iletişim merkezlidir (akt. Şendeniz, 2020: 52). Halbwachs'a göre, pek çok durumda bir şey, diğerleri o kişiyi hatırlamaya teşvik ettiği için hatırlanmaktadır çünkü diğerlerinin belleği yardım için gelir ve o kişi, onların belleğinden yardım alır (akt. Connerton, 2019: 65).

Bellek dendiğinde, akla ilk gelen konulardan biri de ölümdür. Ölenlerin, ardında kalanların hatıralarında yaşamlarını sürdürdüğü belirtilir. Burada bir canlandırma durumu vardır. Bu durum, grubun o kişiyi unutulmaktan saklama, topluluğun bir ferdi olarak hatıralarda korumak ve gelecek zamanlarda beraber yolculuk yapma yolundaki istikrarlı isteğine borçludur (Assmann, 2018: 42). Hatırlama kültürünün ilk ve en bilindik hali olan ölümlerin anılması, sadece "gelenek" ile açıklanamaz çünkü "gelenek", geçmişte meydana getiren kopuşu saklar ve devam ettirme kavramlarını ileri sürer. Bellek kavramı ve hatırlama kültürü ile, gelenek bağdaştırılabilir. Fakat, gelenek, yaşanan durumun öncesini devralıp, kabullenmez; aynı zamanda, yok sayma ve unutma gibi negatif durumları da dikkate almaz (Assmann, 2018: 42). Oysa, kişinin hatırlaması, duygusal bir durumdur ve kültürel şekillendirme ile kopmayı geçerek, geçmişle oluşturulan bilinçli bir ilişki olur. Bu unsurlar, kültürel belleği de belirler ve geleneğin ilerisine geçilmesine yardımcı olur (Assmann, 2018: 43).

Geçmiş, hatırlama vasıtasıyla yeniden oluşur. Geçmiş, ancak kendisiyle iletişimde bulunulduğunda mevcut hale gelir (Assmann, 2018: 40). Hatırlama eylemi, kaynağını seçilmiş olma ilkesinden almaktadır çünkü seçilmiş olmak, mutlaka unutulmaması ve unutturulmaması ihtiyaç olan en üst düzeyde yükümlülük kurumu anlamına karşılık

gelmektedir (Assmann, 2018: 39). Hatırlama ve unutma eylemleri, vaktin değişiminin göstergeleri olarak da kullanılabilir (Şendeniz, 2020: 55).

Bellekte korumayı mümkün kılan çağrışımın türü, düşüncelerde ve ilgilerde ortaklıktır. Düşünceleri çağırabilmek, aynı grubun, bizdeki mevcut hatıralarla ilgilenmiş olmasından meydana gelmektedir (Connerton, 2019: 66). Genel bilinenin aksine, hatıralar değil, algılar daha çok bireyseldir. Algılar bedenimizle sıkı bir ilişki halindeyken, hatıralar, içinde bulunduğumuz farklı grupların fikirlerinden kaynağını alır (Assmann, 2018: 46). Fakat, kolektif hafıza ve bireysel hafıza, bir devinim halinde olmak şartıyla her daim iç içe bir haldedir (Şendeniz, 2020: 51). Halbwachs'a göre, bireyler, toplumsal gruplara üyelik ile, özellikle sınıfsal, dinsel ve akrabalık yoluyla hatıralarını elde etmektedir ve bunları kişisel belleklerinde bir yerlerde konumlandırıp, anımsamaktadır (akt. Connerton, 2019: 65).

Parça, bütün içerisindeki rolü vesilesiyle kimliğini kazanır. Bu nedenle, parça bütüne bağlıdır. Aynı zamanda, bütün, parçaların birleşmesi ile meydana gelir (Assmann, 2018: 140). Kişinin toplum ile oluşturduğu ve toplumun kişiye naklettiği pek fazla toplumsal/kolektif bellek mevcuttur. Bir ulusun üyesi olmaktan, ailenin belleğine dek katmanlar şeklinde kendisini oluşturan kimlikler, kişiye birer bellek takdim eder (Şendeniz, 2020: 52). Aidiyetlerin belirlenmesi için, ulusun hayali, kurgulanışı çok önemlidir. Oluşumun ciddi bir bölümü bellek ile alakalıdır. Unutulanlar ve akla gelenler hayalin belirleyicileridir. (Şendeniz, 2020: 45-46). Friedrich Schiller'e göre kültür, devamında "hegemonya" ismini edinecek şeyin işleyiştir; devlet, kendi ihtiyaçlarına göre insan özneleri oluşturmaya gayret eder ve bu kişileri, politik düzenin ılımlı, barışsever, ahlaklı, uyumlu, tarafsız ve munis yapıcıları olarak yeniden oluşturur (akt. Eagleton, 2016: 18). Vatandaşlık pratiği, ulusun kimliğini biçimlendirirken, aidiyet hem bireysel hem de toplumsal bir bellek "mekanizması" vasıtasıyla yönlendirilir (Şendeniz, 2020: 43-44).

Schott'a göre iktidar, anımsama için önemli bir uyarıcıdır. Lidersiz toplumlarda "tarihe dair bilgi, birkaç kuşaağı çok zor aşar; sonrasında, bütün olayların aynı devirde yaşandığı düşünölen ve net olmayan bir 'efsanevi' geçmişte onu bulmak artık zorlaşır" (akt. Assmann, 2018: 78). Aksu'ya (2016: 231) göre, hafızanın oluşumunda kendiliğinden biriken bir tecrübeden ziyade, siyasi güçlerin etkisi mevcuttur. Devletin ideolojik aygıtları, bu hafızanın oluşumunda etkin bir şekilde çalışırlar (Aksu, 2016: 231). Kişilerin dünyaya bakış perspektifleri, çoğunlukla politik tutumlarını da belirlemektedir ve modern

dünyada, kişilerin dünya görüşlerine dair bir üstünlük oluşturmak büyük önem arz etmektedir (Aytaç, 2020: 108). Bu nedenle, Renan'a göre, "ulus, hem hatırladıklarımız hem de hatırlamadıklarımızla meydana gelir" (akt. Şendeniz, 2020: 46). Hafızayı ortadan kaldırma, yeni hafıza oluşturma süreciyle her zaman denk ilerlemiştir (Şendeniz, 2020: 46).

Siyaset ve hafızadan söz edildiğinde, siyasilerin geçmişten günümüze aldığı kötü kararları unutmamak gerekir. Eskiden yapılmış bir adaletsizlik ve bunun devam eden anısı, adaletsizliklerin çözülmesi gibi bir konuyu meydana getirir. Eskiden yapılmış bir adaletsizlik, toplumda mülkiyetin farklı ellere verilmesini veya toplumun egemenliğinin bağlı olduğu düzenlemeleri şekillendirmişse, adaletsizliklerin ortadan kaldırılması için bir şeylerin yapılması, ihtiyaç halini alır (Connerton, 2019: 21).

Halbwachs, bellek ve hatırlamanın öznesi olarak toplumu niteler ve "ulus belleği" ile "grup belleği" kavramlarını ileri taşır (Assmann, 2018: 45). Assmann'a (2018: 45) göre ise, anımsamanın ve belleğin öznesi daima tek tek kişilerdir. Fakat, onların hatıralarını dizayn eden "çerçeveye" bir şekilde bağımlıdırlar. Bir kişi, eskiyi yalnızca bağlantı kurduğu ilişki kapsamında yeniden oluşturabiliyorsa, bu ilişki kapsamının haricinde kalanların tamamını unutacaktır. Belleğin seçiciliği, bazı şeyleri hatırlayabilmek için, bazı şeylerin unutulması gerektiğini belirtir. Bu seçimler, kendiliğinden gelişebildiği gibi, yönlendirme ve kasıt da içerebilir (Susam, 2015: 35).

Toplumlar, öz imgelerini hayali bir şekilde meydana getirirler ve oluşturdukları hatırlama kültürü ile bu imgeyi nesilden nesile aktarırlar (Assmann, 2018: 25). Toplum, yeni düşünceleri alıp, geçmişin yerine yerleştirmez; yalnızca, geçmişi o vakte kadar etkili olan diğer gruplardan farklı şekilde devralır (akt. Assmann, 2018: 50). Halbwachs, kişiler açısından, grup bağlarının dışında kalarak, kalıcı ve bütünlüklü bir hatırlama durumunun olmadığını belirtir. Söz gelimi, çocukluk hatıralarının kesinliği mümkün değildir (Çavdar, 2020: 27-28).

Halbwachs, belleğin sosyal koşullara olan bağlılığına değinmektedir. Halbwachs, belleği beyin fizyolojisi ve nöroloji gibi biyolojik açı yerine, sosyal çerçevesi ele alır. Sosyal çerçeve, belleğin meydana gelmesi ve saklanması için olmazsa olmazdır (Assmann, 2018: 44). "Bu çerçevenin haricinde, toplumdaki kişilerin anılarını sabitleyecekleri ve yeniden orada bulabilecekleri bir bellek mevcut değildir". (akt. Assmann, 2018: 44).

Belleğin de insanı anlatan pek çok şey gibi, zaman ve mekanda var olması kaçınılmazdır (Şendeniz, 2020: 52). Bellek mekânla ilişkilidir. Bu nedenle, kişinin algıladığı dünya ile ortaklaşa hareket halindedir (Şendeniz, 2020: 67). Kendisini grup olarak muhafaza etmek amacındaki tüm topluluklar, hem içsel iletişim şekillerinin, hem de anılarının referans noktası ve kimliklerinin sembolü olarak bu tarz mekânları oluşturmak ve korumak amacındadır. Belleğin bir mekâna gereksinimi kaçınılmazdır; mekansallaştırmaya yönelimi vardır (Assmann, 2018: 47). Mekân ve grup birlikte bir ortak yaşam oluştururlar; grup kendi mekânından kopsa da, bu beraberlik, kutsal mekânları sembolik bir şekilde yeniden oluşturarak yaşatır (Assmann, 2018: 47).

Eskiden yaptıklarımız, kendimize dair kanaatimizin ciddi bir kaynağını meydana getirir. Kendimize dair karakterimiz, bilgimiz ve gizil güçlerimize dair kanaatimiz, ciddi oranla eskiden yaptıklarımıza bakış şeklimizle oluşur (Connerton, 2019: 42). Halbwachs'a göre geçmiş, bellekte bütün haliyle kalmaz. İlerleyen bugünün değişen ilişkileri içerisinde düzenli olarak yeniden örgütlenme halindedir. Yeni olan, yalnızca yeniden kurulan geçmiş şeklinde karşımıza çıkabilir (akt. Assmann, 2018: 50).

"Kültürel bellek", aslında insanın belleğinin dış boyutunu niteler. Bellek, çoğunlukla beyni anımsatır ve belleğin, beynin fizyolojisiyle, psikoloji ve nörolojiyle alakalı olduğu sanılabilmektedir. Fakat, belleğin neleri muhafaza edeceğini, bu içerdiklerinin düzenlenişini ve ne kadar zaman korunacağını, beyine dair durumlardan çok, dış etkenler, yani kültürel ve toplumsal çerçevenin oluşturduğu koşullar belirler (Assmann, 2018: 26-27).

Belleğin dört dış boyutu mevcuttur. Bunlar, "mimetik bellek", "nesnel belleği", "iletişimsel bellek" ve "kültürel bellek"tir. "Mimetik bellek", davranış alanını kapsar. Kişinin davranışları, taklitler vesilesiyle kazanılır. Yemek kitapları, inşa planları ve kullanma kılavuzu gibi yazılı davranış kılavuzları, çok geç hayatımıza dahil olan ve tam etkiyi hiçbir zaman gösteremeyen bir gelişmenin neticesidir Davranış şekilleri, hiçbir zaman tamı tamına kodlanamaz. Günümüzde, halen daha pek çok davranış, taklit etme vesilesiyle kazanılmıştır (Assmann, 2018: 27).

"Nesneler belleği": İnsanlık, bilindiği zamandan beri, giysi, yatak, yemek ve yıkanma takımı, alet-edevat ve iskemle tarzı eşyalardan kentler, köyler, evler, araçlara kadar pek çok şeylerle kuşatılmış durumdadır. Bu nedenle, onu kuşatan eşyalar, insanların yansıması gibi olurken, eskiyi ve atalarını anımsatan bir durum söz konusudur (Assmann, 2018: 27). "İletişimsel bellek"de ise, insan hem diğerleriyle anlaşma

kabiliyetini, hem de dil becerisini, kendi kendisine değil, başkalarıyla etkileşim içerisinde, karşılıklı bir şekilde geliştirir. Bellek ve bilinç, psikoloji ve fizyolojiden ziyade, başka kişilerle bulunulan etkileşimle açıklanmalıdır çünkü bunlar, her kişinin bu etkileşimde yer alma kuvvetine göre meydana gelir (Assmann, 2018: 27).

"Kültürel bellek"te diğer üç bellek biraz da olsa birliktelik içinde bu alanda buluşur. Gelenekler, kültürel anlamın aktarılma ve canlandırılma şekli olarak kültürel belleğin kapsamına girer. Mezar taşları, anıtlar, idoller, tapınaklar gibi anlam içeren nesnelere belleğinin üstüne çıkan tüm şeyler için geçerlidir (Assmann, 2018: 28). Kültürel bellek, eskinin belli noktalarına ilgi gösterir. Geçmiş onda da aynı şekilde kalmaz; daha ziyade, hatıranın bağlandığı sembolik figürlerden gücünü alır (Assmann, 2018: 60). Aby Warburg, bu durumu "sosyal bellek" olarak niteler (akt. Assmann, 2018: 28). Kültürel bellek, iletişim ve gelenekten güç alır. Fakat, onlar tarafından belirlenemez. Restorasyonlar, çatışmalar, devrimler, kopmalar ve yenilenmeler bu duruma bağlanabilmektedir. Burada, unutulana doğru gitmek, geleneğin yeniden canlandırılması, göz ardı edilenin geri dönüşü mevcuttur (Assmann, 2018: 30). Gerçekten ziyade, anımsanan tarih, kültürel bellek için daha kıymetlidir. Hatta kültürel bellekte, gerçek tarihin, anımsanan tarihe dönüştüğü ve sonrasında efsane halini aldığı ifade edilebilir (Assmann, 2018: 60-61).

Bireysel bellek, kişinin iletişim sürecine dahil olması ile ilerler. Bu durum, kişinin farklı sosyal gruplara katılmasının bir neticesidir. Bellek aktiftir ve düzenlik bir şekilde iletişim içinde varlığını devam ettirir. Bu alışveriş durursa, unutma meydana gelir. İnsan yalnızca alışveriş halinde olduğu ve ortak belleğin kapsamına alabildiği şeyleri anımsar (Assmann, 2018: 45). Birey için bellek, farklı grup belleklerine dahil olması neticesinde meydana gelen çok katmanlı bir durumdur. Grup için, bu durum, üyelerine dağıttığı bir bilgi gibidir. Bu sebeple Halbwachs, bireysel belleği sosyal bir durum olarak tanımlasa da toplumsal ve bireysel bellek arasındaki farka her zaman değinir (Assmann, 2018: 45).

Kültürel bellekte dinin etkisi güçlüdür. Hatırlama figürlerinde, dini anlam mevcuttur ve anımsatmayı hedefleyen canlandırılma şekilleri çoğunlukla bir bayram karakterini barındırır. Buradaki kutlama, başka işlevlerinin haricinde, kökensel geçmişin canlandırılmasını sağlar (Assmann, 2018: 61). Eskiyle bağlantı oluşturularak anımsayan grubun kimliğinin kaynağı oluşturulur. Grup, tarihini anımsayarak ve kökenine dair anımsama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğini yeniden onaylar. Toplumsal

kimlikler, gündelik hayatın daha ilerisinde bir nitelik, bir törensellik içerirler (Assmann, 2018: 61).

Geçmişe dönük bu özlem, bazen "nostalji" kelimesiyle de ifade edilebilmektedir. Nostalji duygusu, şu ana yönelik hissedilen memnuniyetsizliğe direnç gösterme yöntemlerinden birisidir (Susam, 2015: 82). İnsanlar, içinde buldukları mekan ve zamana dair memnuniyetsizliklerini, geçmişe dönük "nostalji" istekleriyle dışa yansıtmaktadır. Susam'a (2015: 81) göre nostalji, bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur. Sonuç olarak, bellek; hatırlama ve unutma, hem toplumsal hem de bireysel tarihi süreçler için çok kritik bir yere sahiptir. Dolayısıyla, mutlak bir şekilde kimlikler ve kimlik politikaları üstünde etkileri mevcuttur (Susam, 2015: 96).

2.6. Taşra

Türk Dil Kurumu (TDK)'nda "taşra", "bir ülkenin başkenti ve en önemli kentleri haricinde kalan yerlerin tamamı, dışarlık" anlamına karşılık gelmektedir. Ülkenin, genellikle sanayileşmiş ve yüksek nüfuslu şehirlerinin -istisnalar haricinde- Batı'da kalanlar (Örneğin; İstanbul, İzmir, Kocaeli, Bursa vb.) olduğunu göz önüne alacak olursak, "taşra" denilen kısım, ülkenin genellikle İç Anadolu ve Doğu Anadolu başta olmak üzere, ülkenin geri kalan bölgelerindeki şehirleri kapsamaktadır.

"Taşra", özünde bir "Tanzimat" icadı olarak bilinir. Fakat, Gamsey ve Saller'e göre, taşra ve merkez üzerinden yönetimin meydana getirilmesinin tarihteki ilk örneğini, en belirgin olarak Roma İmparatorluğu vermiştir (akt. Özarslan, 2018: 30). Bu durum, İslam medeniyetlerine, Osmanlı'ya ve Bizans'a ilerleyen yıllarda önemli bir esin kaynağı oluşturdu. İlerleyen yıllarda ise, imparatorluklarda, doğal ve insani kaynaklar taşradan merkeze doğru aktarıldı (Özarslan, 2018: 30).

Osmanlı'nın seçkinleri, yani İstanbullular, İstanbul (Dersaadet)'dan ötesini genellikle taşra kabul ederlerdi. Taşradan, "mim" ve "ti" diye iki sınıf oluşturmuşlardı. "Mim" Rumeli taşrasındaki insanları, "ti" ise, Orta ve Doğu Anadolu taşrasındaki insanları tanımlardı (Alkan, 2018: 74). "Doğu taşrası", yani Doğu Anadolu ve Orta Anadolu taşrası ile Irak bölümü, "Tanzimat" döneminden itibaren uygulanan reformlara pek olumlu bakmadı. Nüfus olarak Doğu taşrasında çoğunluğu oluşturan Müslüman halkı, tutucu bir halktı ve "Batı uygarlıkları"nın getirdiği ekonomik anlayışa ve onların

zihniyetine direkt olarak karşı çıkan bir konumdaydı (Laçiner, 2018: 16-17). Bu durum, Doğu'daki taşralar ile İstanbul'un arasının açılmasına sebep olmuştu.

Alkan'a göre, şehirli için taşra, hububat, meyve, sebze ve kasaplık et dışında ithale gerek görülmeyen bir yerdirdi ve hep öyle kaldı (2018: 73). Taşra, bazen vergi ve insan kaynağı, bazen bir sürgün noktası, bazen ise göz ardı edilmiş bir ülke toprağına denk gelmektedir (Özarslan, 2018: 65). Fakat, ülke merkezileştikçe ve Batılılaşmaya doğru yol alınca, "taşra" ile uğraşmak, çekilmesi gereken bir dert haline geliyordu (Alkan, 2018: 69). Argın'a (2018: 282) göre, bu içten pazarlılığın sebebi, ülke içindeki Batı özentiliği olarak da görülebilir. Osmanlı (sonraki zamanlarda Türkiye), batının gözünde 'geç kalmış' bir 'Doğu toplumu' olduğu için, özellikle İstanbullu elitler de bir üstünlük ispatlayacak kitle aradılar ve kendilerini ülke içindeki taşraya (özellikle Doğu taşrasına) karşı ispatlamaya çalıştılar. Buna tepki olarak taşra ise, Batılılaşmaya karşı, özellikle dini değerlerin öz yuvası ve geleneksel kimliğin gözeticisi konumuna geldi (Bora, 2018: 52).

Taşra, ülkede yükselen kapitalizmle birlikte cazibesini kaybetmeye, ekonomik ve nüfus olarak yoksullaşmasının da etkisiyle, daha içe kapanık bir hale gelmeye başlamıştır. Taşra, adeta özendirmelerle, kabullendirmelerle ve seçeneksizlikle kuşatılmış bir hapis hayatı yaşamaktadır (Çur, 2018: 122). Yaşadığımız coğrafyanın tek bir merkezden ibaret halde olduğu, bu merkezin de çevreyi yuttuğu net bir şekilde yüze vurulmaktadır; merkezin dışında kalan tüm kentler, kasabalar, burada yaşayan insanlar ve burada yaşanan hayatlar, zihniyet dünyamızdan uzaklaşmaktadır. Kapitalizme eklenmiş, modernizme ayak uyduramayan, yeterince tüketemeyen ve küreselleşmesi mümkün görünmeyen taşra; yekpare bir parantez içerisinde görülmeye, insan ve sorunlarıyla, günümüz entelektüellerinin de görüş mesafesinden uzaklaşmaya başlamıştır (Türkeş, 2018: 158-159). Mesafe kavramı, taşra ile merkez arasında oluşturulan ilişkinin merkezindedir. Bu nedenle taşra, merkeze doğru yol alamayan bir mesafe ve bu ulaşamama durumundan ötürü oluşturulmuş bir mekansal dışarlanmadır (Özarslan, 2018: 29). Nişanyan'a göre, çevre ile merkez arasındaki mesafeye değinen dışarılık haline "taşra" denmektedir (akt. Özarslan, 2018: 31).

Aynı sınırlar içinde olunsa da, taşraya karşı olan bu mesafeli yaklaşım, merkezi 'asıl', taşrayı ise 'suret' olarak gösteren içten pazarlıklı bir durumdur (Argın, 2018: 281). Taşranın, kendisini taşra diye farklılaştırabilmesi için, kendisine verilmemiş başka bir hayatın, dışına çıkarıldığı bir merkezin varlığını ayırt etmesi gerekmektedir; kendisine merkezin gözüyle bakması, onun karşısında kendisini güdük ve yoksun olarak

sezinlemesi gerekmektedir (Gürbilek, 2016: 57). Bu nedenle, Ahmet Oktay'a göre, taşra, siyasi açıdan bakıldığında, yalnızca coğrafi veya idari bir anlama karşılık gelmiyor; taşra, yetersiz veya sınırlandırılmış bir statüyü de tanımlıyor (akt. Ergülen, 2018: 216).

Büyük şehir, taşranın ufkudur. Fakat, zaman zaman taşraya ufku kapatan da büyük şehirdir. Böyle zamanlarda taşra, içindekilere dar gelmeye, anlamsız görünmeye ve onları bunaltmaya başlamaktadır (Gürbilek, 2016: 57). Taşra, merkeze yoğun göçün yaşandığı noktada, daha yalnızlaşmıştır. Ülke içerisinde, sesine kulak verilmez; kendisi ise, görünmez bir hale gelmiştir. Eskiden kendine has bir hali olan taşra, yıllar içinde olumsuz bir gidişat içinde oldu. 1960'lara kadar, her bir taşranın, kendine has bir doğası ve yapısı olduğu kabul edilirdi. Fakat, günümüzün yoğun kapitalist ve kentleşen toplumunda, taşralar tekdüze ve standart bir hale geldi. Kimlikleri kayboldu (Bora, 2018: 46).

Bu standartlaşma ile, yörelerin kendine has insanları ve doğası, gözden çıkarılmış oldu. Şehir içinde varoş-merkez arası yaşanan karşıtlık günümüzde öne çıkarken, Türkiye'nin geneline bakınca, klasik taşranın hala var olduğu, gitgide çöktüğü ve görünürlüğünü yitirdiği gözden kaçırıldı (Bora, 2018: 47). 2000'lerde, taşranın yarı-uhrevi memnuniyet hali, yerini dünyevi bir mahcubiyet hissine bırakmış; taşra, yoksul ve zenginiyle topyekün "yoksullaşmış" ve "yerli yerinde" olma duygusu, yerini "yanlış yerde" olma duygusuna bırakmaya başlamıştır (Argın, 2018: 275). Yoksunlukla eşdeğer bir sıkıntı taşrada mevcuttur. Taşra, masum olduğu kadar mahzun bir kelimedir. Talihsizliğin sembolüdür. Ne de olsa, 'çeper'in, 'kenar'ın diğer bir adıdır. O, bir 'dış'tır (Argın, 2018: 274).

2.6.1. Taşrada Sıkıntı

Sıkıntı, insanlık tarihi boyunca, insanlarda hep var olabilen duyguydu. Sıkıntı, genellikle vaktin geçmediği hissiyatını insanların yaşadığı anlarda kendini belli etmektedir. Heidegger'e göre, vakti sıkıcı yapan şey, dayanılması mecbur bir duruma gelmesidir (akt. Özarlan, 2018: 45). Sıkıntı kimi eski düşünürler tarafından varoluş içerisinde değerli bir şey gibi görülse de özellikle modern çağda, insan için pozitif görülmeyen bir ruh haline işaret etmiştir.

Sıkıntı ile zaman kavramı günümüzde birbiriyle etkileşim halindedir. Sıkıntı meydana geldiğinde, zaman uzar ve depresyon ortaya çıkar. Bu ruh halinde, kişinin, kendisini göçmüş, yararsız ve kaybolmuş hissetme durumu vardır. Sıkıntılı zamanlar, hiç

geçmeyecek gibi olan zamanlardır (Özarslan, 2018: 45). Sıkıntı, modern dönemde, tekrardan meydana gelen kalitesiz tecrübe olarak sıradan insanların sorunu oldu (Özarslan, 2018: 46). Kant'a göre ise, vakti dolduran sıkıntı, tekrar kavramıyla yakından ilişkilidir (akt. Özarslan, 2018: 45). Bu nedenle, tekrar, vakti daha katlanılmaz bir duruma getirir.

Kuhn'a göre, ruh, aksiyondan, dünyadan ve yaşamdan uzak kaldığı zaman, ortaya bir boşluk hissiyatı çıkar ve bunun adı, sıkıntıdır. Sıkıntı, hiçlikle mutlak yüzleşmeden ve gerçeğin saf haliyle meydana gelmesinden oluşan durumdur (akt. Özarslan, 2018: 44). Buradaki hiçlik duygusunu, modern yaşam ve onun akış hızı insana vermektedir. Sıkıntının, özellikle durağanlıkla denkleştirilmesini göz önüne alınca, sıkıntıyı taşranın pastoral yaşamıyla özdeşleştirmek daha rahat olmuştur (Özarslan, 2018: 47). Bozkurt'a (2004: 75-76) göre, dışlanan, ikincilleştirilen ve gerçek anlamda bir "madun"u temsil eden taşra, problemlili modernleşme "öteki"si haline gelmiştir. Kendisine modernleşmenin ana aktörleri tarafından özne payesi verilmeyen taşra, bunun da ötesinde bir "öteki" olarak tanımlanmıştır. Bu durumda, eksiklik ve geride kalmanın verdiği tedirginlik olarak ortaya çıkmakta, varoluşsal bir sıkıntı ve bunalıma dönüşmektedir.

Türk sinemasında, sıkıntının, taşrayla sıklıkla yan yana geldiği görülmektedir. Bu, filmlerde büyük kentlerin çeperlerinde veya bu kentlere uzak yerlerde yaşayanların yaşamını tasvir ederken, sıkça gösterilmeye başlanmıştır. Sıkıntı, taşranın doğasında vardır adeta. Savaş'a (2012: 122) göre, Anadolu kasabasında hayatın tamamı büyük bir sıkıntıdır. Herkesin gözü şehirde olduğu için, taşralı, kendini hep mahrum sayar. Taşrada yaptıkları işler, vakit geçirme, oyalanma tadındadır; yaptıkları işlerden asla keyif almazlar (Birkan, 2018: 304). Nurdan Gürbilek'e göre "taşra sıkıntısı", içinde bulunanların; bir şekilde oranın kısıtlılığını hissetmişlerin, kendi içlerinde bir şeylerin daraldığını, kişiliklerinin güdükleştiğini, gitgide kendilerinin de bir taşradan ibaret sayanların anlayabileceği bir sıkıntıdır (akt. Türkeş, 2018: 200). Argın'a (2018: 280) göre, taşra bir 'sıkıntı yuvası' olarak, günümüzde çizgileri belirginliğini kaybetmiş bir ruh haline karşılık gelir. Hatta, bazen sadece 'sıkıntı'yı hatırlatır ve çağırıştırır.

Nurdan Gürbilek, yalnızca taşradaki bir insanın yaşayabileceği sıkıntıyı şöyle tanımlar:

Taşrada, evde kalmanın; yaşamı yaşlı bir anne ile paylaşmaya mecbur kalmanın; aynı yatağı istenmeyen bir kocayla paylaşmanın; sert bir babayla, hiç konuşulmadan akşam yemeği yenmesinin; ağabeyin evinde fazlalık olunduğunu bilse de yenen yemeklerin sıkıntısı vardır. Bu sıkıntı, dantelli tül perdelerin arkasında, dört duvarın içinde yaşanan

bir sıkıntıdır. Sadece taşrayı deneyimlemiş olanların, yaşamlarının bir yerinde taşranın darlığını görmüş olanların, yaşamı bir taşra gibi deneyimleyenlerin, iç dünyalarında bir şeylerin bodur ve sapa kaldığını ve giderek sadece taşranın geriye kaldığını deneyimleyenlerin hissedebileceği bir sıkıntıdır. Tüm gün denizde taş sektirmenin, kahvehanede tüm günü geçirmenin, saklanmak durumunda olunan cinsel rüyaların, horoz güreşlerinin, camdan dışarıdan geçenleri izlemenin, müstehcen fıkraların bir anlığına olsa da azalttığı ama artarak çoğalan bir sıkıntıdır. Şehirlielerin pazar günü öğleden sonra ancak deneyimleyebileceği; taşradakilerin ise, her gün deneyimlediği bir sıkıntıdır (2016: 55-56).

David Harvey'e göre, taşranın sıkıntıyla özdeşleştirilmesi, endüstriyel kapitalizm sonrası, başta Paris olmak üzere, modern şehirlerde tecrübe edilen şehirlilik ve şehir eğlencesi deneyimlerinden sonra oluşturmuştur (akt. Özarlan, 2018: 15). Türkiye'de de "taşra sıkıntısı" kavramı, köyden kente göçün yoğunlaştığı ve köyün, içine düştüğü yalnızlık vesilesiyle, durumdan nasibini aldığı dönemde ortaya çıkmıştır (Ergülen, 2018: 219). Özellikle göç etmek istemesine rağmen edemeyip, köyde yaşamına devam etmek durumunda kalan kişiler, yaşamlarından ötürü duydukları mutsuzluğu ruh hallerine yansıtmıştır. *Nurdan Gürbilek*'e göre, 20.yüzyılın ortalarında, kendisini mahrum bırakılmış, tecrit edilmiş hisseden taşranın, merkez olmadığını idrak ettiğinde, kendi sınırlarını ve kendi kabuğunu fark etmesi, kısıtlanmışlığını görmesi ve bunun sıkıntısını yaşamasından gelmektedir (akt. Bora, 2018: 49). Sıkıntı, aslında hem şehir hem de taşra yaşamının bir parçasıdır ama taşrayı oluşturan ana duygunun sıkıntı olması, durumu daha farklılaştırır (Özarlan, 2018: 60).

Taşrada, "yaşama uğraşı" bireylerin üstüne çökmüştür adeta (Savaş, 2012: 127). Eskiden taşranın içinde barındırdığı huzur, 'yerli yerinde' olma duygusu ve huzuru çoktan yok oldu ve yerini 'yanlış yerde' olma duygusuna bırakmıştır (Argın, 2018: 277). 20.yüzyılın ortalarına kadar, idari, iktisadi ve coğrafi anlamda merkezin dışına karşılık gelen taşra, günümüze doğru kırsal bir mekan olmanın ötesinde, kısıtlayıcı sosyal ağı oluşturduğu klostrofobi ve bunun sonunda meydana gelen bunalımlı ruh durumuna işaret eder. (Özarlan, 2016: 36). Bu nedenle taşra, belli bir mekan değil, bazı duygulanımlar vesilesiyle koordinatları oluşturulan mekanlar halini almıştır (Özarlan, 2018: 36).

Tanıl Bora'ya göre taşra, dar ufukların, kahredici bir tekdüzeliğin, can sıkıcı bir bağınazlığın, kısıtlı bir etkileşimin, cemaatlerle sınırlanmış bir kamusal yaşamın hüküm sürdüğü yerdir (akt. Ergülen, 2018: 217). Bu ufuk daralması, kişinin kendine ve yaşadığı topluma yabancılaşmasına sebep olabilmektedir. Simmel, sıkıntıyı, manasızlık ve kimlik

kaybı olarak nitelendirmektedir (akt. Özarslan, 2018: 46). Taşra ile sıkıntının eşdeğer görülmesi son yıllarda oluşan bir şeymiş gibi görünse bile, taşra ve sıkıntı arasındaki etkileşim kapitalist modern eğlence piyasasının meydana gelişiyle aynı dönemlerdedir (Özarslan, 2018: 15). Bu nedenle, taşradaki sıkıntıyı, modern çağda, eğlence yoksunluğundan bağımsız düşünmek pek mümkün değildir.

2.6.2. Taşrada Eğlence Yaşamı

Günümüzde, şehir yaşamı, iş yaşantısının haricinde insanların oyalanıp, bir sonraki iş gününe motivasyonunu yüksek tutmayı sağlayacağı, aktivite ve sosyalleşme imkanlarıyla doludur. Boş zamanlar için eğlenecek bir hobi bulmak, kişilerin gündelik yaşamı için, iş hayatları kadar önemli bir hal almıştır. Modern yaşamda, insanlara sıkıntı ve eğlence seçeneklerinden başka bir seçenek sunulmamaktadır (Özarslan, 2018: 57). Bulduğu hobilerle eğlenmeyi seçen şehirli bir birey için sıkıntı, uzak durulmak istenen bir durumdur.

Sıkıntının, Ortaçağ'da elitlerin ayrıcalığıyken, günümüzde sıradan insanın günlük bir sorunu olması, ilerlemeci tarih anlayışından dolayı oluştu. Sıkıntı, modernliğe göre, ne yaratıcılığın ne de ayrıcalığın temeli olarak kabul görebildi... Modern zamanda sıkıntı, patolojik bir durum diye kabul edildi (Özarslan, 2018: 45-46). Türkiye'de de, dünyadaki pek çok yer gibi, 1950'lerden sonra eğlence yokluğu ve sıkıntı taşrayla denkleştirildi; şehirler eğlencenin, taşra ise sıkıntının yeri oldu (Özarslan, 2018: 55). Bütün bu dış etkileri görünce, taşrayı bozulmamış bir yer olarak tasvir etmek, artık nostaljik ve romantik bir şeydir (Bora, 2018: 54).

Günümüze doğru taşrada, şehirdeki eğlence yaşamını kendisine uyarlamaya başlandı. Özarslan'a (2018: 63) göre, taşradaki eğlencenin günümüzdeki haline gelişi, şehirlerdeki fazlanın taşraya yönlendirilmesinden ötürüdür. Bu sebeple, taşrayı sıkıcı olarak belirten eğlence endüstrisinin, şehirlerde konumlanmış olmasına rağmen, taşrada kentleri taklit eden bir eğlenceyi olanaklı hale getirdi (Özarslan, 2018: 166). Fakat, taşradaki eğlence, Türkiye'deki kent eğlencesinin, Avrupalı benzerlerine çok uzak bir şekilde yorumlanmış halidir (Özarslan, 2018: 58). Türkiye'de taşralarda sokak, genellikle erkeklerin bulunduğu bir alan olduğu için, eğlenceler de genellikle erkekler için oluşturuldu. Özellikle akşamları stadyumlar, geceleri ise pavyon ve meyhane gibi içkili mekanlar, erkeklerin taşrada sıklıkla zaman geçirdikleri yerlerdir.

Bu yapılanlarla birlikte, Özarıslan'a (2018: 53) göre, boş zamanın eğlencesi Batılılaşmıştır. Fakat, bu durum, Batı'nın eğlence yaşamının taşranın normlarına uyumlandırılmış bir hali gibidir. Kent yaşamlarında, kadınlar ve erkekler yan yana aktivitelere katılırken, taşrada, yerli halktan olan kadınlar akşam olduğunda, evde olmaktadır. Taşrada o saatlerde, televizyon izlemek gibi ev içi aktiviteler kadınlar için uygun görülmektedir. Bu nedenle, taşrayı sıkıcı yapan bir başka durum ise, kadınların susturulmasıdır (Özarıslan, 2018: 166). Fakat, bu durum bir başka çelişkiyi meydana getirmektedir çünkü taşrada eğlence, erkek eğlencesi olduğundan ötürü, eğlencenin teması alkol, müzik ve kadından oluşmaktadır (Özarıslan, 2018: 64). Özellikle yabancı ülkelerden göçmen gelen kadınlar, bu mekanlarda çalıştırılmaktadır. Yerli kadınlara akşam sokağa çıkmayı yasaklayan taşra, yabancı uyruklu kadınların merkeze konduğu bir eğlence yaşamını oluşturarak, çelişkili bir durum meydana getirmiştir. Bu mekanlardaki kadınların, gece yaşamına başlangıç nedenleri arasında, toplumdaki bireyselleşme ve kendi başının çaresine bakma hali vardır (Özarıslan, 2018: 141).

Çoğu evli olan erkekler, eşlerini evde bırakıp, bu eğlence mekanlarına gelmektedir. Özarıslan'a (2018: 166) göre, kadınlar evde bırakılınca, taşra ve oradaki gece yaşamı, erkekler için, erkekliklerini yarıştıracabilecekleri bir yarış alanı durumuna gelmektedir. Geceleri çokça gidilen meyhaneler, erkeklerin mahrem olan kamusal alanları halindedir (Özarıslan, 2018: 12). Sancar'a (2016: 306) göre, zaten gündelik hayatı devam ettirmek, eğlenmek ve boş zaman harcamak için gerçekleştirilen aktivitelerin pek çoğu tek cinsli toplumsal yapılarda düzenlenmektedir. Kahvehanede oyun oynamak, futbol maçına gitmek veya gece yaşamına gitmek gibi şeyler erkeklerin gittikleri eğlencelerdir.

2.6.3. Taşrada Cinsiyet Rollerı

2.6.3.1. Taşrada Kadın Olmak

Taşrada, kadının yaşamı, kent yaşamına göre çok daha zor bir durumdadır. Kadınların, bahçe ve tarla işleri haricinde, öğretmenlik, bankacılık veya doktorluk gibi kent yaşamındaki saygın mesleklerde yer almaları taşrada istenmemektedir. Taşrada, ekonomik hayatta, kadınların yer sahibi olduğu düşünülmez. Daha çocuk yaşlardayken, bir kız çocuğundan okuması veya 'eli ekmek tutan biri olması' taşrada genelde

beklenmemektedir. (Çur, 2018: 123). Taşrada ekonomik yaşam ve köy merkezleri, erkeklere ayrılmış yerler gibidir. Genel olarak taşrada, ev kadınlara, dışarıya ise erkeklere uygun görülmektedir. "Ev kadınlığı", taşrada kadınlar için ideal yaşam biçimi olarak kabul edilir. Çur'a (2018: 124) göre, "kadının yeri evi" sözü, toplumun ciddi bir bölümü tarafından paylaşılan bir ifade olsa bile, taşrada gerçekliğin kendisidir. Taşrada, kadınlara vaat edilen tek yaşam, evden ibarettir.

Kadınların bu baskılanmış ortamda, sıkıntıları da göz ardı edilmektedir. Bir insan olarak, dört duvar arasında sıkılmaları, daha kaliteli bir zaman geçirme istekleri, gereken karşılığı görmemektedir. Taşranın sıkıcı yaşamında oluşan boş vakitlerde, erkekler, camiye veya kahvehaneye; genç erkekler ise, birahaneye, meyhaneye veya kentin ilerisinde bir mesireye gidebilmektedir. Kadınlar, bunların hiçbirini taşrada yapamamaktadır. Kadınlar, ancak çarşıya gidebilmektedir ve orada vakit geçirmenin de bazı sözlü kuralları mevcuttur. Gezerken bir tanıdık bir şey demesin diye, aile rahatsız olmayacak şekilde, ancak alışverişe çıkılmaktadır (Çur, 2018: 125). Alışverişe giderken bile, erkeklerin yoğun olduğu sokaklardan geçmek, kadınlar için baskı oluşturmaktadır. Taşrada genellikle erkeklere sokağın sahibi, kadınlara ise, bir misafir ve hatta seyirlik gözüyle bakılmaktadır (Çur, 2018: 128).

Kadınlara ev içinde biçilen rol, çocuk yaşlardan itibaren başlamaktadır. Köyde yetişip yaşamına kentte devam eden birisi, köydeki kızlara maddi destek sağlamadığı sürece, köydeki kızların oradaki yaşamın dışına çıkıp, okumasına izin verildiği pek görülememektedir. Kızlar için taşrada için eğitim çok görülüp, kızlar, daha çocuk yaşlardan itibaren, yemek yapmak, ütü yapmak, bulaşık yıkamak gibi ev işlerinin öğretilmesiyle, erken yaşta evleneceği bir geleceğe hazırlanmaktadır. Ev kadınlığı, taşradaki toplum tarafından mutluluk düşleriyle ifade etse de, iş hayatında çalışmasına müsaade edilmeyen kadınların, ekonomik anlamda seçmek durumunda kaldıkları tek seçenek gibidir (Çur, 2018: 123).

Çur'a (2018: 124) göre, bir kadın için taşrada yaşam, zincirlerini sevmek gibidir. Sistemin asıl kurbanının kendiniz olduğunuzu bilerseniz bile, yeni bir hayat oluşturabilmek için yeterli eğitimi almadığınızda, mevcut olana tutunmaktan başka çare kalmamaktadır. Zaten Çur'a (2018: 123) göre, Türkiye taşrasında doğan bir kadın, yaşamının nasıl gelişebileceğini az çok tahmin ederek hayat macerasına başlar. Bir görücü usulü evlilik, kadının evde geçen yaşamını paylaşacağı eşini de seçememesinin bir göstergesidir. Evlilik, taşradaki bir kadın çok önemli yer kaplamaktadır.

Özellikle evlilik yaşı taşralılara göre geçmiş bir genç kadın, çevresinde veya ailesinde, her gün baskı hissedebilir. Kadının kendi tercihleri, cinsel kararları, taşrada saygı görmez. Fakat, genç bir kadının evlendirilmesi, taşradaki büyükler için problem teşkil etmez. Bu cinsel problemlerin örf ve adetlere uydurulduğu yer, "eğreti gelin"lik veya sahipsiz "beslemelik" gibi son derece sorunlu şeylerdir (Türkeş, 2018: 181). Türkiye'de kadın olmak zordur ama Türkiye taşrasında kadın olmak daha da zordur. Anadolu'daki kadınları, genellikle ev işleriyle uğraşırken veya tarlalarda, bahçelerde çalışırken görürüz. Bu nedenle, söz gelimi Karadeniz'in köylerinde, köyden kente göçü en çok talep eden kişiler köyde yaşayan kadınlardı. Kadınlar, çoğunlukla köyün ağır işleriyle meşguldü. Çalışmaktan bıkmışlardı ve rahat etmek istiyorlardı (Tursun, 2016: 39).

Çur'a (2018: 128) göre, taşrada kadınların dışarı çıkması, erkeklerin kadınlara "rahat vermeleri" şartıyla sağlanan bir özgürlük gibidir. Taşrada kadın, erkeğin ceketini alıp çıktığı gibi rahat bir şekilde dışarı çıkamamaktadır. Kadınlar, taşrada, dışarı çıkmak için izin almaktadır... Taşra gibi küçük yerlerde, kadının dışarı çıkması büyük söz uyandırabilmektedir. Yalnızca erkekler değil, hatta bazen daha çok kadınlar, hemcinslerinin üstünde denetip kurup, namuslarına göz kulak olmaktadır (Çur, 2018: 126-127). Kadınların, taşrada, fazla gülmesi, erkeklere göz ucuyla bakması ve yüksek sesle konuşması dışarıdaki yaşamda tepkiyle karşılanmaktadır (Çur, 2018: 128). Erkeklere dair bir baskı veya beklenti söz konusu değildir.

Taşrada "mahrem" kelimesi sıklıkla duyulan bir kelimedir. Fakat, mahremiyet konusu, direkt saflık barındıran bir konu değildir taşrada. Söz gelimi, "namahrem" sözü, kentli bir bireyden ziyade, taşralıya özgü bir tanımdır (Pakdemir, 2018: 90). Bu "namahrem" kelimesi, kadınların yaşamı üstünde tahakküm kurma anlamında olumsuz sonuçlara yol açabilmektedir. Bu tahakküm, özellikle giyinme konusunda kendini gösterebilmektedir. Taşrada bir kadının, bakışlardan çekinmeden tek rahat giyinebileceği yer evi olduğu için, ev cennet gibi gelmektedir (Çur, 2018: 129). Taşrada, toplum baskısının, ev içi tartışmalara pek müdahale etmediği görülmektedir. Ev haline müdahale etmemek, taşrada genel bir davranış olduğundan ötürü, durumlar çok ciddileşene, çevreden kimse tepki göstermemektedir ve "Barışlılar" denmektedir. Bu süreçte, kadınların sabır göstermesi tavsiye edilmektedir. Erkeğin zaman içerisinde düzeleceği ifade edilmektedir (Çur, 2018: 133).

2.6.3.2. Taşrada Erkek Olmak

Toplumsal cinsiyet, kültürden kültüre göstermektedir. İnsanlar, belli cinsiyetlerle dünyaya gelse de toplumsal kimlik ve toplumsal cinsiyet, kişiden ziyade, toplum ve kültür tarafından kurulur. Söz gelimi, Özarşan'a (2018: 73) göre, her ülkenin ve o ülkedeki yerel yapıların erkekliği oluşturma ve anlamlandırma şekilleri birbirinden farklıdır. Erkeklik, başka erkeklere karşı üstünlük oluşturmak, bunun muhafaza edilmesi ve devam ettirilmesi için çaba sarf etmek demektir (Özarşan, 2018: 74). Hegemonik erkeklik, genel olarak, "iktidar sahibi erkeklerin, elinde bulundurduğu erkeklik imgesi"ne denmektedir (Sancar, 2016: 30). Bu hegemonya veya üstünlük, genellikle ekonomik üstünlüktür.

İnsanlar dünyaya geldiğinde, cinsiyetlerine göre, pembe ve mavi renklerle kodlanmaları da, toplumsal bir durumun neticesidir. Uzun yıllardır dünya erkek egemen bir düzen ile yönetilse bile, erkekler, aslında kendi kimliklerini kendi oluşturmazlar. Kimmel'e göre erkeklik, cinsiyet tarafından değil, toplumsal cinsiyet tarafından oluşturulur: Erkeklik, erkeklere dayatılan tutumlara, anlam dünyasına ve sosyal görevlere denk gelir. Biz, kimliğimizin içsel bir unsuru olarak, toplumsal cinsiyeti üstlenmemize karşın, gündelik ilişkilerden temelini alarak erkeklik, toplumsal kurumlarca oluşturulur (akt. Özarşan, 2018: 71).

Babadan oğula aktarılan iktidar ve bilgi ilişkilerinin en belirgin olduğu yerlerden birisi, aile işletmeleridir. Bu işletmelerde, yaşa bağlı bir hiyerarşi ve nesillerce aktarılan erkeklik değerleri ile kuşakların çatışması arasında sürekli devam eden bir ilişki söz konusudur. Babadan oğula aktarılan çalışma disiplini, geçim ideolojisi, iş hayatındaki eril değerlerin aktarımında yegane önemli alan olarak kalmış durumdadır (Sancar, 2016: 151). Bu esnada, babalarla oğullar çatışma halinde olmaktadır. Babalar, oğullarını dinlemek ve onlara destek vermek amacıyla değil, onlara yükümlülüklerini öğretmek ve toplumdan onay almalarına yardımcı olacak erkeklik davranışlarını aktarmak amacıyla, çocuklarıyla baskı-otorite türünde bir ilişki kurabilmektedir (Sancar, 2016: 126).

Sancar'a (2016: 125) göre, babadan oğula aktarılan erkeklik değerleri bir devamlılık halinde değil, bir kırılma halindedir. Erkeklerin pek çoğu babasıyla mesafeli ve çatışmalı bir durumdadır. Bunun sebebi, kent yaşamının, geleneksel değerlerden ziyade, ekonomik yapıyı ön plana çıkarmasıdır. Babasının otorite alanından çıkmış erkek, eğer eşi ve çocuklarından kurduğu ve geçimini sağlayabildiği bir "çekirdek" aile oluşturabiliyorsa, kendini değişmiş ve farklı hissetmektedir. Bunun adı, "çağa uymak"

olarak da nitelendirilmektedir (Sancar, 2016: 134). Günümüz dünyasında, kendi emeklerinden başkasına bağımlı olmadıkları bir durumda bulunan genç erkekler, yaşlı erkeğin otoritesi yerine, "çekirdek" ailelerinden, yani eşi ile çocuklarının geçiminden sorumlu konuma geçerler (Sancar, 2016: 137).

Babalık ve aile kadar, ataerkil kurumların, cinsel tecrübelerin, eril eğlence mekanlarının, spor ve boş vakit değerlendirme alışkanlıklarının erkekliği oluşturmaktaki rolü, daha da yaşam içinde yükselmektedir (Sancar, 2016: 149). Özellikle erkek arkadaş grupları, erkeklerin eğlence dünyası, erkeklik değerlerinin bu değişimi üzerinde çok etkilidir. Yeni nesil erkekler, erkeklik değerlerini, babalarından ziyade, arkadaşlarından edinmektedir (Sancar, 2016: 125-126). Arkadaş gruplarında, özellikle "erkek eğlenceleri" ön plana çıkmaktadır.

Türkiye'de, yetişkin erkeklerin gözetiminde içki içmeye, pavyona, geneleve genç erkeklerin götürülmesi, yakın geçmişte futbol müsabakalarına birlikte gitmeye bir model oluşturmaktadır. Bunların tamamı, "birbirinden erkeklik öğrenme"nin bir şeklidir (Sancar, 2016: 307). Tribünlerdeki bu erkek toplumsallığı, güçlülük, sertlik, azim, gençlik ve erkek dayanışmasının yükseltilmesi gibi bir durum söz konusudur (Bozok, 2016: 428). Homososyal erkeklik, erkek toplulukları içinde, yalnızca erkeklerin dahil olabildiği eğlenceler ve sadece erkeklerin girebildiği, pavyon, kulüp, kahvehane gibi mekanlarda devam ettirilen "erkeklik deneyimi"dir (Sancar, 2016: 259).

"Erkek mekanları"nın en önde gelenlerinden birisi kahvehanelerdir. Polat'a göre, bu mekanların, erkeklere has kolektif ayrıcalık meydana getirdiği gibi, erkekleri rahatlatan, kadınlardan ayrı ve üstün hissiyatı veren, erkekliğin ayrıcalıklarını muhafaza etmeyi öğrettiği bir yapısı olduğu araştırmalar tarafından belirlenmiştir (akt. Sancar, 2016: 263). Fakat, kahvehaneler, aynı zamanda gelenekselliğin korunduğu yerlerdir. Babalar ile oğulun köyde aynı masada oyun oynaması hoş karşılanmamaktadır.

2.6.3.2.1. Yitik Erkeklik

İktidarı elinde bulunduran erkeklerin sayısı aslında pek azdır. Fakat, büyük bir erkek kesiminin kabulü ve desteği ile hegemonik bir durum oluşur. Hegemonik erkekliği kabul etme, dahil olma veya tepki göstermeme karşılığında, farklı erkekliklere, ayrıcalıklar ve maddi getiriler sunulur (Sancar, 2016: 32). Günümüzde, tüketim kültürü, reklam, süs ve imgelerin etkisiyle, alt sınıftaki erkeklerde, iş sahibi olmaktan ziyade,

futbol ve seksten ibaret yeni bir erkeklik dünyası mevcuttur (Sancar, 2016: 39). Fakat, yine de ekonomik ayrıcalığa ulaşamamanın baskısı mevcuttur. Alt sınıfta yer alan erkeklerin, ailede tahakküm sahibi, dışarıda ise maço erkekler oldukları onaylanmış bir tespittir. Bu erkeklerin, statüyü para ile kazanamamaları ve "egemen erkeklik" durumuna erişememeleri sebebiyle, içinde buldukları eksiklik ve öfke duygularını bu davranışlarla dışarı yansıttıkları belirtilir (Sancar, 2016: 99). Lancaster'in yaptığı araştırmaya göre, riskli yaşamı sevmek, kumar, içki, birden çok kadınla yaşamak, korkusuz erkek olmak, kadınları yönetmek, kavgacılık gibi davranışsal durumlar, maço erkeklerde sıklıkla görülen durumlardır (akt. Sancar, 2016: 106).

Erkekler, öfkelerini, alışlagelmiş rollerinden uzaklaşmamak için ve erkek kimliklerini korumak ile yeniden üretmek amacıyla kullanabilmektedirler (Sancar, 2016: 104). Alt sınıfa mensup erkeklerde, kadınların aşağılanması, önemsenmemesi ve bazı durumlarda şiddete başvurulması çok görülen davranışlar arasındadır (Sancar, 2016: 105). Hall'a göre, şiddete yönelimleri artan alt sınıf erkekleri, kapitalist toplumlarda "erkeklik kaybı" ile ifade edilebilir (akt. Sancar, 2016: 224). Özellikle genç erkekler, pek çok kültürde saldırgan tutumlara yöneltilmektedir. Bunun sebebi hormonlardan ziyade, "erkeklik kültürü", ahlaki zorlamalar ve toplumsal beklentilerdir (Sancar, 2016: 217).

Özellikle taşradaki geleneksel yaşamda, "erkeklik" tanımı daha çok ön plana çıkabilmektedir. Erkekler, "evinin direği" olarak tanımlanmaktadır. Özellikle, bazı görüşlerin aktarımı ön plana çıkmaktadır. Şeref/namus değerlerinden gücünü alan ve cinsel ahlak normlarının koruyucu olarak kendilerini gören erkekler, ailelerinden başlayarak, disiplin ve şiddet ile, toplumdaki cinsel ahlak davranışlarını kontrol altında tutmaya çalışmaktadır (Sancar, 2016: 234). Ailelerin düzen ve terbiyesinden sorumlu olarak kendilerini gören erkekler, duruma göre duygusal, fiziksel, sembolik ve ekonomik şiddet uygulama yetkisini kendilerinde görmektedirler. Bu tarz bir erkeklik-babalık, işlevsel durumdadır (Sancar, 2016: 127). Ailede şiddet, içki, çatışma ve başka problemler varsa, babasıyla büyüyen genç erkekler, babasız büyüyenlere göre daha problemler olabilmektedir (Sancar, 2016: 138-139). Fakat, kent yaşamı bazı görüşlerin, taşrada da değişmesine neden olmuştur.

2.7. Karadeniz Bölgesi

2.7.1. Karadeniz Bölgesi'nin Tarihi, Kültürü ve Stereotipler

Anadolu, tarih boyunca pek çok imparatorluklara, devletlere ve milletlere ev sahipliği yapması ve önemli ticaret yollarının üzerinde olmasından ötürü, kültürel anlamda çok çeşitli ve zengin bir yapıdadır. Pek çok farklı din, mezhep, dil ve ırktan insanlar, halen daha Anadolu'da yaşamını sürdürmektedir. Topraklarının büyük çoğunluğu bu zengin coğrafya olan Anadolu'da bulunan Türkiye'de, yedi farklı bölgede pek çok farklı kültürden insanların yaşaması, bir "mozaik" olarak nitelendirilir. Şendeniz'e (2020: 87) göre, "kültür mozaığı" metaforu, Türkiye'de vatandaşlığı belirtirken önemli yer tutar.

Karadeniz Bölgesi, Türkiye'nin yedi bölgesi içinde, genellikle yüksek dağları, yeşilliği, hırçın dalgaları, neşeli insanları ve fındık, çay gibi tarım ürünleriyle bilinen bir bölgedir. Karadeniz, doğasının yanında, önemli ticaret yolları üzerinde bulunması ve limanlarından ötürü zengin bir tarihi geçmişe sahiptir. Tursun'a (2016: 28) göre 19.yüzyılın ortalarında Karadeniz, Osmanlı'nın ekonomik yaşamda en gelişmiş bölgelerinden biri olmuştur. Fındık, tütün gibi ürünler ve deniz ticareti ile dünyaya ulaşmaktaydı. Karadeniz Bölgesi'nin ticaret ağındaki en büyük avantajı, Kafkasya, Anadolu ve Avrupa ile komşu olmasından kaynaklanmaktadır. Ticari ve tarımsal zenginliğinin yanında, daha da geçmişe gidildiğinde, Karadeniz'in yaklaşık üç bin yıla dayanan yazılı tarihi, içinde yaşamış çeşitli halkları ve birbirinden farklı dilleri karşımıza çıkarmaktadır (Tursun, 2016: 15).

Ülkedeki bu kültürel zenginlik, Karadeniz Bölgesi'nde de kendini göstermektedir. Karadeniz, içerisinde Hemşinliler, Lazlar, Gürcüler gibi çeşitli kültürden insanlar yaşamaktaydı. Sinan Özbek'e göre, "tarihsel-teritoryal dil grupları", ata topraklarında hayatlarını sürdüren uluslaşmamış halklara ve uzun süredir belli bir bölgede yaşamını devam ettiren halkları belirtmek için kullanılır (akt. Özkan, 2016: 163). Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu'nun devamı bir devlet olduğu için, içinde pek çok halkları barındırması doğaldır. Özkan'a (2016: 163) göre, Karadeniz Bölgesi de bu boyutta incelenmelidir.

Zengin bir tarihe ve çok büyük bir ticaret ağına sahip olmak, çok farklı kültürden insanların bir arada yaşadığı bir Karadeniz Bölgesi'nin oluşmasına neden olmuştur. Fakat, günümüzde "Karadenizli" ifadesi kullanıldığında, karşımıza bazı klişeler karşımıza

çıkarılmaktadır. Bu duruma, fıkraların, film ve dizilerin yol açtığı aşıkardır. Aksoylu'ya (2016: 43) göre ülke genelinde Karadenizlilik, tez canlı, şakacı, becerikli ve bazen de sert bir kişi olarak tanınmaktadır. Özellikle "Temel fıkraları"nda Karadenizliliğe çokça rastlanmaktadır. Besinini genel olarak hamsi, mısır ekmeği ve karalahanadan edinen, uzun burunlara sahip, neşeli kişiler olarak çokça tanıtılmaktadır ve bilinmektedir.

Stereotipler, genel olarak toplumdan öğrenilmiş bilgilerle oluşur. Stuart Hall'a göre, stereotipler, kişileri doğal ve değişmez olarak tanımlanan birkaç temel niteliğe indirgemektedir (akt. Taşkın, 2016: 23). Milletler, toplumlar ve hatta kişiler stereotiplerden paylarına düşeni alabilmektedir. Söz gelimi, Laz ifadesi, konuşmasından görünüşe, kültürel değerlerden mizaca kadar bir stereotype karşılık gelmektedir (Taşkın, 2016: 39). Bu durumun en önemli sebebi, Lazlığın bir milleti temsil etmesinden ziyade, belli motifleri anımsatmasıdır. Lazların da bireysel, kültürel ve tarihsel olarak tüm nitelikleri belli başlı birkaç biçimsel ve folklorik şekle indirgenir. Bu da genel olarak, esere mizah baharatı eklemek için yapılır (Taşkın, 2016: 23-24). Taşkın'a (2016: 23) göre, görünür davranışlardan yola çıkılarak, yüzeysel bir "tipleme" oluşturulmuştur.

Karadeniz Bölgesi'ne dair popüler kültürde oluşturulan bazı kalıplar, bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Özellikle "Karadenizli" ifadesi kullanıldığında, çoğunlukla Doğu Karadeniz'de yaşamlarını devam ettiren "Lazlar" akla gelmekte veya getirilmektedir. Avcı'ya göre Lazlık, kültürel/etnik bir kategoriden ziyade, daha çok bölgesel bir adlandırma olarak söz edilir (akt. Şendeniz, 2020: 99). Özkan'a (2016: 170) göre, "Laz" başlığı altında bütün Karadenizlileri bir araya getirmek, Laz kelimesinde anlam yitimine yol açtığı gibi, hem de diğer bütün halkları tek bir çerçevede toplamaktır. Aslında, coğrafi olarak Lazlar, genellikle Türkiye'nin kuzeydoğusunda, Artvin'in Hopa ve Arhavi ile Rize'nin Pazar, Ardeşen ve Fındıklı ilçelerinde; azınlık olarak da Borçka ve Çamlıhemşin ilçelerinde ikamet etmektedir. Yani, ülkenin kuzeydoğusunda yaşamaktadır. (Taşkın, 2016: 40). Yılmaz Okumuş'a göre, Karadeniz'i pek bilmeyen bir vatandaş, Samsun'dan Hopa'ya kadar Lazların ikamet ettiğini düşünebilmektedir. Bu yanlışlıktan ötürü, Trabzonlu Temel'in başından geçenler, Laz fıkraları diye yansıtılmaktadır (akt. Taşkın, 2016: 24).

"Lazlar", ülke genelinde, kültürel yapılarından önce, neşeli ve hareketli yapıları, tez canlılıkları ile bilinmektedir. Taşkın'a (2016: 190-191) göre, günümüzde Lazlar, aşk şarkıları ve horondan başka bir talebi olmayan ve bu özellikleriyle sevilen vatandaşlar olarak belirtilmektedir. Laz kimliği, herkes tarafından kabul gören makul bir Karadenizli

kimliği durumundadır (Özkan, 2016: 170). Popüler kültür tarafından, Karadenizlilerin veya Lazların sadece birkaç özellikten oluşan bir yapıda görülmek istenmesi, bölgenin kültürel tanıtımı açısından yanlış bir durumdur.

Karadeniz Bölgesi'nin çeşitli kültürel zenginliğinin günümüzde ön plana çıkanları olan Hemşinliler ve Lazlar, uzun yıllarca yaşadıkları yerleri değiştirmediler ve yaşadıkları yerlere kültürlerini kattılar. Hemşinlilerin büyük çoğunlukla yaşadığı yer olan Hemşin'de, 1530 yılından kalan tahrir defterlerine göre, %38.1'i Müslüman, %61.9'u ise Gebran, yani Hristiyanlardan oluşmaktaydı (Özkan, 2017: 54). Lazlar veya Hemşinliler haricinde, bölgede yüzyıllardır var olan başka halklar da vardır. Bunların arasından, Çağdaş Türk toplumuna mensup olanlar içinde yer alan Rumlar, Yunanlarla akraba konumundaydı (1897'de %13.5) (Millas, 2020: 196). Bu nedenle, Karadeniz Rumcası, Antik Helencenin bir devamı olup, Yeni Yunanca ile akraba bir dil konumundadır (Tursun, 2017: 120). Eski Rum eski kaynaklarından edinilen bilgiye göre, Karadeniz'de kalan ve anadili Rumca olan Müslüman kişi sayısı mübadele sonrasında 190.000 civarındaydı (Tursun, 2016: 16). Fakat, mübadeleden sonraki yıllarda, bu sayı da giderek azaldı. Bazıları büyük şehirlere, bazıları ise Yunanistan'a göç etti. Tursun'a (2016: 16) göre, şimdilerde bu toplum büyük oranda Karadeniz'de ikamet etmemektedir.

Lazlar, ülkenin sınır bölgesinde yer alan bir etnik grup olmalarından ötürü de ayrı bir önem taşımaktadır. Şendeniz'e (2020: 109) göre, Lazistan bir coğrafyayı imler. Osmanlı Sancağı olan Lazistan, Artvin ve Rize illeri kurulana kadar bölgenin adıydı. Bizans ve Osmanlı dönemlerinde, Kafkasya sınırının koruması Lazlara aitti. 4.yüzyılda Hristiyanlığı benimseyen Lazlar, 16.yüzyılda Osmanlı döneminde, Müslümanlık inancını benimsemeye başlamışlardır (Taşkın, 2016: 37-38). Çağatay'a göre, "Lazona" ismi, Lazistan'a göre daha güncel bir isimdir. "Lazona", Lazistan'a göre, sosyal-tarihi coğrafi hiçbir çağrışıma yer vermeyen apolitik bir kavramdır (akt. Şendeniz, 2020: 109). Şendeniz'e göre, Lazistan gibi etnik menşeli bölge isimlerine yer verilmesi illegal görüldü (2020: 109). Aslında Lazlar, Gürcistan sınırına yakın bir konumda yaşamlarını sürdüren ve Lazca konuşan etnik bir gruptur (Taşkın, 2016: 37). Lazlar, kültürel olarak çevredeki kültürlerle de yoğun bir etkileşim içindedirler. Taşkın'a (2016: 40) göre, yaşadıkları yerlerde Lazlar, Türkler, Gürcüler, Rumlar ve Hemşinlilerle birlikte yaşamışlardır. Bu nedenle, dans, müzik, dil ve mutfak gibi çeşitli konularda kültürel etkileşimler olmuştur. Fakat, özellikle Doğu Karadenizlilerin tamamının "Laz" olarak belirtilmesi, bölgenin çokkültürlü yapısının tanıtılmasının önüne geçmiştir. Böyle bir

durum oluşunca, Hemşinliler, Gürcüler ve Rumlar gibi kültürel ve etnik farklılıkları bulunanlar, görünmez bir konuma alınmıştır (Taşkın, 2016: 181).

Karadeniz Bölgesi'nin içinde yer alan pek çok farklı kültürden tarihi eser, bölgenin zengin kültürel yapısını gösterirken, Biryol ve Yüksel'e (2017: 223) göre, Karadeniz'e uzaktan bakıp, tektip gören anlayış, onun içindeki kültürel zenginliği pek fark edemedi. Bölgeyi belli bir perspektiften görenler, sadece doğal güzellikler, tulum, horon ve çeşitli fıkralar ekseninde baktılar. Şendeniz'e (2020: 90) göre, horon, tulum, imece gibi kültürel ve toplumsal eylem pratikleri, yöresel bir niteliğe sahiptir. Bu noktada asıl belirleyici olan dildir. Tursun'a (2016: 15) göre, Karadeniz'de, Lazca, Hemşince ve Rumca olmak üzere üç farklı dil konuşulur. Fakat, filmlerde uzun yıllar yerel dillerin zenginliğine pek yer verilmedi ve hatta Lazca, Türkçe'nin bir aksanı gibi kaldı. Hatta son yıllarda Lazcanın günlük yaşamda kullanımı iyice azaldı. Yüksel'e (2016: 376) göre, sinemada, Karadeniz'in tek boyutlu şive ile ifade edilmesi fazlasıyla bir haksızlıktır. Karadeniz'in kültürel ve tarihi zenginliğinden söz edilmesine rağmen, farklılıkların göz ardı edilmesi adil bir durum olmaktan çıkmaktadır. Şendeniz'e (2020: 60) göre, ana dil, zamanın ötesine geçen bir taşıyıcı ve tetikleyici olarak, kişinin hafızası, kimlikleri ve aidiyetleri ile oluşturduğu en kuvvetli bağıdır.

Dil, ulus-devletler için, belleğin en etkin oluşturucularından birisidir (Şendeniz, 2020: 52). Lazcanın yaygınlaşması müzik ile oldu. 1940'lar ve 1950'lerde uygulanan "Vatandaş Türkçe Konuş" kampanyası, Türkçe dışındaki anadillerin toplumsal yaşamda konuşulmasına engel getirdi (Taşkın, 2016: 70). Yerel dilin aldığı en büyük darbelerden biri de 1982 Anayasası'nda farklı dilde yapılacak yayınlara dair "diller yasağı"dır. Bu nedenle, toplumsal ve idari baskıların da etkisiyle, 15-20 yıl öncesine dek, Lazca müzik ve horon, toplumsal yaşamda kabul görmüyordu. Bu durumdan ötürü, Lazlar da Lazca yerine, Türkçe şarkılar dinleyip, yazmaya başladılar (Taşkın, 2016: 64). Karadeniz Bölgesi ve orada yaşayan halklar, renklilik ve otantiklik olarak ön plana çıkmaya başlamıştı.

2.7.2. Karadeniz Bölgesi'nin Coğrafi ve Beşeri Yapısı

Yaşam için Doğu Karadeniz zorlu bir coğrafyadır. Bu bölgede yaşamak, dünyanın en zorlu coğrafyalarından birinde, en çetin iklimlerinden birine karşı yaşamayı gerektiriyor. Aksoylu'ya (2016: 46) göre, Karadeniz insanının ayırt edici özelliği,

dağların zorlu şartlarına adapte olabilen yaşam aktivitesidir. Aktivite esnasında, asla bitmeyen bir dinamizm vardır. Bu dinamizmi diri tutan coğrafyanın iklimi ve yapısıdır. Coğrafi yapı, Karadenizlilik olgusunu besler ve öne çıkarır (Aksoylu, 2016: 57). Şendeniz'e (2020: 67) göre kişi, coğrafi bir alan, özellikle de bir mekan ile ilişkili olmak durumundadır. Kişinin bedeni, mekandan bağımsız düşünülemez. Mekan, bedenin yeri konumundadır.

Karadeniz'de sahillere haricinde düzlük bulmak pek zordur. Bu nedenle, düz arazilerde barınma ve yerleşim olanağı pek yoktur. Doğu Karadeniz'de yer alan il ve ilçe merkezleri bile tepelerde bulunmaktadır (Aksoylu, 2016: 45). Doğu Karadeniz, Türkiye'nin en büyük dağlarından olan 3937 metrelik Kaçkar Dağı'nı barındırmaktadır. Doğu Karadeniz'in %80'i dağlık alandır (Aksoylu, 2016: 60). Küçük vadiler, Doğu Karadeniz'de, denize dik bir şekilde inen sıradağları ikiye ayırmıştır. Dağlar, vadilerin birbiriyle bağlantısını zorlaştırmaktadır (Aksoylu, 2016: 45).

Karadeniz'de yağmur görmek, alışıldık bir durumdur. Yoğun yağmurlar neticesinde oluşan, toprak kayması ve sel gibi afetler, ülkedeki haberlerde sıklıkla kendine yer bulmaktadır. Yüksel'e (2016: 375) göre, Karadeniz'de coğrafya kitaplarında 'sis' diye söz edilen tabiat olayı, adeta duman halindedir. Böyle bir durumda, Karadeniz'de yerleşim, doğal koşullara ve iklime uygun bir haldedir. Köy evleri çoğunlukla birbirinden uzak konumlarda yer alır. Kendilerine özgün tasarımları vardır. (Aksoylu, 2016: 47). Yapıldıkları sarp ve dik yamaçlarda bulunan Karadeniz evleri, çok katlı mimarisi ve taş ile tahta kullanılarak yapılmasıyla, doğanın bir parçası gibi görünmektedir. Bu durum, sinematografik ve edebi bir metafor olmasına bir temel sağlamaktadır (Yüksel, 2016: 381). Köylerin tamamının ormanda ve dağda yer aldığı burada, yaşayabilmenin önkoşulu, bu doğaya uyum sağlamaktır (Aksoylu, 2016: 45). Doğaya adapte olmuş yerel halk, geçimini dağlardaki arazilerden sağlamaktadır. Doğu Karadeniz'de, sahilde balıkçılar ve kasaba esnaflarının haricinde çoğu kişi, dağlarda tarım ve hayvancılıkla uğraşmaktadır (Aksoylu, 2016: 46).

Yaylacılık, Karadeniz Bölgesi'nin kültüründe önemli bir yer tutan başka bir yerleşim şeklidir. Karadeniz'de yaylacılık kültürü çok önemli bir yer tutar. Bölge insanlarının çoğu, yazları aylarca yaylada yaşarlar. Aynı zamanda, üretimden kopmamak da gerektiği için, özellikle yakın geçmişe kadar hayvancılık, hem iklimi hem de çok verimli otlardan ötürü bu yaylalarda çok yaygındı. Fakat, göçün de etkisiyle, üretim sürecinden uzaklaşmıştır. Pek çok Karadenizli, kendi kültürlerini büyükanne ve

büyükbabalarından yaylalarda öğrenmiştir. Fakat, yaşanan yoğun göçlerden sonra, yaylalarda hayvancılık üretim alanından çıkmıştır (Özkan, 2016: 175). Günümüzde, yayla kültürünü yaşatabilmek için, yaylalarda yaz aylarında düzenlenen pek çok festival, bölge kültürünün devamlılığı açısından önem arz eder. Yaylalar, üretim mekanları olmaktan ziyade, turizm mekanları olmaya başlamıştır. Bu nedenle, kültürün aktarılmasına yardımcı olan en önemli faktörlerden biri işlevini büyük derecede yitirmiştir (Özkan, 2016: 175). Karadeniz, küresel iklim krizi gibi faktörlerden dolayı, üst orta sınıfın övgülerle söz ettiği organik üretim, doğal hayat, doğa içinde yeni bir yaşam gibi akımların tesiriyle, günümüzde iyice popülerleşmiştir (Yüksel, 2016: 393). Bölgenin popülerleşmesi güzel olsa da özellikle sinemacılara, buradaki doğayı korumak için görevler düşmektedir.

Göçler, insanlık tarihinin lokomotifi olmuştur. Şendeniz'e (2020: 59-71) göre göçler, kültürleşmeyi oluşturan faktörlerden birisidir. Göçlerden sonra, yalnızca mekan değişmez, kimlik ve bellekte de bir değişim söz konusu olur. Doğu Karadeniz'de de göçler kritik bir değişken konumundadır (Şendeniz, 2020: 71). Şendeniz'e (2020: 117) göre, Türkiye'de, Doğu Karadeniz, büyükşehirler haricinde en belirgin dönüşüm geçiren yerdir. Bu durumun sebeplerinden birisi, Doğu Karadeniz'in ülkenin en fazla göç veren bölgeleri arasında olmasıdır. Söz gelimi, ekonomik olumsuzluklardan dolayı, 1970'li yıllarda Karadeniz bölgesinden büyük şehirlere göç eden nüfusun sayısı, bölgede yaşayanların sayısından daha fazlaydı (Aksoylu, 2016: 59).

Yer değiştirmeler ve göçler toplumsal yapıyı güçlü bir şekilde etkiler. Karadeniz'de çay ve fındığın eskiden büyük önem arz ettiği bölgede, şimdilerde büyük şehirlere gitme hedefinde gençler bulunmaktadır. Eğitim, iş bulmak ve büyük şehirde yaşamak, gençlerin en çok hayallerini kaplayan ana başlıklar olmaktadır. Eğitim ve ekonomik kaynaklı göçlerin, ülke içinde en fazla yaşandığı yerlerden birisi Doğu Karadeniz'dir (Şendeniz, 2020: 117).

2.7.3. SSCB'ye Komşu Olmak

20.yüzyılın en etkin ideolojilerinden biri olan komünizmin, en çok SSCB (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) ile anılması, SSCB'ye komşu ülkelerde bu ideolojinin karşılık bulmasına neden olmuştur. Türkiye'de özellikle Doğu Karadeniz, SSCB'ye sınır komşuluğundan ötürü, bu ideolojiden çokça etkilenmiştir. Bu nedenle, SSCB ile komşu

olmanın, ideolojik bir tarafı vardır. Ayrıca, böyle büyük bir devletin 20. yüzyılın sonlarına doğru çöküşü, Türkiye'nin göç akınına uğramasına neden olmuştur.

2.7.3.1. SSCB'nin Çöküşü ve Göç Konusu

Karadeniz, pek çok kimlikten insan gibi, Ruslara ve Gürcülere de ev sahipliği yapmaktadır. Türkiye'nin Gürcülerin anavatanı Gürcistan ile sınır komşuluğu da vardır. Sınır 20. yüzyılın ortalarında hep kapalı kaldı. Bozok'a (2016: 452) göre, özellikle askeri gücü ve büyük toprakları ile, 20. yüzyılın en güçlü devletlerinden biri olan Sovyetler Birliği, yüzyılın sonlarına doğru, gücünü kaybedip, çökmüştür. Bu çöküşün en önemli sebeplerinden biri, uzun yıllar yaşanan ekonomik zorluklardır. Peş peşe yaşanan ekonomik krizlerden ötürü ülkede yoksulluk yaşanmıştır ve kadınlar, aylık 2.000 ila 5.000 dolar aralığında önerilen şaşalı yurt dışı teklifleriyle, çok tehlikeli bir tuzağın içerisine doğru yönlendirilmişlerdir (Bozok, 2016: 452). 1989 yılında Türkiye-Gürcistan sınırının, SSCB'nin çöküşünden sonra açılması, eskiden Doğu Bloku ülkeleri ve eski Sovyet ülkelerinde yaşamlarını sürdüren yoksul bireylerin ticaret yapması için Türkiye'ye göç etmesine neden oldu (Bozok, 2016: 432).

Buldukları ülkelerde sosyal güvencelerini kaybeden kadınlar, coğrafi konum olarak en hızlı ulaşılabilir durumdaki "Batılı ülke" Türkiye'ye geldiler (Bozok, 2016: 433). Sarp Sınır Kapısı'nın açılmasının bölgedeki etkisi ilerleyen dönemlerde olumsuz bir hal aldı. Önce "bavul ticareti" isimlendirmesiyle başlayan bu göç, sonrasında başka bir duruma dönüştü. Türkiye'de, "Nataşa meselesi" olarak nitelendirilen ve kadın ticaretinin olduğu bir dönem başladı. Bölgede bavul ticareti yerine, kadın ticareti konusu ön plana çıkmaya başladı ve kültürel karşılaşmanın yapısı değişiklik göstermeye başladı (Kolivar, 2016: 343). Günçikan'a göre, o dönemlerde Karadeniz sahilince Ukraynalı, Gürcü veya Belarussu gibi kişiler ortak kimlik olarak Rus görülüp, Nataşa isimleriyle ifade edilmekteydi (akt. Bozok, 2016: 432). Göç ile gelen bu kadınların "Nataşa" diye isimlendirilmesi, onların kimiksizleştirilmesine yol açıyordu (Bozok, 2016: 432). Kapının yeniden açıldığı devrede görülen insani karşılaşma, yerini erkeklerin kadın taciri, kadınların da fahişe olarak görüldüğü bir sürece bıraktı (Bozok, 2016: 432). İlk kapılar açıldığında oluşturulan eşitlikçi ilişki, daha ayrımcı bir söylem haline geldi. Kültürel alışveriş konusu, büyük bir toplumsal sorun olarak görülen Nataşa meselesinden ötürü arka planda kaldı. Bu durumun neticesinde, bölgede Gürcistan'dan gelen herkese

ikinci sınıf birey gibi davranma durumu yaygınlaştı... Karşılıklı kültürel tanıma dönemi, Gürcistan'dan gelenlerin tacizlerle rahatsız edildiği ve aşağılandığı bir döneme dönüştü (Kolivar, 2016: 343). Aksoylu'ya (2016: 447) göre, seks endüstrisinde, Nataşalar dördüncü dalgayı oluştururken, dünyayı en fazla etkisi altına alan furya diye tanımlanmaktadır. Nataşalar, dünya üzerinde seks simgesiymiş gibi gösterilse de, aslında onlara yaşatılan hayat çok büyük facialarla doludur.

Doğu Karadeniz vasıtasıyla, uzun yıllar Sovyetler Birliği'ne komşuluk yapmış olan Türkiye, pek çok işsiz kalan ve aile büyüklerine veya çocuklarına para göndermek durumunda kalan kadınların, en hızlı gidebilecekleri ülkelerden birisi olmuştur. Aksoylu'ya (2016: 452) göre kadınlar, onları bekleyen tehlikeden bihaber şekilde göç ettiler ve tehlikeli bir durumun içine geldiler. Bu nedenle, bu durum "felaket furyası" diye nitelendirilmelidir. Bu süreç sırasında, Gürcistan'da ekonomik problemlerin oluşu, bu ötekileştirmeye maddi bir temel oluşturdu (Kolivar, 2016: 343). Ayrıca, mafyanın devletin kurumlarına sirayet etmesi de bu etkiliydi ve bunun neticesinde, ekonomik durumu çok kötü olan ve gelecek hayalleri tükenmiş kadınların, seks işçiliğine maruz bırakılma durumu oluşmuştur (Bozok, 2016: 432). İnsanlar, o yıllarda parayı bedenleriyle kazanmak durumunda kaldı ve hatta kimi zaman da güç kullanılarak bu durumla karşı karşıya kaldılar (Bozok, 2016: 432).

Doğu Bloku ve Sovyetler Birliği'nden seks işçilerinin gelmesinin ardından, yabancı ve yerli kadınlara karşı bir ikincilleştirme başladı. Ayrıca, yaşanan bu süreçten sonra, kentte duygusal ilişkiye ve cinselliğe olan bakış da çok değişti (Bozok, 2016: 415). 'Radyasyonlu' hurda kaçakçılığının, fuhuşun ve uyuşturucu trafiğinin yoğun olduğu bu devirde, ekonomik ilişkiler, ahbap-çavuş ilişkisiyle ve illegal bir şekilde düzenlendi (Aksu, 2016: 276). Zaten kadın ve insan haklarından her anlamda yoksun olan seks endüstrisinde, alanın egemenleri (çoğunlukla erkekler), kadınları tıpkı bir seks kölesi gibi çalıştırdılar (Aksoylu, 2016: 445). Zaten uyuşturucu ticareti ve silah kaçakçılığından sonra yeraltı aleminde en çok kazanç sağlanan iş olarak ifade edilmektedir (Aksoylu, 2016: 446).

Sınır ticaretinin hızla yükselişi, bu durumun oluşturduğu serbest ortam, çıkar ilişkilerini ve güç dengelerini bütünüyle değiştirmiştir. Ahlaki, hukuki, ticari pek çok kuralsızlık şehirde artış göstermiştir. Şehir merkezlerinde bulunan üç-dört katlı binaların neredeyse tamamı otel ve pek çok kişinin tüccar olduğu bir devir söz konusu olmuştu (Aksu, 2016: 276). Nataşalar, pavyon, disko ve bar gibi yerlerde daha önce Karadeniz

Bölgesi'nde eşine pek rastlanmamış bir eğlence sektörü meydana getirdiler (Aksoylu, 2016: 460-462). Ufak yerleşim alanlarındaki onlarca diskolar, gece kulüpleri ve fuhuş mekanları uzun yıllar ayakta kaldı. Ekonominin kaynağı ise, bölge insanından geldi (Aksoylu, 2016: 458). Böylece, kadınlar, erkeklerin para kazandığı bir meta durumuna getirildi ve sistematik bir sektör oluşturuldu (Akyüz, 2016: 157). Nataşalar buldukları yerlere öyle hızlı adapte oldular ki, Pazar ve eğlence yerleri dışında, sokakta da istedikleri mekana rahatlıkla gidiyorlardı (Aksoylu, 2016: 460). Bu durum yerli kadınlar için pek geçerli değildi. Karadeniz'de gece hayatında, kadınlar Nataşa öncesi döneme kadar ana aktör konumunda değillerdi. Onların gelişinden sonra, bu durum değişti (Aksoylu, 2016: 460).

"Nataşalar", çoğunlukla Doğu Karadeniz Bölgesi'ne yerleştiler. Sarp'tan Samsun'a kadar kurdukları Rus pazarları ile isimlerini duyursalar da Hopa-Trabzon arasında sahil şeridi boyunca kurdukları sergiler senelerce kaldı (Aksoylu, 2016: 457-458). En başta, terk etmek zorunda kaldıkları ülkelerden getirdikleri madalya, tabak, çanak gibi paraya dönüşebilecek hangi eşya varsa "Rus pazarları"nda sattılar. Bu satılacak ürünler tükendiğinde, sonradan Nataşa olarak isimlendirildikleri kişiler oldular (Bozok, 2016: 433). Nataşa diye söz edildiğinde, çoğunlukla akıllarda canlanan kişi güzel, mavi gözlü, sarışın, ince belli ve derin dekolte giyimli kişiler oldu (Aksoylu, 2016: 462). Bölgede, Rus Pazarı'nda ilk zamanlar dolaşanlar erkekler olsa da sonrasında kadınlar da pazara gelmeye başladı. Yerli kadınlar ile Nataşalar ilk olarak orada diyalog kurabildiler. Böylece, yerli kadınlar da eşlerinin hayal ettiği kadın stilini görmüş oluyorlardı (Aksoylu, 2016: 459).

Aksoylu'ya (2016: 457) göre, yaşanan o yıllar, Karadeniz'in muhafazakar yapısında derin sarsıntılar oluşturdu. 1989'dan 2007-2008 yıllarına kadar, bazen alınan tedbirlerden ötürü pek görünür olmasa bile, Nataşalar kentin toplumsallığın etkin bir role sahipti (Bozok, 2016: 430). Sayılara bakıldığında, 1989 yılında Sarp Sınır Kapısı'ndan 15 kişi geçiş yapmış, bu sayı 10 sene sonrasında ise 280 bin kişiye ulaşmış durumdadır. Pek çok kadın bölgeye gelmiştir. Bunların büyük çoğunluğu eğitilmiş, diplomalı, genç ve yoksul kişilerdir. Nataşalar, erkeklerin cinsel hayallerini gerçekleştirmiş olsa da şehrin "ahlakını bozdukları" gerekçesiyle, kent merkezinden hep uzak tutulmaya çalışıldılar (Bozok, 2016: 435).

Aksoylu'ya (2016: 457) göre, genelev patroniçesinin birçok kez vergi rekortmeni olduğu bir ortamda, seks ticareti (fuhuş) senelerce rahat bırakıldı. Ayrıca, seks işçiliğine

bir defa dahil olan bir kadının, çıkması da içeride yaşıdığı günler kadar zordur. Genellikle silahlı ve şiddet kullanmaktan çekinmeyen kişilerin yönettiği bu alanda kadınlar, adeta yaşam mücadelesi vermektedir. Günümüzde birçok ülkede yasaklanan bu durum, gizli bir şekilde devam etmektedir. Özellikle glerin çok arttığı dönemlerde, yasa dışı iş yapan kiő veya gruplar, insanlık suçu iőleyerek, masum insanları bu alana çekmeye çalışmaktadır. Seks ticaretinin dünyanın pek çok yerinde büyük bir ekonomiye eriőmesi; kadınların burada yaşamlarının, hayallerinin sömürülmesi ve onlara iőkenceler uygulanması, bir insanlık ayıbıdır.

2.7.3.2. Anti-Komünizm

20.yüzyılın ilk dönemlerinde, Anadolu'yu etkisi altına alan siyasi ve fikri akımlardan milliyetçiliğin (Trklğn) ve komünizmin başlangıç noktalarından birisi Karadeniz'dir. Bu doğal bir durumdur. 20. yüzyılı büyük etki altına alan devrimin başlangıç noktası Rusya'ydı. Fikri ve pratik anlamda Rusya'da yaşanan gelişmeler, sınır komőusu durumundaki Osmanlı vatandaőlarını da etkilemekteydi. Rusya'daki gelişmeler, eski gücünü kaybeden Osmanlı'daki egemen sınıfları ve aydınlara kötü günlerden çıkış için bir çözüm sunmuőtu (Aksu, 2016: 235).

Karadeniz Bölgesi'ndeki komünizm akımı, sınırlar kapalı olsa da Sovyetler Birliği'nden etkilenmiştir. Aslında sınırlar, Montrö Boğazlar Sözleőmesi neticesinde, Türkiye'nin boğazlar üzerinde kazandığı haklar ve sonrasında İngiltere'yle olan diyalogunun geliőmesi zerine, Sovyetler Birliği'nin durumdan rahatsız olmasından ötürü, 1937'de kapatılmıőtır (Akyüz, 2016: 148). Stalin ile yaşanan gerginlik, sınırların 1989 yılına kadar kapalı kalmasına neden oldu (Akyüz, 2016: 146-147).

Komünizm, kapalı devletleri içeriyor olması ve liberalizme ters gelen yapısından ötürü, pek çok yönetici tarafından tehlike olarak görülebilmekteydi. Herman ve Chomsky'e (2012: 98-99) göre, en ciddi tehlike olarak, komünizmin her daim mülk sahiplerini rahatsız eden bir hayalet gibidir nkn egemen glerin sınıfsal çıkarlarına ters gelen bir yapısı vardır. Geçmişte, Küba, in ve Sovyet devrimleri, Batılı egemen gler için bir Şok etkisi oluşturdu ve devamında Batı, kendisini komünizmin karşısında konumladı. Bu ideolojik tutum, düőmana karşı bir birlik oluşmasına neden olup, mülkiyet çıkarını korumak isteyen politikalara olumlu yaklaőmayanlara ve bu yaklaőıma buna

destek verenlere karşı kullanılabilir. Ayrıca, işçi hareketleri ve sola karşı siyasi bir denetim mekanizması gibi çalışır (Herman ve Chomsky, 2012: 99).

Batı'nın komünizm ile olan mücadelesi kapsamında, liberal düşünce hariç tüm düşünceler ideolojik olarak belirtilmekteydi. Dahası, "kıvılcık korku" olarak tanımlanabilmekteydi. Bu nedenle, yıllarca süren Soğuk Savaş süresinde, Türkiye'de komünizme karşı pek çok yönetici sıcak bakmadı ve bu bakış, dışarıya da yansdı. Fakat, bölgede Rus askerlerinin uzun yıllar bulunmasının etkisi, sınırın iki tarafında da aynı aileden kişilerin olması ve kentlerde eğitim alan gençlerin Karadeniz'deki köylere dönüşü, bölgedeki komünizmin yükselmesine neden olmuştur. Aksu'ya göre, ticaretin gelişimi, şehrin ve şehirdeki akımların taşrayı daha çok etkilemesine vesile olmuştur... Solculuğun köylere etkisini arttıranlar ise, öğretmenler ve eğitimini büyükşehirlerde alan öğrenciler olmuştur (Aksu, 2016: 247-248).

2.7.4. Türk Sinemasında Karadeniz

Türk sinema tarihinde Karadeniz Bölgesi, çok uzun süre alışlagelmiş fıkraların etkisinde, benzer karakter modelleriyle yansıtılmıştır. 20.yüzyılın en önemli ülkemizdeki sinema akımlarından biri olan Yeşilçam yıllarında Karadeniz Bölgesi, coğrafi olarak pek ekrana gelmemekteydi. Karadenizliliğe dair nüanslar, büyük kentlerde yaşamını devam ettiren Karadenizliler üzerinden seyirciye aktarılmaktaydı. Yüksel'e (2016: 375-376) göre Karadeniz, sinemada Yeşilçam dönemi süresince, bölge ile fiziksel bağı kalmamış görüntü ve şivelerin düzenli tekrarından oluşan bir klişeyle yansıtılıyordu.

Popüler kültür, Karadeniz'e ve Karadenizliliğe artan ilgiden ötürü, yakın geçmişte Karadeniz'e coğrafi olarak daha çok önem göstermeye başladı. Diziler, filmler, Karadeniz'de çekilmeye başladı. Biryol ve Yüksel'e (2017: 223) göre, *Gülbeyaz* dizisi ile başlayan Karadeniz'e ilgi, sonraki yıllarda sinema filmlerinin de katılımı ile daha da arttı. Fakat, yine Karadeniz'in ve Karadenizliliğin imajında bir değişim oluşturulmadı. Biryol ve Yüksel'e (2017: 218) göre, herkesi güldüren repliklerde dikkat çeken nahiflik, sakarlık ve uyanık dururken içine düşülen zor koşullar Karadenizli karakterlerin belli başlı hikayesini oluşturmaktaydı.

Karadenizliler veya Lazlar sınıflandırılırken, birkaç ana başlık üzerinde kalınır. Toplumun farklı kesimlerinin birer örneği olan bu tipler, konuşma şekilleri, davranış biçimleri ve şiveleri ile kalıplaştırılmıştır. Oluşturulan psikolojik genelleme ile "Laz"

tiplemesi, Karadeniz Bölgesi'nde yaşamını devam ettiren halkı temsil etmektedir. Karagöz'de, seri konuşması ve aceleci tavrıyla karikatürleştirilen Laz, kalaycı veya kayıkçıdır. Bugün de popüler kültür ürünleri aynı tiplmeyi sürdürmektedir (Taşkın, 2016: 23). Lazların "akıldışılığı", Laz stereotipinin bir devamı gibi olarak, medyadaki haberlerde çokça görülmektedir. Herhangi bir kişinin başından geçen bir durum, sıra dışı diye tanımlanabilirken, Lazların bu durumu yaşaması "doğal" olarak karşılanır (Taşkın, 2016: 26).

Karadeniz, Anadolu'nun pek çok diğer taşrası gibi, sinemada orta oyunu görevindedir. İlerleyen yıllarda, Biryol ve Yüksel'e (2017: 217) göre, Karadeniz'in, popüler kültürde, tanımlanmış karikatürize bir çerçevenin dışına pek çıkmayan tiyolojilerin yoğunlukta olduğu, "daa" ve "uyy" gibi sözlerin çokça kullanıldığı, devamında ise, İstanbul'a gidilen bir seyirlik halinde sunulduğu görülmektedir. Taşkın'a (2016: 181) göre, popüler kültürde Lazlar, hatalı bir Türkçe ile konuşan, titreyerek horon oynayan, "uy da", "uşağum" gibi sözleri çokça kullanan, Fadime/Temel tiplemesiyle tanıtılıyorlardı.

Karakterlerin yanı sıra, Karadeniz'in övülen doğası da filmlerde ve özellikle dizilerde kendine yer bulmaya başlamıştı. Biryol ve Yüksel'e (2017: 217) göre, Karadeniz'in doğal güzellikleri, hikayenin başlangıcında çokça gözler önüne serilir. "Laz"ların üst orta sınıf tarafından merak edilen hikayesi, İstanbul'a tüm bileşenleriyle akmaktadır. Lazlar, temsilleri esnasında, memleketlerini yansıtan folklorik öğeleri her zaman yansıtır (kemençe, aksan, müzik, silaha merak, horon gibi) (Taşkın, 2016: 23). Özellikle komedi dizilerinde, Karadeniz'e İstanbul'dan bakınca "uyy, daa, haçan" gibi sözlerle, kötü şive taklitleriyle, sanki bu bireyler dünyanın başka yerinde yaşıyormuş gibi bir hissiyat yaratıldı (Biryol ve Yüksel, 2017: 222-223). Bu filmlerde Lazların konuştuğu ileri sürülen Türkçe aksan, "Lazca" olarak belirtilse bile, bu aksanın Türkçenin "bozuk" bir şivesi olduğu belirtilmekteydi (Taşkın, 2016: 22).

Lazlar, özellikle Karadenizli kişilere "Laz" diye hitap ediliyor olmasından ötürü, az çok bilinmekteydiler. Hemşinliler ise, Çamlıhemşin gibi yerlerin turizmde ilerlemesi ve pek çok dizi ve film yapımcılarının ilgisini çekmesinden sonra, daha çok tanınmaya başlamıştır. Ersoy'a (2017: 35) göre Hemşinliler, özellikle son 20 senede, buldukları yerlerin turizme açılması ile, horon, tulum ve kadınların kendilerine has özel baş donanımlarıyla, geç de olsa, "Batı'daki çoğunluk" tarafından keşfedilmiştir. Hemşinlilik, popüler kültür vesilesiyle adını duyursa bile, kimliksel olarak benliğini tam olarak

gösterememekteydi. Bunun sebebi ise, Lazlar ve Hemşinlilerde, yerel dilin zamanla öneminin azalmasından ötürü, yer adlarının, eski soy ve lakapların değişmesi ile toplumun kültürel belleğinde değişime sebep olmaktadır (Ersoy, 2017: 30).

Kültürel hareketler konusunda hem ülkede hem de Karadeniz Bölgesi'nde, 90'lı senelerde bir özgürleşme durumu oluştu. Özellikle popüler kültürde, Lazca eserler artış göstermekteydi (Şendeniz, 2020: 129). Bu durum, 90'larda daha kimliksel ve yöresel konuları filmlerine kendi gerçeklikleriyle taşımaya çalışan yeni Türk sineması yönetmenlerini de etkiledi. Şendeniz'e (2020: 227) göre, bu etkiyle birlikte, isimlendirmelerde de Lazca tercihi görülmeye başladı. Karadenizliler, dizi ve filmlerde öncelikle bir karakter olarak var oldular; devamında gelen yıllarda ise, Karadeniz insanlarının tüm yaşamı canlandırılmaya başlandı (Biryol ve Yüksel, 2017: 218).

Karadeniz'deki insanların yaşamına ortak olmanın yanı sıra, Karadeniz'in kendine özgü doğası, filmlerde daha etkin bir role sahip olmuştur. Bazı film türleri ve sinematografik eğilimler düşünüldüğünde, doğa, oyuncunun işlevine yardımcı olan ve kuvvetlendiren bir durumdadır (Yüksel, 2016: 377). Karadeniz Bölgesi'nin kendine has doğası, dünyanın en zengin fındık ve çay tarım alanlarından bazılarında sahip olması, uzun sahilleri, yılın çoğu döneminde bulutlu ve yağmurlu olan iklimi, yüksek dağları, keskin vadileri ve kendine özgü taş köprüleri, filmlerin anlatısına hem görsel zenginlik sağlarken, hem de aktarılmak istenen duyguya veya mesaja yardımcı olmaktadır.

Yeni Türk sineması yönetmenleri, çoğunlukla filmlerini çektikleri bölgelerin kültürünün içinden yetişen kişiler oldukları için, bölgedeki koşulları, konuları ve sorunları çok iyi derecede bilmektedirler. Ersoy'a (2017: 29) göre, son senelerde, Doğu Karadeniz'de özellikle Hemşinli ve Laz etnisitelerine yönelik ilginin yükselmesi, çoğul kimliklerle karakterize olmuş post-modern toplumsal durumun bir neticesi olarak değerlendirilebilmektedir. Özellikle Lazlık, son dönemde etkisini arttırsa bile, Karadeniz ve Karadenizlilik ile olan denkliliği her zaman devam etmektedir.

Yeni Türk sinemasındaki bu gelişmeler yaşanırken, Karadenizlilik, özellikle popüler kültürde, neşeli içeriklerin yer aldığı pek çok filme yansımaya devam etti. Söz gelimi, *Sümela'nın Şifresi Temel* (2011), *Bizum Hoca* (2014) ve *Oflu Hoca'nın Şifresi* (2017) bu filmlerden bazılarıdır. Ayrıca, özellikle dizilerde, Karadeniz'deki pek çok erkek, hırçın ve şiddet kullanmaktan çekinmeyen bir imajla yan yana getirildi. Söz gelimi, Biryol ve Yüksel'e (2017: 218) göre, *Kurtlar Vadisi* dizisinde Çakır, Laz Ziya ve Abidin, Karadenizli karakterlerdir. Karadenizlilikleri, şiddet dolu yaşamla dost olmanın bir

gerekliliği gibi gösterilmektedir. Karadeniz'de çekilen *Sen Anlat Karadeniz* dizisi ise, sıklıkla yoğun şiddet içeren sahneleri ile uzun süre konuşuldu ve tepki çekti.

3. YÖNTEM

Yeni Türk sinemasında Karadeniz Bölgesi'nde çekilen filmlerde uzaklaşma fiilinin ele alınacağı bu çalışmanın araştırma modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve son olarak da verilerin işlenmesi, çözümü ve yorumlanması konusuna, bu bölümde, ayrı ayrı başlıklar halinde yer verilecektir.

3.1. Araştırma Modeli

Karasar'a (2018: 108) göre araştırma modeli, araştırmanın hedefine uyumlu ve ekonomik anlamda verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi için, gerekli şartların düzenlenmesine denmektedir. Bu şartların düzenlenmesi için, nitel, nicel ve karma yöntemli yaklaşımlardan biri seçilerek, onunla sonuca ulaşılmalıdır. Bu araştırma dahilinde, seçilen konu için uygun olanı, nitel araştırmadır. Araştırılan konu dahilinde, gerçeğin en ince detayına kadar keşfedilmesi nitel araştırmada önemli bir hedeftir. Postpozitivist gelenekten gelen nitel araştırmalar, özneliği içinde taşır. Nitel araştırmalarda araştırmacı, "kendisini konumlandırır". Bu durum, araştırmacının, kendi geçmişlerini, bir çalışmadaki bilgiyi nasıl yorumladıkları ve çalışmadan ne edindiklerini belirtmeleri anlamına gelir (Creswell, 2020: 48). Araştırmacılar, kişisel bir politik duruşa ve etik duygusuna sahiptir (Creswell, 2020: 52).

Araştırmacı, nitel araştırma sırasında, doğruların meydana getirilmesi için etkin bir role sahiptir. "Nasıl" ve "niçin" soruları, nitel araştırmalarda olmazsa olmazdır. Öznel betimlemeler ve zengin tarifler, nicel araştırmalardaki sayısal verilerin ve olguların fazlalığına oranla, nitel araştırmalarda daha çok yer alır. Tümevarım, nitel araştırmalarda, amaçtır. Bütün bir konuya ayrıntılı bir yaklaşım gerçekleştirmek için nitel araştırma yapılır (Creswell, 2020: 49). Nitel araştırmalarda problem, "gerçek yaşam" içinde mevcut bir problem olabilir veya konuya dair geçmişteki çalışmalardaki ya da literatürdeki bir boşluk veya eksiklik olabilir. Beşeri ve sosyal bilimlerdeki konular, nitel araştırmadaki problemlerle ilintilidir. Nitel araştırmalar günümüzde kültür, cinsiyet ve marjinal grupların problemlerine detaylıca katılım gösterir (Creswell, 2020: 52). Kişiler arası

etkileşimleri, mevcut ölçümler vasıtasıyla yansıtmak zordur; bu ölçümler, ekonomik durum, ırk, cinsiyet farklılıkları ve bireysel farklılıklar gibi konulara karşı hassas olmayabilir. Bütün bireyleri istatistiksel bir ortalama eşitlemek, çalışma esnasında, bireylerin özgünlüğünü göz ardı etmektir (Creswell, 2020: 49). Bu nedenle, nitel araştırmalarda, *postmodernist, feminist, yorumlayıcı ve yapısalcı* gibi terimler kullanılır (Creswell, 2020: 43).

Nitel araştırma yöntemi, nicel araştırma yöntemine benzer şekilde planlı ve sistematik bir düzene sahip olsa da nicel araştırmalardaki gibi net çizgilerle belirlenmiş yönlendirmeleri yoktur. Standart bir yapıda değildir. Araştırmacının kendi ilgisi, alt yapısı ve araştırmaya kattıkları önem kazanabilmektedir. Araştıran-sorgulayan konumunda olarak araştırmacılar, geçmişlerini konumlandırırlar (Creswell, 2020: 52). Nitel araştırmacılar, çalışılan konu veya probleme dair bütüncül bir resim oluşturmaya çalışırlar. Bu, birçok bakış açısını rapor etmeyi, bir duruma dair birçok faktörün belirlenmesini ve meydana gelen büyük resmen taslağını kapsar (Creswell, 2020: 48). Örnek olay tarama modeli, tarihsel araştırmalar, dayanıklı kuram, fenomenolojik çözümlenmeler, alan çalışmaları, etnografik gözlemlenmeler ve eylem incelemeleri nitel araştırma yöntemleri içerisinde mevcuttur (Akcakaya, 2020: 79). Genel anlamda ise, "tarama" ve "deneme" adında iki temel farklı yaklaşım vardır. Araştırmacı, bu yaklaşımlardan yararlanarak, araştırmasını hedefine uygun bir biçimde düzenler (Karasar, 2018: 108). Karasar'a göre:

"Tarama, geçmişte veya şu an mevcut olan bir durumu, mevcut haliyle tespit etmeyi planlayan bir modeldir. Bir kişi veya nesne araştırmaya konu olduğu zaman, kendi mevcut şartları dahilinde tanımlanmaya çalışılır. Onur, herhangi bir koşulda etkileme veya değiştirme amacı güdülmez. Bilinmesi amaçlanan şey, vardır ve oradadır" (2018: 109).

Nitel araştırma, detaylı bir veri toplama, veri analizi ve raporlaştırma sürecini gerektirir (Creswell, 2020: 55). Sıklıkla nitel araştırmalarda birden çok veri kaynağından yoğun veri sağlanır (Creswell, 2020: 52). Denzin ve Lincoln'e göre, nitel araştırma, dünyayı daha belirgin bir duruma getiren birçok materyal ve yorumlayıcı uygulamalarından meydana gelir. Bu uygulamalar dünyayı, fotoğraflar, konuşmalar, mülakatlar, alan notları, kendinize yazdığınız notlar ve kayıtlar barındıran bir temsiller dizisine dönüştürür (akt. Creswell, 2020: 44). Nitel veriler, tümevarımsal bir biçimde, ayrıntılardan genel bakışa doğru bir şekilde çalışılarak analiz edilir (Creswell, 2020: 53). Ayrıca, tarama yapacak olan araştırmacı, önceden kalan mevcut kayıtlara, verilere ve

alanındaki yetkin bireylere başvurarak, araştırmanın devamında edinilecek çeşitli verileri, kendi gözlemleri ile harmanlayarak, yorumlayabilir (Karasar, 2018: 109). Dökümanlar, gözlemler, mülakatlar ve görsel-işitsel materyaller nitel araştırmalarda temeli oluşturur (Creswell, 2020: 52). Örnek olay tarama modeli ve genel tarama modelleri, tarama modelinde öne çıkan iki modeldir (Karasar, 2018: 111). Bu araştırma dahilinde, örnek olay tarama modelinin uygun olabileceği belirlenmiştir.

Karasar'a (2018: 119) göre, örnek olay tarama modelleri, araştırmacının, evrende mevcut belli bir üniteyi kendi mevcudiyeti içinde ve çevre ile olan etkileşimlerinde araştırıp, tanıtmayı amaçlar. Hem nitel, hem de nicel araştırmalarda, örnek olay tarama modellerine rastlanabilmektedir. Sınırlı bir örneklem ve sınırlı olarak tanımlanmış olgu ile alakalı detaylıca çalışılır. Söz konusu tarama modelleri kapsamında gerçekleştirilen araştırmalar, genel tarama modelleri kapsamında gerçekleştirilenlere göre daha gerçeğe yakın ve detaylı bilgiler sağlar (Karasar, 2018: 119). Bunun haricinde, örnek olay taramaları, toplanan nitel verilerin büyük oranda değerlendirildiği araştırmalardır; istatistiksel çözümlenmelere büyük oranda imkan verilmez (Karasar, 2018: 120).

Örnek olay tarama modeli kapsamında, çoklu durum deseni ile çalışmaya yoğunlaşılacaktır. Çoklu durum deseni, birden çok durumu araştırmak amaçlandığında kullanılır. Creswell'e (2020: 101) göre araştırmacı, çoklu durum deseninde, konuya dair çeşitli bakış açıları belirtmek amacıyla çoklu durumları amaçlı bir biçimde seçer. Nitel araştırma içerisinde, durum çalışmaları, etnografi, fenomenoloji, anlatı araştırmaları ve kuram oluşturma gibi yaklaşımlar bulunur (Creswell, 2020: 43). Yeni Türk sinemasında, Karadeniz Bölgesi'nde çekilen filmlerde "uzaklaşma"yı araştırmak için, durum çalışması modeli kullanılacaktır. Nitel durum çalışmasının başlıca özelliği, durum veya durumların detaylıca incelenmesidir. Yani, duruma dair unsurlar, bütüncül bir ele alış yöntemiyle araştırılır ve durumla karşılıklı etkileşimleri üzerine odaklanılır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 73). Yin'e göre, gerçek hayatın, güncel durum veya bağlamın içindeki bir durumun araştırılması, durum çalışması araştırması için vazgeçilmezdir (akt. Creswell, 2020: 98).

Durum çalışması araştırmasında, özel bir durum, özel bir yer ve zaman gibi belirli detaylarla sınırlandırılabilir veya açıklanabilir olmalıdır (Creswell, 2020: 100). Nitel durum çalışmaları, sınırlandırılmış durumun büyüklüğüne oranla farklılık gösterebilir. Amaç açısından üç farklılık vardır: Tek bir araçsal durum çalışması, içsel durum çalışması ve ortaklaşa veya çoklu durum çalışması (Creswell, 2020: 101). Bu çalışmada, çoklu durum çalışması yapılacaktır.

Durum çalışması araştırması, gerçek hayat, güncel sınırlı bir durum veya belli bir zaman dahilindeki çoklu sınırlandırılmış durumlara dair görsel-işitsel materyaller, gözlemler, dökümanlar, raporlar ve mülakatlar gibi *çoklu bilgi kaynakları* vesilesiyle, kapsamlı bir bilgi toplanan, *durum temaları* veya *durum betimlemesi* ortaya koyan nitel bir yaklaşımdır (Creswell, 2020: 99). Yin'e göre, araştırmacılar, durum çalışması araştırmasında, durumun ötesinde genelleştirme yapmamak ama durumun karmaşıklığını anlamak için, birtakım anahtar konuya veya temaların analizine odaklanabilir (akt. Creswell, 2020: 103). Hangi duruma dair çalışılacağına yönelik seçimde, *amaçlı örnekleme* için birçok olanak vardır (Creswell, 2020: 102).

Yıldırım ve Şimşek'e (2018: 292) göre, "araştırma sorularının ilerletilmesi", "araştırmanın alt problemlerinin oluşturulması", "analiz biriminin belirlenmesi", "araştırılacak durumun netleştirilmesi", "çalışmaya katılacak kişilerin seçimi", "verilerin toplanması ve bu verilerin alt problemlerle eşleştirilmesi", "verinin analizi ve yorumlanması", "durum çalışmasının rapor haline getirilmesi" durum çalışması esnasında uygulanması gereken bazı aşamalardır.

Bu aşamalar neticesinde devam edecek olursak, durum çalışmaları çoğunlukla "ne", "niçin" ve "nasıl" sorularını cevaplar (Akçakaya, 2020: 80). Çalışma kapsamında, "Karadeniz Bölgesi'nde çekilmiş yeni Türk sineması filmlerinde neden karakterlerin uzaklaşma eylemi vardır?" sorusu sorulmaktadır. Bu soru kapsamında araştırmada, Karadeniz Bölgesinde çekilmiş 14 film ("Kız Kardeşler", "Sibel", "Bulutları Beklerken", "Elveda Katya", "Fındıklar Kırılırken", "Sonbahar", "Rüzgarın Hatıraları", "Bal", "Kalandar Soğuğu", "Gözetleme Kulesi", "Öyle Sevdim Ki Seni", "Mustang", "Yüreğine Sor" ve "Yağmur: Kıyamet Çiçeği") incelenecektir. Bu filmler, aynı zamanda örneklemeimizi de oluşturacaktır.

3.2. Evren ve Örneklem

Örnek olay tarama modeli kapsamında, Karadeniz Bölgesi'nde çekilen yeni Türk sineması filmlerinden 14 tanesi (Mustang, Gözetleme Kulesi, Bulutları Beklerken, Sibel, Kalandar Soğuğu, Elveda Katya, Öyle Sevdim Ki Seni, Yağmur: Kıyamet Çiçeği, Fındıklar Kırılırken, Yüreğine Sor, Bal, Kız Kardeşler, Sonbahar ve Rüzgarın Hatıraları) araştırmanın örneklemini oluşturacaktır. Örnek olay tarama modelleri, belirli bir olgu

hakkında detaylı betimleme yapmak maksadıyla kullanılmaktadır. Bu nedenle, "durum çalışması" ismi de kullanılmaktadır.

Karadeniz Bölgesi'nde çekilen yeni Türk sineması filmlerinin örnek olay tarama modeli kapsamında seçilmesi, öncelikle sosyokültürel açıdan Karadeniz'in zengin bir bölge olmasından gelmektedir. Bölgede hem liman ticaretinin ve deniz ulaşımının yüzyıllardır yoğun yaşanması, hem de Türkiye Cumhuriyeti döneminde bir sınır bölgesi özelliğinde olması, bölgede kültürel etkileşimlerin çok yüksek olmasına neden olmuştur. Fakat, bölgedeki çeşitlilik, zaman içerisinde yaşanan bazı "ötekileştirme" ve "dışlanma"dan olumsuz etkilenmiştir.

Çalışmanın örnekleme belirlenirken, nitel araştırmada bir örnekleme yöntemi olan "Ölçüt (Kriter) Örnekleme"den faydalanılmıştır. Bu örnekleme türü, önceden saptanmış birtakım ölçütü karşılayan tüm durumların çalışılmasıdır (Baltacı, 2018: 254). Marshall ve Rossmann'a göre, ölçütü araştırmacı belirler veya daha öncesinde oluşturulmuş ölçütler listesinden yararlanır (akt. Baltacı, 2018: 254). Bu çalışmada, yeni Türk sineması içerisinde yer alan, "bağımsız uluslararası sinema" kategorisinde bulunması, filmde coğrafi ve kültürel unsurları en yalın haliyle yansıtmaya çalışması, popüler filmlerdeki stereotipleri kullanma kaygısı olmaması ve "uzaklaşma" yaşanması, örnekleme dahil edilecek filmlerde ölçüt olarak belirlenmiştir.

Marshall'a göre, ölçüt örneklemedeki esas kıstas, seçilen durumların bilgi sağlama anlamında zenginliğidir (akt. Baltacı, 2018: 255). Seçilen filmler, çeşitli konuları içermesine rağmen, "sosyal dışlanma" ve "ötekileştirme" neticesinde, bitiminde uzaklaşmanın yaşandığı filmler olma noktasında benzerdir. Gelecekte, bu çalışmaları farklı bölgelere yapacak kişilere bu çalışmanın bilgi sağlaması beklenmektedir.

3.3. Verilerin Toplanması

Çalışmada incelenecek filmlere dijital ortamdan erişim sağlanacaktır. Çalışma kapsamında, filmlerin içerikleri, Karadeniz Bölgesi'nin tarihsel gelişimi ve sosyoekonomik yapısı, yönetmenlerin filmleri üzerinden ne anlatmaya çalıştığı ve dünya görüşleri ile filmlerin anlatmaya çalıştığı konuların kuramsal ve tarihsel temeli incelenecektir. Bunun haricinde, seçilen filmlerin yönetmenlerinin filmler hakkındaki röportajları, filmler hakkında çıkan haberler ve filmlere dair köşe yazıları ile eleştiriler

araştırma dahilinde incelenecektir. Bu noktada, çalışmada, belge incelemesi yöntemi, çok önemli yer tutacaktır.

Yıldırım ve Şimşek'e (2018: 189) göre belge incelemesi, araştırılması planlanan olgu veya olgulara dair yazılı materyallerin analizini içerir. Belge incelemesi genel olarak beş aşamadan oluşur: Dökümanlara ulaşmak, dökümanların orijinalliğini test etmek, dökümanları anlamak, veriyi analiz etmek ve veriyi araştırmada kullanmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 194). Belge araştırması esnasında, hangi kaynaklardan yararlanılacağı sadece orijinallik için değil, araştırmacının konudan dışarı çıkmasını engellemek anlamında da önemlidir. Bu noktada sorulacak alt sorular önem kazanmaktadır (Akçakaya, 2020: 83).

Araştırmada belge incelemesi, genel olarak tarihsel ve ekonomik politik temelli belgelerden beslenerek, film yorumlaması yapılacağı için, büyük önem arz etmektedir. Geçmişteki tarihsel olayların tekrarı bugün yaşanmadığı gibi, bugün yaşanan olayların da mevcut koşullar dahilinde yakından incelenmesi mümkün olmadığında, belge incelemesi yardımcı olacaktır. Ele aldığımız filmlerin, sadece bugünün değil, yıllardan beri süren konulara dair tespit ve yorumlarda bulunması, geçmişe doğru yapılacak bir belge incelemesini gerekli hale getirmiştir.

3.4. Verilerin İşlenmesi, Çözümü ve Yorumlanması

Çalışma için, içerik analizi ve söylem analizi büyük öneme sahiptir. Gökçe'ye (2019: 14) göre içerik analizi yöntemi, çeşitli anlamlara sahip ve sembolik haldeki bir mesajda gizli bulunan anlamı, sabırlı bir gözlem vasıtasıyla, yorumlamayı hedefler. Metinde gizli olan anlamların ortaya çıkarılması bazen yoruma bazen de sisteme dayalı bir süreçtir. Analiz, güvenilirliğin genel kapsamını sağlar. Metin dışı faktörler, nitel içerik analizinde, genel olarak yorumlama esnasında dahil edilebilir çünkü bu analiz türü daima bir süreç olarak görülür (Gökçe, 2019: 50).

Araştırmada, içerik analizine söylem analizi ile katkı sağlanacaktır. Yönetmenlerin röportajları, bölgede yaşanan durumlara dair yapılmış araştırmalar ve filmlerde anlatılmak istenen mesajlar, içerik analizi kapsamında incelenecektir. Söylem analizi yönteminin sağlayacağı katkı ile, filmlerin tarihsel olarak kökenlerinin uzandığı senelere dair sosyoekonomik, kültürel ve ideolojik yapı ele alınacaktır.

Tablo 3.1. Araştırmanın örneklemini oluşturan filmler ve yönetmenleri

Mustang (2015)	Deniz Gamze Ergüven
Gözetleme Kulesi (2012)	Pelin Esmer
Bulutları Beklerken (2004)	Yeşim Ustaoglu
Sibel (2018)	Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti
Kalandar Soğuşu (2015)	Mustafa Kara
Elveda Katya (2012)	Ahmet Sönmez
Öyle Sevdim Ki Seni (2013)	Orhan Tekeoğlu
Yağmur: Kıyamet Çiçeği (2014)	Onur Aydın
Fındıklar Kırılırken (2018)	Tolgay Hiçyılmaz
Yüreğine Sor (2010)	Yusuf Kurçenli
Bal (2010)	Semih Kaplanoğlu
Kız Kardeşler (2019)	Emin Alper
Sonbahar (2008)	Özcan Alper
Rüzgarın Hatıraları (2015)	Özcan Alper

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, yeni Türk sinemasında Karadeniz Bölgesi'nde çekilen filmlerden 14 tanesi, filmlerin içeriğinde yaşanan "uzaklaşma"ların nedenlerini araştırmak için inceleme konusu olmuştur.

4.1. Mustang

Deniz Gamze Ergüven'in yönettiği *Mustang* (2015) filmi, anne babalarını 10 sene önce kaybetmiş; İnebolu'da amcaları ve babaanneleri ile yaşayan beş kız kardeşin hikayesini anlatmaktadır. Sonay, Selma, Ece, Nur ve Lale, karnelerini yeni almış, yaz tatiline girmenin sevincini yaşayan kardeşler olarak filmin başında karşımızdadır. Karadeniz sahilleri, masmavi deniziyle, öğrencilerin neşelerine ortak olmaktadır. Fakat, yaşadıkları köyün normlarıyla ile çatışmaları bu noktadan sonra başlamaktadır.

Kız kardeşlerin köydekilerle çatışması ilk olarak, bahçelerinden elma aldılar diye, onlara silah çeken adamla başlayacaktır. Bu durum, aslında köydeki ortamın aslında nasıl gergin olduğunun bir göstergesidir. Ayrıca, komşuluğun ve paylaşmanın ön plana çıkarıldığı köy yaşamında, birbirinden uzak konumlarda yer alan evlerin, aslında komşuluk olarak da birbirinden ne kadar uzak olabildiğini aktarmaktadır. Asıl kriz ve gerginlik ise, kızların sahilde erkeklerin omzuna çıkıp, deve güreşi yaptıklarını gören ve bunu, kızların babaannesine ihbar eden Petek Hanım'dan ötürü başlayacaktır. Kız kardeşlerin, kahkahalar ile eve girdikleri an, belki de son kez doya doya ve içten bir kahkaha attıkları an olmaktadır çünkü içeri girdikleri anda, kızların bir kabahat işlediğini belirtircesine sinirli bir yüz ifadesiyle, onları otorite gibi karşılayan bir babaanne vardır.

Babaanneleri, en büyük kardeş Sonay'dan başlayıp, kızları büyükten küçüğe doğru odaya çekip döveceğini belirtmektedir; onları tek tek kapattığı odada dövüp, sonrasında dışarı fırlatmaktadır. Babaanne dayanın sebebini ise, "Beni dile düşürdünüz" diye söylemektedir. Ayrıca, "Petek hanım aradı. Kızların yoldan çıktı dedi. Erkeklerin omuzlarında kendilerine tatmin ediyorlar dedi... Apış aranı oğlanın yüzüne bu kadar sokmuşsun" sözleriyle, köydeki dedikodunun hangi boyutlara varabileceğini, babaanne izleyicilere göstermiştir.

Dedikodunun getirdiği toplum baskısını, filmde Petek Hanım ve kız kardeşlerin babaannesinin, ekran önünde veya dışında gerçekleştirdikleri iletişimde tanık

olunmaktadır. Petek Hanım'ın ve köydeki diğer kişilerin "diline düşmek"ten çekinen babaanne, kızlar Petek Hanım'a hesap sormaya gittiğinde, Petek Hanım'ın olası tepkisinden kaçınmak için, Lale'ye tokat atmıştır. Ayrıca, Petek Hanım'ın kızları kontrol edemediği için yadırgayan bakışlarından çekinen babaannenin, evden apar topar çıktığı için hazırlıksız yakalanması ve sonrasında, hızlıca omzundaki örtüyle başını örterek ortamdan uzaklaşması, içindeki çekinceyi dışarıya aktarmaktadır. Parla ve Irzık'a göre, "Kadınlar da erkekler de dile düşer. Fakat, erkek egemen ideolojilerce dil ötesi bir mahremiyet sahasıyla yaşamı sınırlanan kadınlar, kamusal alanda rastlandıkları zaman kendilerini kötü duruma düşürdükleri varsayıldığından, "dile düşmek" deyimini onlara dair çok fazla söylenmektedir (akt. Çiçekoğlu, 2019: 80).

Nur'un babaannesine tepki olarak, bahçedeki sandalyeleri yakması, daha çocuk yaşta bir kızın, uğradığı uygunsuz yakıştırmalara karşı cevap niteliği taşımasının yanı sıra, kız kardeşlerin köydeki mevcut düzene ilk başkaldırısı olacaktır. Petek Hanım'a laf söyleyen Lale'ye tokat atan babaanne ise, "Bunu senin iyiliğin için yaptım" diyerek, mevcut düzeni nasıl içselleştirdiğini aktarmaktadır. Evdeki asıl otoritenin ise kızların amcaları Erol'dadır. Köyde çıkan dedikoduları duyan Erol, eve geldiğinde, "Hanginiz orospuluk yapıyor?" diye sorduktan sonra, annesine ise, "Anne bu kızlar bozuk çıkarsa, sorumlusu sensin" demektedir. Kız kardeşlerin kendi bedenlerine dair, seviyesizce cümleler kullanması, Erol'un evdeki hakimiyetini aktarmaktadır.

Köydeki kadınlar da bu ataerkil sistemi desteklercesine, kız kardeşlerin amcası Erol'a hak vermektedir. Eve gelen bir komşu, babaanneye, "Sen babaanneliğini yapamadın demek ki şimdiye kadar" demektedir. Babaanne, evdeki eril düzeni destekleyebildiği kadar kendini kabul ettirebilmektedir. Bu cümlenin devamında, mahalle baskısının ev içinde nasıl bir hakimiyet kurduğu, kızlara evde uygulanmaya başlayan ev işi derslerinde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, Erol, kız kardeşlerden ergenliğe ulaşan üç kız kardeş Sonay, Selma ve Ece'yi bekaret testine götürmüştür. Hastaneye götürürken bile, otoritesini korurcasına, kızlara sakız çiğnememesini, başka yerlere bakmamasını söylemektedir. Burada, taşrada, sokakta erkeklerin nasıl bir hakimiyet kurduğuna tanık olunmaktadır. Taşrada, genellikle kadınlar için yapılması istenen, erkeklerin bakışlarından kaçınmasıdır. Bakan erkeklere laf söyleyen pek yoktur.

Babaannenin, üç kız kardeşin testlerinin istediği gibi çıkması üzerine onlara sarılması ise, onlara duyduğu sevginin samimiyetini sorgulatmaktadır. Toplum baskısı onayından geçen bir sevgi dahilinde ancak onları sevebilmektedir. Fakat, o tarihten sonra,

evin kapıları hep kilitlenmiştir. Güven duygusunun olmadığı, yalnızca "mahalle baskısı"na uygun yaşamak için yaşanan bir aile yaşamı vardır. Ahlak bozabilir diye düşünülen her şey (makyaj malzemeleri, bilgisayar, sakız, sloganlı giysiler vs.) kız kardeşlere yasaklanmıştır. Ev, kız kardeşler için bir hapishaneye dönüşmüştür. Kız kardeşlerin yaşadığı ev de, kızların hapis kaldığı noktada ön plana çıkmıştır. Ev, bir tepenin üstünde, denize, önünden geçen yola ve dağlara bakabilecek şekilde, geniş bir bakış açısına sahiptir. Bir söyleşide, filmin yönetmeni Deniz Gamze Ergüven, mekan ararlarken, masalsı bir atmosfer meydana getirmek istediğini ve bu nedenle, tepenin üstünde, uzaktaki yolu gören, şato gibi bir ev bulmaya çalıştığını belirtmektedir (akt. Çiçekoğlu, 2019: 84). Ayrıca, pek çok farklı kaynakta, kızların periye benzetilmektedir. Fakat film, biraz peri masalı gibidir biraz gerçekliklerden temelini oluşturan bir filmidir (Çiçekoğlu, 2019: 84).

Köydeki kadınlar, hamur işleri, yorgan dikmek gibi şeyleri öğretmektedir. Bu, okuyan kızları, okuldan alıp, ev kadınlığına hazırlamanın bir ön çalışmasıdır. Mahalleliler, bu çalışmalarda, zoraki öğrettikleri şeyleri, çok sevimli bir şeymiş gibi gösterip, iyi bir şey yapıyormuş gibi davranmaktadır. Aslında, kendi yaşamlarında içselleştirdikleri cehennem de bir göstergesidir; bu ataerkil ve kötü yaşama alışmışlardır. Kız kardeşlere de, bu düzen içerisinde uygun gördükleri "ev kadınlığı" öğretilirken, renkli kıyafetlerinin yerine, renksiz, şekilsiz ve gençlerin hiç giymek istemeyeceği kıyafetler giydirilmektedir. Bu, aslında kız kardeşlerin renkli, neşeli, enerjik yaşamlarını alıp, onlara kuru ve soluk bir yaşam verildiğini göstermektedir. Kızların, bu kıyafetleri yırtarak, kendi istedikleri hale getirmeye çalışmaları, kendilerine uygulanan mahalle baskısına tepkinin bir başka örneğidir.

Kızlar, özgürce sadece kendi kendilerine odadayken giyinebilmektedir. Kız kardeşlerin kıyafetlerine şekil vermeye çalışması ve hatta kıyafeti camdan dışarı fırlatması, içinde yaşamak durumunda kaldıkları düzene tepkidir. Yasaklı ortamda, dışarıdaki özgürlüğü bir anlığına hissetmenin mutluluğunu yaşamaya çalışmaktadırlar. Söz gelimi, kız kardeşler, parmaklıkların ardında, sanki bir plajdalmış gibi güneşlenmektedir. Ayrıca, Lale ve Nur, Karadeniz'e kıyısı olan bir yerde yaşamalarına rağmen, denize gidemedikleri için, mayolarını giyip, evde kendi hayal dünyalarında oluşturdukları bir denizde yüzmektedirler. Bu durum aslında, bu genç ve hayatı coşkuyla yaşamak isteyen gençlerin, yasakların karşısında uyguladıkları bir tepkidir. Kız kardeşler, zaten ev duvarlarının yükselmesi ve yani kapılar taktırılması ile, tıpkı bir hapishane

yaşamının içinde kalmışlardır. Amcası, evin çevresindeki her yeri telle kapatmaktadır. Bu duvarlarla, tellerle örülü durum, mahalle baskısını oluşturan komşularını da rahatsız etmektedir. Fakat, bu rahatsızlık kızların iyiliği için değil, bahçelerinin önü kapanmaya başladığı içindir. Burada, kızların kaybolan yaşamının, çevredeki evlerde yaşayanlar için hiçbir öneminin olmadığı ortaya çıkmıştır.

Kız kardeşler, öğretilen mutfak becerilerinden sonra, kendi sakızlarını da kendileri yapmaktadır. "Hayatımda çiğnediğim en güzel sakız" sözünü duymaktayız. Aslında onlardan daha yöresel yemekler yapmaları beklenirken sakız yapmaları, yine kendi iç yaşamlarında, dışarıda yaşamak istedikleri hayatı yaşama çabasıdır. Kızların sakız çiğnemesi taşrada hoş karşılanmazken, kızlar sakız sayesinde kendilerini buldukları baskıcı ortamdan biraz da olsa dışarı çıkarmıştır.

Kızların evden kaçarak maça gittiği sahne, köydeki baskıyı en çok kırmaya çalıştıkları ve bir anlamda tepki uyguladıkları bir yerdir. Özellikle Lale, futbola ciddi bir ilgi duymaktadır; böylece, futbolu takip etmesi ile, futbolun, erkek sporu olduğu şeklindeki geleneksel algıyı kırmaktadır. Ayrıca, Lale'nin bir futbolcuya aşık olduğunu da, gazetedeki fotoğrafı öptüğünde görmekteyiz. Aynı zamanda filmin hikayesinin anlatıcısı da olan Lale, kardeşleri içinde lider ruhlu kişi olduğunu, kardeşlerini maça kaçırmak için önderlik ettiğinde kanıtlamaktadır. Lale maça gitme isteğini ilk olarak amcasına söylediğinde, kalıplaşmış bir önyargı ile cevap almaktadır. Amcasına göre statlar, erkeklerin yeridir. Sancar'a (2016: 16) göre erkeklik, düzenli olarak diğer konumların "ne olduğu"na dair konuşma hakkı bulunan ve bu nedenle, kendi bulunduğu yerin sorgulanmayan bir yer olduğu "iktidar konumu"ndadır. Amcası Lale'yi reddederken, kızların o zamana kadarki diğer sorularına göre, bu soruya fazla kızmamıştır çünkü futbol, erkeklerin uygun gördüğü bir hobidir.

Lale, futbola merakından ötürü, maça gitmeyi hedefler ve kardeşlerine öncülük ederek, evden kaçmalarına vesile olur. Lale zaten filmin başından itibaren diğer kız kardeşlerinden biraz ayrı bir kişidir. Kız kardeşlere uygulanan evden çıkma yasağını deler; erkek eğlencesi olarak görülen futbola ilgi duyar; sürekli İstanbul'a gitmeyi düşünür ve bunun için araba kullanmayı Yasin'den öğrenir. Lale futbol sevgisi için evden kaçarken, kardeşleri, futbolla ilgili olmamalarına rağmen, hiç değilse aktivite olsun diye ona eşlik etmektedir. Seyirci cezasından ötürü sadece kadınlar ve çocukların stada alınmaktadır. Köyde de stadyuma kahvenin önünden otobüs kalkacaktır. Fakat, firarlarının televizyona yansması, büyük cezalarla karşılaşmalarına sebep olacaktır.

Belki de en büyük ceza, babaanneninin, köyün merkezine limonata içmeye çıkarma bahanesiyle, kızları görüçümlere karşısına çıkarma çabasıdır.

Eve görüçümler geldiğinde ise, babaanneleri, kızları özgür bir birey olarak hiç düşünmeden, en büyük Sonay'dan itibaren evlendirmeye çalışmaktadır. Sonay, sevgilisi Ekin ile evlenmek isteyince, babaanneleri, Selma'yı görüçümlerin karşısına çıkarmıştır. Onun için, kızların kimle evlendiğinin hiçbir önemi yoktur; sadece önemli olan evlenmektedir. Selma ve Osman'a yüzükler takılıp, hızlıca sözlendirilmişlerdir. Bu noktada, kız kardeşlerin karakteristik özellikleri ön plana çıkmaktadır. Farmer'a göre kız kardeşler, özgün bir karakter gibi değil, bir arketip olarak filmde yer almaktadır (akt. Çiçekoğlu, 2019: 85-86). Sonay, yani kız kardeşlerin en büyüğü özgür ve dışı bir bireydir; onun bir küçüğü olan Selma boyun eğen ve sessiz birisidir; ortanca kardeş Elif, kurbandır; onun bir küçüğü Nur, kurtarılan kişi; en küçük kardeş Lale ise, kurtarıcıdır (Çiçekoğlu, 2019: 86).

Sonay'ın özgür ruhu, kaçak bir şekilde yaşadığı ilişkide ve evlenmek istediği kişide ısrar etmesinde ortaya çıkmıştır. Selma ise, kardeşler arasındaki en sakin ve olanı kabullenen karakterde kişidir. Babaannesinin, Selma'ya "Cinsel Hayatım" isimli bir kitap vermesi, evlilik sonrası gün, kardeşleri Selma'yı gizlice arayıp, ilk geceden sonra "Canın yandı mı?" diye sorması, aslında evlendirilen kızların, evlilik için ne kadar erken yaşta olduklarını aktarmaktadır.

Selma, cinselliğe ve yaşama dair duygusunu kaybetmiş gibidir. Bu yabancılaşma duygusunu, en çok, evlendiği kişinin ailesinin düğün gecesi örtüde kan olmayınca, silah tehdidiyle bekaret testi yaptırmasında görmekteyiz. Burada, "Rahat bırakın artık beni" sözü, Selma'nın aslında içindeki sessiz tepkiyi göstermektedir. Bakire olduğunu söylediğinde, kimsenin inanmamasından şikayetçidir. Kendini sürekli çevresine ispatlamak zorunda olduğu bir durum içinde olması, onu çok yormuştur ve bıktırmıştır.

Sıranın kendisine geldiğini bilen Ece, evde sıkıntıdan sürekli görüçümlerin getirdiği çikolataları yemektedir. O da Selma gibi kendisine ve dünyaya yabancılaşmış gibidir. Kızların, çıkan dedikodulardan ziyade, esas olarak neden evlendirildiği ise, evlilik sırasının Ece'ye gelmesiyle ortaya çıkacaktır. Amcası, Ece'yi taciz etmiştir. Babaanneleri ise, olayı hızlıca örtbas etmek için kızları evlendirmeye çalışmaktadır. Kendi yaşamındaki uğradığı baskıların üzerine, amcasının tacizine maruz kalan Ece, merkeze gittiklerinde, hiç tanımadığı bir genç erkekle arabada ilişkiye girmektedir. Bu, aslında Selma gibi, cinselliğe ve hatta yaşama ne kadar uzaklaştığını göstermektedir.

Kendi yaptıklarını görmezden gelen tacizci amca Erol, kızların gülmesini ve eğlenmesini genellikle hoş karşılamamaktadır. Onlar, aslında, halen daha gülmek ve eğlenmek isteyen çocuklardır. Amcası, Ece'yi sofradan kovduktan sonra, Ece kendisini vurup, intihar etmektedir. Bu yanlış düzen, bir masum canın hayatını almaktadır. Okula gitme hakkı elinden alınan, dışarı çıkamayan, kardeşleri bir bir evlendirilen, kendisinin de hiç sevmeyeceği biriyle evleneceği kesin olan ve amcası tarafından tacize uğrayan Ece, onlara yaşatılan bu kötü yaşamın değişme ihtimaline olan umudunu kaybetmesinden ötürü, kendi yaşamına son vermiştir.

Erol'un bu sefer Nur'u taciz etmesinden sonra, babaannelerinin Nur'u evlendirme çabasını gören Lale, kardeşlerinin teker teker evlendirilip, sıranın kendisine geleceğini düşünerek, daha evlenmek için reşit bile olmayan kardeşini Yasin'in de yardımıyla, evden ve köyden kaçırmıştır. Lale, zaten film süresince gelen görücülere en çok tepki gösteren kardeştir. İki kardeş tüm zorlukları geride bırakarak, İstanbul'a doğru uzaklaşmışlardır. İstanbul köprüsünden otobüs ile geçerken, Lale ve Nur'un yüzüne yansıyan gün doğumundaki güneş, onlara yeni bir başlangıcın müjdeleyicisi gibidir. Onlar için, yaşam yeniden doğmuştur ve artık karanlık geçmişi bırakıp, güneşli bir geleceğe doğru bakmaktadırlar.

Mustang filminde, Karadeniz'in yemyeşil doğasını, dağlarını ve sahillerini pek çok kez görürüz ama Karadeniz'i belirten yerel unsurlara (müzik, giysi, kullanılan dil veya şive gibi) yer verilmemiştir. Bu nedenle, film için bir "Karadeniz filmi" demek zordur. Aslında bu film, Karadeniz'den yola çıkarak, ülkenin pek çok yerinde yaşanan problemi gösterme iddiasındadır. Kadınların ülkenin pek çok yerinde, özellikle de taşrada yaşadıkları problemler izleyiciye gösterilmektedir. Suner'e (2015: 313-314) göre, erkek egemen dünyada ve erkeklerin kurallarını koydukları bir dünyada kadın olarak yaşamak, şehirde veya taşrada aynı zorluğa sahiptir. Bu nedenle, taşrada kadından bahsetmek, aslında Türkiye'de kadından bahsetmek gibidir.

Karadeniz, fiziki yapısı gereği büyük şehirlerden ziyade, köylere müsaade eden bir yapıdadır. Bu nedenle, taşrada yaşanan zorlukları anlatmak için ideal bir durumdadır. Fakat, asıl olarak Karadeniz filmde, fiziksel özellikleri ile ön plandadır. Söz gelimi, Karadeniz'deki evlerin tepelerde bir başına yer alması, filmin yönetmeninin "şato gibi ev" talebini karşılamaktadır. Ayrıca, virajlı ve dağlık yolları, kızların buldukları yerden kaçışlarının göstermektedir.

Filmin ismi olan *Mustang*, uzun yeleleri rüzgarda dalgalanan ve doğada özgürce koşan vahşi atlardan ismini almıştır. Kız kardeşleri karne aldıktan sonra, sahilde saçlarını uzun ve özgür bir şekilde dalgalandırarak, koştukları görülmektedir. Köydeki kadınların eve, ev işleri öğretmek için gelmelerinden sonra, kız kardeşlerin saçları, uzun süre dalgalanırken görülmemektedir çünkü özgürlükleri kısıtlanmıştır. Fakat, kız kardeşlerin önce maça kaçmaları, devamında ise, Lale ve Nur'un teller ve duvarlarla çevrili yaşamdan komple kaçarak köyden uzaklaşması, özgürlüğe doğru bir uzaklaşmadır.

4.2. Gözetleme Kulesi

Yönetmenliğini Pelin Esmer'in yaptığı *Gözetleme Kulesi* (2012) filminde Nihat, gözetleme kulesinde görev yapmak için Tosya'ya gelmiştir. Seher ise, Bolu'da Edebiyat bölümünde okuyan bir üniversite öğrencisi olsa bile, otobüste muavin olarak çalışmaktadır. Yaşamını ise dinlenme tesisinde sürdürmektedir. Seher'in, hamileliğini çevresindeki herkesten sakladığı filmde görülmektedir. Seher'in hamileliğinin nedeni ve neden çevresinden kaçtığı, ailesinin evine gittiğinde görülmektedir. Seher, üniversite okumak için Bolu'ya gittiğinde, dayısının evinde kalmıştır ve dayısı İsmail, burada Seher'e tecavüz etmiştir.

Seher'in bu durumunu öğrenen annesi yalnızca ağlamıştır ve suskun kalmıştır. Babası ise, kendisine hamilelik durumunu söylemeseler bile, Seher'in Bolu'da arkadaşlarıyla yeni bir eve çıkma isteğine, ekonomik durumlarını gerekçe göstererek ve İsmail'i destekleyerek karşı çıkması, onun ailesi ile bağlarını koparmasına neden olmuştur. Seher'in babası burada, işsiz biri olarak, ev içinde yitik bir iktidara sahip bir erkek olduğu gibi, Seher'in dayısı İsmail'e karşı yenik bir görüntü vermiştir. Baba burada, kızının daha iyi bir yaşam kurması için ona yardımcı olamamıştır; İsmail'in Seher için sağladığı ekonomik imkanlara ise, olumlu bakmaktadır. Bu bakış, içinde minnet taşımaktadır. Burada, kızının dört kız arkadaş olarak yeni bir eve çıkma isteğinde söylediği "O kadar da değil" gibi cümleler, ekonomik iktidarını kaybetmiş bir babanın, taşradaki geleneksel değerlere sığınmasının bir örneğidir.

Önce dayısından kaçan Seher, ailesinden de uzaklaşmıştır. Bu nedenle, bebeğinin doğumunu, kaldığı dinlenme tesisinin deposunda kendi kendine yapmaktadır. Seher'in önce otobüste muavin olarak, sonra ise yolcuların gelip yemek yiyip gittiği bir dinlenme tesisinde çalışması da, aslında yaşamındaki sürekli yolculuk ve uzaklaşma halinde

olduğunu göstermektedir. Bu sürekli yolculuk esnasında Seher, bebekle birlikte otogardan da uzaklaşmaktadır çünkü oradaki patron dayısının arkadaşıdır ve işi dayısının araya girmesiyle bulmuştur. Seher, burada aslında bir daha dönmeyeceği okulundan, ailesinden ve aslında tüm geçmişinden uzaklaşmaktadır. Bu uzaklaşma, bir diğer uzaklaşma içerisindeki Nihat ile yollarının kesişmesine vesile olacaktır. Seher'i uzaklaşırken gören Nihat, onu, her şeyden uzakta yaşayabilecekleri gözetleme kulesine davet etmiştir.

Nihat'ın da Seher gibi hayatta kaçtığı şeyler vardır. Nihat'ın kaçtığı şey, geçmişinde yaşadığı travmadır. Nihat, kendisinin sebep olduğu trafik kazasından ötürü ölen eşi ve çocuğunun vicdan azabından kurtulmak için, her şeyden çok uzakta yer alan kulede görev almayı kabul etmiştir. Nihat, görev için geldiği yeri, geldiği ilk andan itibaren pek sevmiş gibi görünmemektedir. Nihat, zaten genel olarak mutsuz ve stresli bir kişidir. Çevrenin durumunu "normal" diye not alırken, "normal" yazmayı stresli bir şekilde tekrar edip, sonunda kağıdı koparmaktadır. Bu, yaşamdaki "normal"e bir tepki gibidir. Anonsta, "normal normal yaşıyoruz işte" demektedir. Nihat'ın içinde yaşadığı çatışmalar, aslında görev bölgesinin adıyla eş anlamlıdır: "Dipsiz Göl".

Nihat, gözetleme görevini sadece işinde değil, Seher'e karşı da gerçekleştirmektedir. Seher'in eski fotoğraflarını inceleyen Nihat, Seher'in her an uzaklaşma tehlikesini hissedince, dürbünle kulenin üst katından onu takip etmektedir. Bu takip esnasında, Seher'in yeni doğan çocuğunu dinlenme tesisinin oradaki çeşmeye bıraktığını gören Nihat, çocuğu gece karanlığında gidip almıştır ve annesinin kucağına geri bırakmıştır. Bu, aslında, geçmişindeki vicdan azabını azaltmak için yaptığı bir harekettir. Kendi hatası sebebiyle dağılan ailesini unutamıyorken, ilk defa onu aile hissiyatına geri getiren Seher ve çocuğunun dağılmasının önüne geçmek istemektedir. Aynı zamanda, kendi yaşadığı vicdan azabını Seher'in de yaşamasının önüne geçmek istemektedir çünkü Seher de kendisi gibi herkesten ve onların "normal"lerinden uzaklaşan birisidir.

Suskunluk, filmdeki uzaklaşmalarda çok önemli bir role sahiptir. Nihat, görev arkadaşlarının telsiz konuşmalarındaki aile sohbetlerinde susarak, geçmişinden uzaklaşmaktadır. Onların "normal" yaşamlarına dair hikayeleri Nihat'ı muhabbetten uzaklaştırmaktadır. Nihat'ın dinlenme tesisine yemek yerken geldiği zamanki suskun hali, Seher'in dikkatini çekmesine en çok sebep olan detaydır. Suskun iki insan, birbirlerinde bir şeyler bulmuşlardır. Seher'i de önce okulunu bırakıp, dinlenme tesisine getiren,

sonrasında çalıştığı yeri ve ailesini bırakmasına sebep olan birincil şey, suskunluklarıdır. Dayısının tecavüz etmesini, hamile olmasını ve doğan çocuğunu çevresindeki çoğu kişiye söylememiştir. Seher, yaşamın "normalliği" içindeki suskunluklara olan tepkiyi ise, Nihat'a karşı, "Anam öğrendi; ne oldu? Sustu. Sen de sus" diyerek göstermektedir.

Taşranın suskunluğu içerisinde, kendi acılarına karşı da suskunlaşan Seher'in uzaklaştığı kendi geçmişini ona hatırlatan, çocuğunun ağlama sesleridir. Seher, bu sesleri duymamak için çocuğundan sürekli uzaklaşmaktadır çünkü çocuğunun sesi, ona kötü hatıralarını hatırlatmaktadır. Zaten film boyunca iç çatışmalarını ve çocuğunun seslerini yenemeyen Seher, filmin sonunda ormana doğru kaçmaktadır. Fakat, uğradığı yıldırım düşmesi kazasında onu kurtaran Nihat olmuştur. Nihat, önce çocuğu sonra Seher'i kurtararak, geçmişte kaybettiği ailesinden ötürü oluşan vicdan azabının da üstünü örtmüştür.

Filmde Karadeniz, bulutlu iklimi, yüksek dağları, yemyeşil doğası ve dolambaçlı yollarıyla arka plan oluşturmaktadır. Filmin başında güneşli başlayan hava, gerçeklerin ortaya çıkışı ile, iyice şimşekli ve gök gürültülü olmaktadır. Film ilerledikçe, hava yavaş yavaş bulutlanmaktadır. Filmde, karakterlerin sürekli ormanda kaybolma ve birbirlerini arama halleri, aslında birbirilerini bulmalarının ve bağlanmalarının zorluğunu göstermektedir.

Seher ve Nihat, birbirlerini zor bulmuş olsa bile, karakter olarak birbirlerinden çok uzak olmayan iki kişidir. Söz gelimi, ikisi de içine kapanık kişilerdir. Seher'in suskunlukları gibi Nihat'ın da suskunları vardır. Oğluna yapamadığı babalığı, Seher'in çocuğuna yapmaktadır. Nihat, eski eşinin kıyafetine; Seher ise, çocuğunun yüzüne bakmamaktadır. İkisi de her şeye karşı aidiyet duygusunu yitirmiş "yersiz yurtsuz" kişilerdir.

Bir tepenin üstünde yer alan kule, onlar için kaçtıkları herkesten arındırılmış bir bölgedir. Nihat'ın, kendi şefi olan Murat'ın kuleye girdiği yola, yılan giriyor diye kireç dökmesi ve kendi yaşadıkları yaşam alanlarıyla ile dışarının sınırlarını çizmesi önemlidir. Onlar için, dışarıdakiler bir yilandır; kule, onların dışarıdan soyutlanmış ve her şeyden uzaklaştıkları yaşam alanlarıdır. İki ana karakterin otobüs yolculuğu ile başlayan filmde, aslında iki karakterin de bir kaçış yolculuğunda olma durumu vardır ve filmin sonunda aslında yolda geçen "yersiz yurtsuz" iki yaşamın denkleşmesine tanık olunmaktadır. İkisi dışarıda yitirdikleri aileyi, herkesten uzaklaştıkları kulede, birbirlerinde bulmuşlardır.

4.3. Bulutları Beklerken

1975 yılında Tirebolu'da geçtiğini belirterek başlayan *Bulutları Beklerken* filminin yönetmeni Yeşim Ustaoglu'dur. Bu filmde, Karadeniz yine puslu doğasıyla karşımızdadır. Filmdeki ana karakterlerden biri olan Ayşe, filmde yaşlı ve genellikle sessiz bir kişi olarak karşımızdadır. Buradaki sessizlik, filmin içerisinde yönetmenin gösterdiği üzere, gayrimüslim azınlık bir aileden olan Ayşe'nin zamanla susturulmuş sesidir. Ayşe'nin asıl adının Eleni olduğunu filmin devamında öğrenmekteyiz. Birinci Dünya Savaşı dönemindeki politikalar neticesinde Eleni (Ayşe)'nin ailesi, bölgeden göç etmiştir. Müslüman bir aile tarafından evlat edinilen Eleni, zamanla Ayşe adını almıştır.

Filmde Karadeniz'in evleri, doğası ve iklimi Ayşe'nin duygu durumuna eşlik eder niteliktedir. Evler, Karadeniz'i betimlerken, Ayşe'nin evinin eskimiş ve gıcırdayan tahtaları, evlerde yaşanan bir geçmiş hatırlatıp, filme bir hüzün havasını da vermektedir. Ayrıca, Ayşe'nin evde bulduğu fotoğraflar, eskiyi hatırlamasına ve geçmişe yolculuk yapıp, onunla yüzleşmesine vesile olmaktadır. Ayşe'nin geçmişe yolculukta, suskun ve düşünceli hallerde olması esnasında, Karadeniz'in dağlarına ve evlerin üzerine sis çökmektedir. Bu iç sıkıcı görüntü, aslında, Ayşe'nin yıllardır atlatamadığı bir bunalımın ekrana yansımasıdır. Ayşe'nin ablasını kaybetmesi ise, uzak kaldığı geçmişini yeniden hatırlamasına ve onunla yüzleşmesine neden olacaktır. İlk başta, hiç bilmediğini sandığı bir dili, hiç yaşamadığını zannettiği hatıraları uzun seneler sonra hatırladığında korkar. Fakat, bu durum, Ayşe'nin mevcut konumunu ve kimliğini tartışmasına sebep olacaktır. Assmann'a (2018: 41-42) göre, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki, en eski bilinen deneyim ölümdür. Hayat, sona ermesinden sonra, hatırlama kültürünün kaynağı olan geçmiş halini alır.

Ayşe'nin geçmişini hatırlaması ile, yeni Türk sinemasının bir özelliği olan yerel dillerin kullanımını bu filmde de görmek mümkündür. Özellikle Ayşe, ablasını kaybettikten sonra, filmin ileriki bölümlerinde yabancı dille, çevresindekilerin anlayamayacağı şekilde kendi kendine konuşmaktadır. Bu durumdan ötürü, Ayşe'nin en yakın arkadaşı olan Mehmet'in annesi, Ayşe'yi dışlamıştır ve onun delirdiğini belirtmiştir. Toplumun normallerinden uzak bir tutum sergileyen birinin, hemen deli diye belirtilip, kolayca dışlandığını burada görmekteyiz. Filmde, Ayşe ile her koşulda en iyi anlaşılan tek kişi ise, gerek arkadaşının köylüler tarafından "komünistin oğlu" olarak dışlanmasını,

gerek ise Ayşe'nin sessizliğinden ötürü dışlanmasını anlamlandıramayan ve yaşadığı köydekilerin normlarına belki de yaşından ötürü çok uzak olan Mehmet'tir.

Köydekiler Ayşe'yi dışlamaya başlasa bile, vadideki sis, Ayşe'nin Rumca konuşması ile dağılmaya başlamıştır. Mehmet, Ayşe'nin ne dediğini anlamasa bile, Ayşe aynı dilde konuşmaya devam etmektedir. Aslında Ayşe konuşurken, hem doğadaki hem de kendi yaşamını örten sisleri kaldırmıştır. Geçmişe yaptığı yolculuk, hep uzak kaldığı, yeni yaşamına alışmak için unutmayı kendine kabul ettirdiği kendi gerçeklerini hatırlamasını sağlamıştır. Assmann'a (2018: 41) göre, süreklilik ve gelenekteki her temel bir kopuş, yeni bir başlangıç arayışında "geçmiş" meydana gelmesine vesile olur. Yeni başlangıçlar, daima eskiye dönüp, ondan yardım alma şeklinde oluşurlar. Geleceği oluşturdukları, yeniden meydana getirdikleri, kapsadıkları düzeyde geçmişi keşfetmiş olurlar.

Geçmişin hatıralarıyla kendini çok sıkışmış hisseden Ayşe, pek çok Karadenizli gibi rahatlamak için gittiği yaylada, geçmişine dair düşüncelerle daha çok yüzleşir. Bu düşünceleri başlatan, yaylaya göç eden grubun, Ayşe'nin geçmişini hatırlatmasıdır. Yaylaya giden grup, aslında filmin başındaki eski videolardan derlenen görüntülerden gördüğümüz, mübadelede çocukları, hayvanları ve şahsi eşyalarıyla göç eden grubu hatırlatmaktadır. Bu göçün temeli, 30 Ocak 1923 tarihinde, Türkiye ile Yunanistan arasında bir nüfus mübadelesi kararı ile oluştu. Geri dönüşü belli olmayan, uzun bir yolculuk pek çok kişi için gündeme gelmişti (Tursun, 2016: 33). Balkan Savaşları'nın bitiminde sınırların değişmesi ile, devletlerde etnik azınlık grupları oluşmuştu (Öz, 2020: 59). Yunanistan topraklarında yaşayan 400.000 Müslüman ile, Türkiye topraklarında yaşayan 1.200.000 Rum verilen karar neticesinde göç etmişlerdi (Öz, 2020: 60). Ayşe de, sürekli mübadele neticesinde veda eden ailesini ve bölge halkından bir ailenin onu evlat edinmesini hatırlar. Özellikle kardeşi Niko'ya dair olan özlemi, içinde bulunduğu kendi gerçekliğini tartışmasına neden olur.

Ayşe, endişeli bakışlardan ötürü yaylada daha da suskun bir hal alır. Bu nedenle, dönüş vakti geldiğinde, orada kalmak riskli bir durum olsa da, diğerleriyle birlikte köye geri dönmez ve sisli, soğuk yaylada kendi yoğun düşünceleriyle bir başına kalır. Ayşe sürekli olarak, içinde yaşadığı yüzleşme esnasında, geçmişini hatıralarında canlandırıp, Rumca konuşmaktadır. Ayşe, 50 senedir konuşmadığı dili konuşmaya başlamıştır. Ayşe, yaylada Karadeniz'in derin vadilerine tepeden bir izleyici gözüyle sıklıkla bakarken, kendi kendine Rumca konuşmaktadır. Bu noktada, sisin filme olan etkisi daha da artar.

Sis, Ayşe'nin üstünü örttüğü geçmişini veya şimdi ki kararmış ruh halini yansıtmaktadır. Ayşe'nin içinde yaşadığı geçmişle çatışmanın en net örneği, kurşun dökülmesini reddetmesidir. Bu durum, kendisinin, çevresindekilerin sandığı gibi kötü bir durumda olmadığını onlara yanıtıdır.

Ayşe, filmin sonunda Selanik'e gitmektedir. Selanik'te Türkçe bilen Rum kadınlar vardır. Kilise sahnesi, Ayşe'nin kökenini, dinini hatırlama açısından önemlidir. Fakat, orada da aslında beklediği gibi karşılanmamaktadır. Kardeşi, Ayşe'nin kardeşliğini reddetmektedir. Bu nedenle Ayşe, ne bıraktığı yere kendini ait hissetmektedir; ne de gittiği yer ona kapılarını açmaktadır. Filmde, eski fotoğraflara baktıkça, göçün dağıttığı hayatları görmekteyiz. Ailesiyle birlikte mübadeleye katılmayan Ayşe, aslında ailesini de kaybetmiştir.

Ayşe'nin, yaşanan kayıp neticesinde, geçmişini hatırlamaya başlaması ve bunun için kendi gerçekleriyle herkesten uzakta yalnız başına yüzleşme durumu görülmektedir. Bu durum, aslında uzun yıllardır içinde sakladığı bir gerçeğin, ani bir dışavurumu gibidir. Assmann'a (2018: 40) göre, geçmişle etkileşim halinde olabilmek için, geçmişin "geçmiş" olarak bilinmesi ihtiyaçtır. Bunun için, geçmiş bütünüyle kaybolmamalı ve ardında kalmış bazı deliller barındırmalı ve bu deliller, "bugün"e göre karakteristik bir farklılık içerisinde olmalıdır. Bunlar iki önemli koşuldur.

Filmde, köydekilerin çokça anti-komünist tavrılarda olduğu görülmektedir. Köyde nüfus sayımı yapılmaktadır. Nüfus sayımı için köy evine gelen görevliler, televizyonda Rusça yayın gördüğünde, Rusları şeytana benzetmektedir. Burada komünizm düşmanlığını görülmektedir: "Suratı görmüyor musun? Şeytana benziyor. - Şeytanın ta kendisi. -Teyze kapat kapat biz işimize bakalım". Rus ve komünizm düşmanlığını Mehmet'in arkadaşının babası hakkındaki iddialarda görmekteyiz. Çocuğun babası Rusya'dadır ve komünist olduğu için, tüm köy ona karşıdır. Ayrıca, sürekli olarak öldüğüne dair iddialar atılmaktadır. Polisler ise, sokaktaki komünist afişleri koparmaktadır. Filmde, meyhanede komünistlere "yatacak yer yok" diye söyleyen bir grup, "Moskof'un uşağı" lakabı taktıkları çocuğa saldırdığında, çocuk birini bıçakladığı için hapse atılmıştır. Burada, toplumdaki anti-komünizmden doğan ayrışmanın bedelini ufacık bir çocuğun ödediğini görmekteyiz.

Mehmet'in, arkadaşına "Gavur olmak ne demek?" diye sorduğunu duyduğumuzda, aslında çocuklar için bu kutuplaşmış ve ötekileşmiş dünyanın ne kadar uzak olduğunu görmekteyiz. Onlar bu dünyanın içinde yolunu bulmaya çalışırken, harici

faktörlerden ötürü, "komünistin oğlu" diye dışlanan Mehmet gibi veya *Bal* filmindeki Yusuf gibi yolunu kaybetmekte veya kötü bir yöne doğru gitmektedirler. Mehmet'in arkadaşı da hapisten kaçıp, Karadeniz'in uçsuz bucaksız denizinde sandal ile uzaklaşmıştır.

Ayşe'nin eskiden kaybolmuş kardeşi Niko, Rus ajanı olarak görülüyor. Küçük çocuğun arkadaşı, Niko Rus ajanı olduğu için Ayşe teyzenin konuşmadığını söylüyor. Turiste, köyde herkes ajan olabilir diye önyargılı bakıyor ve aşağılayıcı bir tavırla konuşuyorlar. Ayşe'nin sessizliği de buna bağlanıyor. Zaten filmde, köye gelen tüm yabancılara ajan gözüyle bakılabileceğini görmekteyiz. Söz gelimi, Tanasis bölgeye geldiğinde otelci, önyargılı ve hatta aşağılayıcı bir tavır ile konuşmaktadır.

Bulutları Beklerken filminde, Mehmet'in arkadaşının ve Ayşe'nin uzaklaşması, hümanist mesajlar verecek bir şekilde aktarılmıştır. Mehmet'in arkadaşı, ufacık yaşta, kendinden büyük insanların baskısına ve saldırısına maruz kalmasından ötürü köyü terk etmiştir; Ayşe ise, yıllardır unuttuğu gerçek ailesini ve kültürünü hatırlayarak, özüne doğru yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculuk esnasında, filmin başlarında sessiz bir şekilde gördüğümüz Ayşe'nin konuştuğu da görülmektedir. Susam'a göre, travmatik hafıza, suskun bir haldedir. Onun konuşması, iyileşmenin bir kanıtıdır (2015: 112). Mübadele yıllarındaki göç görüntüleri ile başlayan film, aslında önce yaylaya çıkış, sonra, Selanik'e gidiş, denize sandal ile açılma gibi sahnelerle, kendilerini yersiz yurtsuz gibi kalmış iki insanın uzaklaşmasını bize göstermektedir.

4.4. Sibel

Yönetmenliğini Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'nin yaptığı *Sibel* (2018) filmi, Giresun'un Kuşköy köyünde çekilmiştir. *Sibel* filmi, annesini kaybetmiş; babası ve kız kardeşiyle bir köy evinde kalan Sibel'in hayat hikayesini anlatmaktadır. Sibel, konuşamayan ve ıslık diliyle konuşan bir kızdır. Bu dezavantajlı durumunun yanı sıra, bir de bekar olması, Sibel'in köylüler tarafından "kısmetsiz" ve "soğuk" olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Köydeki kadınlarda, taşradaki evlilik beklentisinin bir etkisi olarak, eş bulma isteği vardır. Sibel'in ise bu konuda uğursuzluk getirdiğini düşünen köydeki kadınlar, çocukları da onun gibi olur diye Sibel'i çaylıklardan kovmaktadır.

Sibel, sıklıkla tüfeğiyle köyde dolaşan bir kızdır. Bu nedenle Sibel, filmin başında biraz erkeksi tarzıyla ön plana çıkmaktadır. Babası, kendisine daha yakın olan, ev işlerine

bakan ve eli silah tutan Sibel'i, diğerkızı Fatma'dan ayrı bir yerde tutmaktadır. Sibel'i, Fatma'ya oranla daha çok ilgi göstermektedir. Hatta babası, Fatma'ya pek güvenmemesinden ötürü, akşam saat dokuzdan sonra dışarıda olmasını yasaklamıştır. Bu nedenle Fatma, Sibel'i pek sevmemektedir. Babadan kaynaklanan, kardeşler arası bir çatışma oluşmuştur.

Fatma, Sibel'e oranla, evlenmeye daha istekli ve görünüşüne daha fazla önem veren birisidir. Ayrıca, köydeki kadınların normlarına yakın davranışlarından ötürü, onların muhabbetlerine katılım hakkı olan Fatma, köydeki kadınların eleştirilerinden ötürü Sibel'i kardeşi olarak tanıtmaya uygun görememektedir ve kardeşi olarak kabullenmek istememektedir. Söz gelimi, Fatma'ya görücü geldiği zaman, Sibel bu duruma karşı çıkmıştır. Sibel, bu duruma kardeşinin yaşı küçük diye itiraz edince, kız Sibel'e, "Kıskançlıktan ne yapacağını şaşırдың iyice" diye itiraz etmektedir. Burada, Fatma'nın köydeki yanlış devam eden normları nasıl içselleştirdiğine tanık olunmaktadır.

Sibel, bütün bu dışlanmışlığı içinde aradığı kişiyi, evinden uzaklaşmak için çıktığı dağda bir evde bulacaktır. Sibel, ormanda bir kurdun peşinden giderken, karşısına asker kaçağı ve yaralı bir adam çıkmaktadır. Bazı şeylerden kaçan iki insanın yolları burada kesişmektedir. Sibel, konuşmasa bile, duygusal yakınlığı, devamında dağ evine taşıyacağı bu kaçak adamda bulmaktadır.

Sibel, yaşadığı duygusal yakınlıktan sonra, kendinde bazı değişimlere gitmiştir. Fatma'nın kişisel bakımına imrenen Sibel, silahlı, asi tavrını bırakıp, kardeşinin giydiği tarzda bir kıyafet ile, köydeki düğüne katılmıştır. Özarlan'a (2018: 155) göre, kadının arzulanmasına neden olan en temel şey, kadının şehrli ve modern görünümünün, onu kentli bir güzel durumuna getirmesidir. Fatma da kentli bir giyim tarzına sahiptir. Fakat, Sibel'in de bu tarz giyinmesinden sonra Fatma, Sibel'in kendisini utandırdığını düşünüp, küçümseyerek düğünden kovmaktadır. Fatma'nın, mahalle baskısına göre hareket ettiği bu sahnede çok belli olmuştur.

Köydeki kadınlardan sonra, kardeşi tarafından da dışlanan Sibel, çözümünü uzaklaşmakta bulmuştur ve kaçak adamın kaldığı dağ evine gitmiştir. Babası hariç, herkes tarafından dışlanan Sibel, cinsel ilişkileri esnasında kaçak adama karşı iktidar uygulayarak, hayattan bir intikam almış gibidir. Kirel'e (2018: 251) göre, ana akım sinemada, ilişki sahnelerinde erkek egemen yapının kontrol ve denetim gücü, erotik bakışla birleşir ve erkeğin iktidar sahibi konumunda olmasının zevk verici duygusu

izleyicide oluşur. Bu filmde yaşanan ilişki ve Kız Kardeşler filminde Reyhan ile Veysel'in ilişkisi bu durumu kırmaktadır.

Fatma, Sibel'in "yasak ilişkisi"ni babasına ve hatta köydeki kadınlara ispiyonlamaktadır. Babası dedikodulardan sonra çok gerginleşmiştir ve normalde hiç karışmadığı Sibel'e, saçını başını ört de öyle çık demeye başlamaktadır. Ayrıca, köydeki kadınlar, annen hakkını helal etmeyecek diyerek, Sibel'i dövmektedir; Fatma da olanları izlemektedir. Birkan'a göre, taşrada, kadının kendi sınırları dahilinde yaşaması, bazen konforlu alanını korumasında yetersiz kalmaktadır. Küçük bir yerleşim yerinin getirisi olan iç içe olmak, kadınlar için baskı unsuruna dönüşebilir; kadınları kontrol etmenin ve onlar üzerinde tahakkümün yolunu açabilir (2018: 315). Türkeş'e (2018: 182) göre ise, kendisine çizilen yolların dışında kendi özgür ve hür iradesiyle kararlar alıp, yaşamlarına yön vermek isteyen genç kadınlar ise, damgalanma, dışlanma gibi sorunlarla karşı karşıya bırakılır.

Köydeki kadınlar, Sibel beğenilmediğinde de onu benimsemiyorlardı; kendince bir kaçamak yapınca da dışlamaktadırlar. Ayrıca, kadınların Sibel'e saldırması, onların erkek egemen düzene destek verdiklerini göstermektedir. Kadınlardan bazıları, iktidar sahibi erkeklerle iş birliği kurarak, eril iktidara ortak olur ve payını alır. Böylece, çıkarlarını, ezilen diğer kadınlardan başkalaştırarak, eril çıkara dahil olmuş ilişkiler oluşturabilirler (Sancar, 2016: 17-18). Sibel de tamamen dışlandığı ortamdan uzaklaşarak, dağ evine bir kez daha gittiğinde, bu sefer oradaki kaçak askerin o yokken uzaklaşıp, kaçtığını fark etmektedir. İkisi de aslında yaşamın "yersiz yurtsuz"ları olarak, kaçıkları rotalarda yaşamlarını kısa bir süreliğine denkleştirmişlerdir.

Sibel hayatta çevresindeki her şeyini kaybetmiş bir hale geldikten sonra, Karadeniz'in dağlarına doğru bağırarak istemektedir ama bağırılmamaktadır. Bu aslında, özellikle taşrada çokça görülen, kadınların susturulmuşluklarının filme bir yansıması gibidir. Sibel, onunla bugüne kadar hiç empati kurmamış köydeki çevresine, kaybettiğini hissettiği ailesine ve sevdiği insanı kaybetmesine neden olan sisteme isyan etmek istemektedir. Suner'e (2015: 309) göre, yeni Türk sineması filmi yönetmenleri, bize bu gerçeklikleri göstermeye çalışırlar; yani, kadınların sessizlikleri, susturulmuşlukları ve seslerinin kesilmesi üzerine odaklanırlar.

Sorgulanan iktidarı, Sibel'in babasının karakterini de iyice değişime götürmektedir. Eskiden hoşgörülü bir kişi olan babası, kaçak adam için "Hele bir gelsin; gereğini yaparız Fuat'a yaptıkları gibi" demektedir. Fuat, eskiden köyde sevdiği kişi olan

Narin ile birlikte kaçmış ama Narin'in abileri tarafından bulunup, dövülmesi ile anılan bir kişidir. Sibel'in babasının, köyün huzurunda iktidarını korumak için şiddeti yaşamına dahil etmektedir. Ayrıca, babası Sibel'in dışarı çıkmasını kısıtlamıştır ve tüfeğine el koymuştur. Sibel'in tüfeğini kaybetmesi ve sokağa çıkma kısıtlaması, erkeksi tavırlarından uzaklaşıp, kendi içinde yaşamak istediği hayata öncelik vermesinden kaynaklanmıştır. Böylece Sibel, yıllardır Fatma'ya uygulanan yasaklarla karşılaşmaya başlamıştır. Ayrıca, Sibel'in babası, aynı zamanda muhtar kimliğiyle de köyün ideolojisini yansıtan kişi durumundadır.

Filmde, köydekiler, ev içine müdahil olmayı kendilerine hak görmektedirler. Köydeki bir kadın, muhtara genç ve dul birini ayarlamaya çalışmaktadır. Köy, muhtarın halini konuştuğu için, kadın muhtarla konuşması kendisinde vazife kabul etmiştir. Kadın, muhtarın evinde çay koymasını, gömleğinin ütüsüz olmasını, ev işini yapanın olmamasını ayıplamaktadır. Filmde, köydekilere göre, erkekler, bu tarz ihtiyaçlarını karşılamak için bir kadınla evlenmelidirler. Bu durum, aslında köydeki ilişkilerin duygusallıktan ne kadar uzak ve hiyerarşik bir duruma bir o kadar yakın olduğunu aktarmaktadır. Bu konuşma üzerine muhtar, temiz gömlek bulamayışını dert etmeye başlamaktadır. Sancar'a (2016: 38) göre, kadınların onaylamadığı bir hegemonik erkeklik meydana gelmemektedir. Muhtar da kadınların onayını alamadığı için, kendi durumunu sorgulamaya başlamıştır.

Film, bir kadının taşradaki yaşadığı zorlukları anlatırken, Karadeniz burada sadece arka plan gibidir. Giresun'un Çanakçı ilçesine bağlı bir köy olan Kuşköy'de çekilen filmde Karadeniz, iklimi, yüksek dağları, ormanları ve köy evleri ile karşımızdadır. Bunlar, filmdeki uzaklaşmalar ve duygu yoğunlukları için bir arka plan sunarken, Karadeniz'in kültürüne dair giyim, dil, yöresel oyun ve müzik gibi detaylar filmde pek yer bulmamaktadır. Fakat, yerel halkın kuş dili ile konuşma geleneği, bu filme aktarılmıştır. Özellikle Sibel, tüm film boyunca kuş dili ile konuşurken, filmin sonunda babasının kızlarını korumak için tepki vermesi de kuş dili ile olmuştur. Bu, aslında, köydekilerin onların dilini anlamadıklarını ve kendi normalleri dahilinde, farklı bir dilde konuştuklarını anlatmaktadır. Film, hem vermek istediği mesaj, hem de pek kullanmadığı yöresel unsurlardan ötürü, Karadeniz filmi olmanın ötesinde, ülkeye ve dünyaya dair mesaj veren bir filmidir.

Sibel, bütün çevreyi değiştiremeyecek olsa da kendi çekirdek ailesini değiştirmiştir. Tıpkı Kız Kardeşler filmi gibi, burada da kardeşler ettikleri kavgalardan sonra bile, dışarının kötü tavırları karşısında, çözümünü yine kendilerinde bulmaktadır ve

birbirlerine sarılmaktadırlar. Sibel, köye inmeye utanan kardeşini elinden tutarak götürmektedir. Filmin başlarında ve ortalarında, köyün baskısından önce dağlara, sonraki dağdaki eve doğru sürekli uzaklaşan Sibel, filmin sonunda köyün merkezine inmiştir. Onlardan artık çekinmediğini tüm köydekilere göstermektedir. Fatma'nın başını doğrulttuğu gibi, köydeki kadınlara karşı da özgüvenli bir şekilde durmaktadır çünkü o, artık değişmiştir. Köyde Sibel'i küçümseyen kız bile, Sibel'e artık gülümsemektedir. Bu, onların arasındaki sözsüz bir direniş anlaşması gibidir. Sibel de köyde yaşadığı bütün zor günleri bir şekilde atlatan, mücadeleci ve güçlü birisidir. Sibel, artık tepelere doğru uzaklaşan birisi değil, güçlü bir şekilde herkesin içinde kendi benliğini savunan birisidir.

4.5. Kalandar Soğuğu

Mustafa Kara'nın yönetmenliğini yaptığı *Kalandar Soğuğu* (2015) filmi, Trabzon'un Maçka ilçesinde geçmektedir. Filmde aile babası olan Mehmet, dağda bir köy evinde ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Evin iki çocuğundan birisi otizmlidir. Ailesini bakma yükümlülüğünü üstünde hisseden Mehmet, hayvancılıkla uğraşmanın yanı sıra, dağlarda maden bulup, satma niyetindedir. Eşi Hanife ise, Mehmet'in dağlarda maden araması yerine, maden ocağında, yani garanti bir geliri olan, düzenli bir işte çalışmasını istemektedir.

Mehmet, bulduğu maden ocaklarını satamamaktadır. Eşi ise, hayvancılık gibi eve ekmek getirecek bir iş yerine, dağlarda maden hayali peşinde koştuğu için eşine kızmaktadır. Karadeniz'in filmdeki doğası gibi, adamın hayatı ve hayalleri de kararmış bir haldedir. Bu filmde Karadeniz, *Bal* filmindeki yemyeşil halinin tersine, *Kız Kardeşler* filmindeki gibi kuru bir haldedir. Ayrıca, bu filmde Karadeniz, diğer araştırma konusu filmlerde olmadığı kadar karanlıktır. Genellikle siyah ve gri tonlarda gördüğümüz Karadeniz, yoğun sisli, heybetli ve ürkütücü dağlarıyla karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. Karadeniz'in dağlarında gayrimüslimlerden kalan tarihi eserler görülmektedir. Nine, torununa "Öyle yerlere çıkmayacaksın; korkunç yerlere girmeyeceksin" diyerek, aslında halen daha bazı insanlarda devam eden önyargıları sembolize eder gibidir.

Mehmet, evde ekonomik gücünü yitirmiş ve çocuksu hayallerinin peşinden koşan "yitik bir iktidar"ı sembolize etmektedir. Sancar'a (2016: 19) göre, yoksul, para kazanamayan bir erkek, dışlanarak, horlanarak "erkekliğini kaybetmiş" muamelesine uğrar. Mehmet, evdeki huzursuz ortamdan sonra, çıra bahanesiyle, yukarılarda maden

aramaya çıkmaktadır. Aslında Mehmet'in bu eylemi, *Bal* filminde Yakup'un kendini evden uzakta balcılığa adanması gibi, maden bulmak bahanesiyle evden uzaklaşmadır ve hatta kaçıştır. Filmde Hanife ile girdikleri bir tartışma esnasında Mehmet, "Bir kere de beni dinlesen. Ne diyorsam dinlemiyorsun. Hiçbir şeyimi beğenmiyorsun. Bir kere bile dinlemedin beni. Böyle yaptığın için zaten alıp başımı gidiyorum dağlara" diyerek, aslında dağlara maden aramaya gidişinin bir kaçış olduğunu belirtmiştir.

Mehmet'in evden uzaklaşan ve hayalperest olarak görülen halinden sonra, ahır işlerinde de küçümsendiği görülmektedir. "Sen bu işleri pek yapar mıydın?" tepkisi gören Mehmet, bu sefer kaçışı boğa güreşlerinde görmektedir. Hanife bu sefer, borçları varken, önce maden arayışı, şimdi boğa güreşi ile, çocuk işleriyle uğraşıp, macera peşinde koştuğunu söyleyip, Mehmet'i azarlamıştır ve ahırdan kovmaya çalışmıştır. Mehmet'in boğa güreşi konusunda esinlendiği Bekir'in deli olduğunu söyleyen Hanife, "Bekir ile sen bir misin? Sen kendi işine bak" diyerek, tıpkı *Kız Kardeşler* filmindeki Veysel'in durumu gibi, delilikle, yitik iktidarı yan yana getirmiştir. Diyalog esnasında Hanife'nin, borçların ödenmemesi durumunda "Herif gelir kapıdan karını alır gider" sözü ise, "yitik erkeklik" veya "yitik iktidara" dair en çarpıcı söylemdir. "Aile sahibi olması" ve onu geçindirmeyi sağlamasıyla erkek, kendisine bir "iktidar alanı" oluşturur. Erkeğin kendi otoritesini sağlayacağı, "kendi cenneti" meydana gelir (Sancar, 2016: 124). Filmde Mehmet ise, düzenli bir ekonomik geliri olmadığı için, 'cehennem'i yaşamaktadır ve Hanife'nin sözleri karşısında ağlamaktadır.

Hanife, ailesine karşı utancını da Mehmet'e karşı dile getirmektedir. "Ne yapayım ben? Çalışıp, çabalıyorum; elde avuçta bir şey yok. Canım çıkıyor. El aleme rezil olduk zaten... Ben babamın evine gidemiyorum. Mehmet nerede diyecekler. Olmaz işlerin peşinde" sözüyle adamın boş hayallerini yüzüne çarpmaktadır. Sancar'a (2016: 58) göre, erkek olmak, herkesçe onay gören bir çalışma ahlakının olması ve böylece, "çalışan erkek" olmaktır. Sosyal, kültürel ve ekonomik sermayeleri zayıf olan erkekler, kendilerini saygın ve başarılı olarak görebilmeleri için, ailelerinin geçimini sağlamaları çok önemlidir. Bir aile babası için, para kazanması ve bu vesileyle, toplumun onu "düzgün bir adam" olarak görmesi çok önemlidir (Sancar, 2016: 64). Mehmet, çalışan "ideal bir erkek" tanımından çok uzakta yer alıp, evine ekmek getirmeyen bir baba olduğu için, çözümü bu sefer boğa güreşi bahanesi ile evden uzaklaşmakta aramaktadır. Mehmet'in boğayı çok fazla çalıştırması neticesinde boğa, güreşte yorgun düşüp, kaybetmektedir. Bunun neticesinde, evde herkesin iştahı kesilmektedir. Mehmet, kendini daha da 'yitik'

hissetmektedir. Evin her yerini salyangoz basmaktadır. Aslında burada salyangoz, bir bereketsizlik ve yavaşlık sembolü gibi ortaya çıkmaktadır. Boğa ise, tıpkı *Bal* filminin sonunda atmacanın uçuş uzaklaşması gibi, bağını koparıp, uzaklaşmıştır.

Gördüğü tepkiler ve çevresindekilerin arayışlarını 'boş iş' olarak görmesinden sonra, Mehmet'in çaresizliği, yüzüne ve iklime yansımaya başlamıştır. Adamın değişen yüz ifadesi ile birlikte, filmin ilerleyen kısımlarına doğru mevsim de değişmeye başlamıştır. Karadeniz, "kar kış kıyamet" halini almıştır. Kar, tıpkı doğa gibi, Mehmet'in hayallerinin de üstünü iyice örtmüş gibidir. Doğa filmin sonunda ise, en ürkütücü halini göstermektedir. Aile boğayı ararken, her yere sis çökmüştür; görüş mesafesi çok düşmüştür. Aynı zamanda, gökyüzü gurlemektedir ve yağmur yağmaktadır.

Mehmet, boğayı bir kuyuda bulduktan sonra, kuyuya girmektedir. Kuyuda, önce salyangoz, sonra değerli bir maden görmektedir. Sonrasında, umutsuz ve hüznü gözlerle, kuyunun tepesinde ona doğru bakan otizmlili oğluna bakmaktadır. Aslında bu bakış ve derin bir kuyuda maden ile boğayla yan yana oluşu, hayallerinin peşinden düştüğü durumu göstermektedir. Burada, standart çalışma yaşamını kabul etmeyip, daha yüksekleri hayal edip, daha dibe doğru kendi kuyusunu kazan Mehmet'i görmüş oluruz. Salyangozlar da ne kadar hayatını değiştirmeye uğraşırsa uğraşsın, Mehmet'in taşra bir yerde doğmasıyla değişmeyen kaderini ve durağan ilerleyen yaşamını göstermektedir.

Filmde, sürekli evden uzaklaşan bir kişi olarak karşımıza çıkan Mehmet, aslında evdeki yüzleşeceği gerçeklerden kaçmaktadır. Eve para getirememek, eşinden tepki görmek, el alemin diyeceklerini duymak Mehmet'in çekindiği konulardır. Mehmet'in para kazanamayışı ve dağlarda maden arayışı, köyde laf konusu olmuştur. Bu nedenle, Mehmet'in uzaklaşması, aslında hem yitlik bir erkek imajı çizmesinden ötürüdür hem de köyün normlarından ve mahalle baskısından kaçmak içindir.

4.6. Elveda Katya

Yönetmenliğini Ahmet Sönmez'in yaptığı *Elveda Katya* (2012) filmi, Trabzon'da çekilmiştir. *Elveda Katya* filminde, filme de adını veren Sovyet kökenli Katya, Nadya ve Yunus Kaptan'ın kızıdır. Yunus Kaptan, evli ve üç çocuk babasıdır. Katya ise, Yunus'un Nadya'dan olan çocuğudur ama filmin başında Katya'dan başka bu durumu kimse bilmemektedir. Katya, babasını bulmak için Trabzon'a geldiğinde, çoğu kişi "Nataşa" deyip, kızı hor görmektedir. Yunus kaptan da, eşi, çocukları ve çevresinden yıllarca

sakladığı gerçek karşısında utandığı için, kızı hem tanımıyor gibi yapmaktadır; hem de o da hor görmektedir.

Katya'nın Karadeniz'deki yolculuğu çok zor başlamıştır. Tanıştığı Olga, kızı evine davet etmektedir. Aslında aynı kökenden ve aynı sıkıntılardan gelmiş olmalarına rağmen Olga, Katya üzerinden para kazanmaya çalışmaktadır ve kızı, genç, güzel ve utangaç diye tanıtır, oranın yerlisi bir iş insanı olan Reşat'tan 5 bin lira talep etmektedir. Olga, Katya'nın tepkisinden sonra, kendisinin eskiden çok dayak yediğinden ve eğer parası olmazsa, bu dünyada bir hiç olduğundan söz etmektedir. Burada, Olga'nın, büyük zorluklar yaşamasına rağmen, bu ataerkil düzeni kanıksadığı görülmektedir.

Evin büyük kızı Zeliha, "Nataşalar gece gezer" diye, çok üzücü bir genelleme uygulamaktadır. Kadınların değil, yalnızca erkeklerin gece sokağa çıktığını bu söz bir kez daha anımsatmaktadır. O dönemki Nataşa furyası, pek çok aileye zarar vermesinin yanı sıra, bölgedeki çoğu kadın ve erkeğin birbirlerine ve ilişkiye dair görüşlerini ve davranışlarını değiştirdi. Söz gelimi, Katya'nın, yolda yürürken, "Nataşa" diye sokakta sıkıştırıldığını filmde görürüz. Katya'yı sıkıştıran kişiler, Katya'nın göçmen kimliği ve yersiz yurtsuz halinden ötürü, onu sıkıştırmaktan hiç endişe duymamaktadırlar. Bu durum, göçmen kadınların, pek çok ülkede yaşadıkları zorluklara bir örnektir. Ayrıca, Katya'nın, Olga ile yaşadığı durumda, kişinin güvencesi olmadığı ve yersiz yurtsuz olduğunda, kendine yakın hissettiği kişilerden bile çok hızlı bir şekilde darbe yiyebildiğini görmekteyiz. Filmde Katya'nın uğradığı bütün ötekileştirmeye rağmen, kenttekilerden Rusça bilenler görülmektedir. Bu, aslında çatışmalı bir durum oluşturmaktadır. Günlük yaşamda ötekileştirilen bir grup insanla, sadece belli konularda ötürü diyalog kurulmaya çalışılması, son derece kötü bir tablo oluşturmaktadır. Özellikle, kentte Rusça bilenlerin erkekler olması, dikkat çeken bir durumdur.

Katya'nın gelişini soğuk karşılayan Yunus Kaptan'ın ailesinden, Katya ile ilk diyalog kuran kişi, Yunus'un tek oğlu olan Veli olmuştur. Veli, eşi hariç herkesi karşısına alarak, Katya'ya sahip çıkıp, onu evine misafir etmektedir. Dahası Veli, Katya adına babalık davası açıp, babasını karşısına almaktadır. Sancar'a (2016: 141-142) göre, erkekliği babasından öğrenmeyen erkekler, babalarıyla olan etkileşimdeki şefkatsizliğe, duyarsızlığa, şiddete itiraz etmektedirler.

Yunus Kaptan'ın geçmişte evdekileri bırakıp, sürekli gemiyle yurt dışına gitmesi, oğlu ile bağlarını zedelemiştir. Veli'nin babasından uzak ve annesi ile kız kardeşleriyle birlikte büyümesi, kadınlarla daha sağlıklı bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Eşine karşı

sıcak ve samimi tavırları da bunu destekler niteliktedir. Veli, babasına kırgın olsa bile, Katya ile diyalog kurması için aracılık etmeye çalışmaktadır. Sancar'a (2016: 130) göre, babanın oluşturmaya çalıştığı otoritenin karşısında, oğlunun istediği rahatlatıcı, kabullenici, sıcak, açık ve dürüst bir babalık ve oğlunun hatalarına dair kabullenici bir tutum içinde olmasıdır. Böyle olmayan babalar, oğullarının ruhunda büyük yaralar açtığı gibi, babanın fiziksel, duygusal yokluğu veya uzaklığı derin kişilik çatışmalarına neden olur.

Karadeniz, bu filmde yüksek dağlarından ve ikliminden ziyade, deniziyle ön plandadır. Denizci olan Yunus kaptan, dertlendiği zaman Karadeniz'in uzun ufku karşısında derin derin düşünmektedir. Ayrıca, Yunus kaptan, evdekilere karşı utancından ötürü çareyi, terk edilmiş bir gemiye kaçıp, evden bir süre uzaklaşarak yaşamakta aramıştır. Ayrıca, film, Trabzon'un köylerinde veya yaylalarında değil, şehir merkezinde geçmektedir. Filmde, şehir merkezinde, kadınların hava karardığında sokağa çıkmadığı veya dışarı çıktıkları zaman gizlendikleri görülmektedir. Bozok'a (2016: 421) göre şehir merkezi, yerli kadınların pek dolaşma alanı olarak görülüyor. Trabzon'da kadınlar, sokakta erkeğe göre daha az zaman harcıyorlar. Tek başlarına sokakta pek dolaşmıyorlar. Akşam vakitleri eşleri yoksa sokağa çıkmıyorlar (Bozok, 2016: 420). Bu alanlar, erkek egemen bir durumdadır.

Babanın uzlaşmacı olmayan tavrı karşısında, ailenin geri kalan tüm bireyleri Katya'ya elini uzatmaktadır. Önce, evin büyük kız kardeşi Zeliha, zamanla Katya'ya ısınarak, "Babalarının günahını neden kızları çeksin?" demektedir. Devamında, küçük kız kardeş Filiz, Katya'yı ziyaret etmiştir. En sonunda ise, Yunus kaptanın eşi Emine, Katya'yı ziyarete gelmiştir. Emine, Katya'ya çeyizlik verip, helallik istemiştir.

Emine, sahilde Yunus'un evden uzaklaşmak için kaldığı yerde, Yunus ile görüşmeye gittiğinde, aslında durumu bildiğini ama bu zamana kadar utandırmayacağını düşündüğü için sustuğunu söylemektedir. Kadın kısmının sustuğunu belirtir. Katya hakkında, Yunus kaptanın daha fazla günaha girmemesini ister. Aksoylu'ya (2016: 458) göre, Karadeniz'de kadın, çoğunlukla arka planda bırakılır. Kadın, Doğu Karadeniz'de eşini aldatmayı hiç aklına getiremez. Bu toplum tarafından, sert tepkiyle karşılaşılabilecek bir sonuç doğurabilmektedir. Buna rağmen, erkeğin aldatması ise, en fazla ayıp olarak görülmektedir. Sancar'a (2016: 123) göre ise, çokeşliliğin zımni veya açık onayına dayanan cinsel özgürlük, erkek üstünlüğünü destekleyen bir çifte standart

oluşturmaktadır. Bölgede, kadının farklı yaşamlara ve yeni tercihlere hakkı bulunmamaktadır. Eşi, kişinin kaderi gibidir (Aksoylu, 2016: 459).

Veli'nin tüm ısrarlarına ve filmin sonunda Yunus kaptanın Katya'yı kabul etmeye hazır olduğunu söylemesine rağmen, Katya, Yunus kaptanın kızı olmaktan vazgeçmiştir ve geldiği topraklara doğru mutsuz, hayalleri yıkılmış bir şekilde uzaklaşmıştır. Bu uzaklaşma, aslında, kökeninden ötürü sürekli ötekileştirilen ve yardıma muhtaç gibi görülen bir kızın, çevresine karşı isyanıdır. İnsanların, varlığına hoşgörü değil tahammül ile yaklaştığı bir durumdan, yavaş yavaş sevgilerini kazanmaya başlasa bile, artık yorulmuştur; insanlara olan sempatisini ve babasına olan aidiyetini yitirmiştir. Bu durum, Katya'nın, kendini ait hissetmek için geldiği yerden uzaklaşmasına neden olmuştur.

4.7. Öyle Sevdim Ki Seni

Yönetmenliğini Orhan Tekeoğlu'nun yaptığı ve Trabzon'da geçen *Öyle Sevdim Ki Seni* (2013) filminde, başroldeki karakter Olga, 1900'lerin başlarında, Trabzon-Gümüşhane arasındaki Santa'dan, Yalta'ya giden taş ustası Yakup Usta'nın torunudur. İş bulabilmek için, kökeninin olduğu topraklara gelen Olga, onu hayal kırıklığına uğrattık bir karşılamaya maruz kalmıştır. Geldiği Trabzon şehrinde, Nataşa furyası çok etkin bir durumdadır. Nataşa furyasından ötürü, *Elveda Katya* filmindeki gibi bu filmde de Trabzon'daki erkeklerde, Rusça bilenlere rastlanmaktadır. Şehirde erkekler, eşini "Nataşalar" ile aldatmaktadır.

Filmde, Yelena, yanına gelen arkadaşı Olga'ya iş teklif etmektedir. Fakat, bu teklifin aslında bir mecburiyet olduğu, filmin devamında görülmektedir. Kentte yabancılar, Türklerin yarı maaşına çalışmaktadır. Yani, bir maaş eşitsizliği mevcuttur. Olga'nın ülkeye göç masrafları neticesinde oluşan borcu karşılığında, Murat isimli bir erkek, kızı kendi himayesinde çalışması için tutmaktadır. Ayrıca, Olga'nın annesinin hastalığı ve kardeşinin paraya ihtiyacı olması, Murat için, kullanılmaktan çekinmediği kozlarıdır.

Filmde, eşini Nataşalarla yaşadığı ilişkilerle aldatan Sadık, bacanağı Cemal'i 'cennete' götüreceğini belirterek, Murat'ın işlettiği otele götürmektedir. Otelde, pek çok Rus ve Ukraynalı kadınlar çalıştırılmaktadır. Otelde, Olga ile Murat arasındaki tartışmada, Olga'yı zorla orada tutmaya çalışan Murat'a, Cemal karşı çıkmaktadır. Cemal, filmde gururlu, delikanlı, hırçın ve duygusal bir Karadeniz erkeğini canlandırmaktadır.

Bozok'a (2016: 441) göre Trabzon şehri, her an sinirlenebilen, hırçın erkekleriyle meşhurdur.

Cemal, Murat'a rest çektikten sonra, Olga'yı yanında götürünce Murat, "Sen kimin malını kimden alıyorsun lan?" demektedir. Burada aslında, bu göçmen kadınları çalıştıran kişilerin, o kadınlara bakış açısını görmekteyiz. Olga, Murat tarafından bir meta gibi görülmektedir. Devamında, Murat'ın sinirlenince hemen silahına davranması ise, pek çok Karadeniz filminde gördüğümüz gibi, bölgedeki bazı erkeklerin silahına davranmakta bir endişe görmediğini seyirciye bir kez daha göstermektedir.

Olga'yı Cemal alınca, Sadık itiraz etmektedir çünkü Olga'yı kendisinin aldığını söylemektedir. Murat ise, Olga'nın özgürlüğü karşılığında 10 bin dolar istemektedir. Hem Cemal'in hem de Sadık'ın bu diyalog yaşanırken evli kişiler olması, aslında yaşanan absürt durumun bir göstergesidir. Buradaki daha kötü durum ise, Olga'ya dair Olga hariç herkesin söz hakkının olmasıdır. Olga'nın bu durumlarda hiçbir söz hakkı yok gibidir. Sadece erkekler arasında konuşulan bir durum olarak ilerlemektedir. Borçları karşılığında, Olga'nın özgürlüğünü elinden almış gibilerdir. Olga'nın yersiz yurtsuz ve göçmen durumu, onu toplumsal yaşamda ötekileştirilmesine ve denk görülmemesine neden olmuştur. Sadık'ın Cemal'e tepki için söylediği "Bu işin bir raconu var" dediği iş, aslında, Nataşaların kendi yaşamları üzerinde söz hakkı olmadığı bir durumdan ibarettir. Racon dediği şey ise, erkeklerin arasında gerçekleşmektedir.

Filmde, kentteki kadınlarda, "Nataşa" konusuyla alakalı olarak, *Elveda Katya* filminde Emine'nin de belirttiği gibi, "erkektir yapar" algısı vardır. Filmdeki kadınlar sadece kadere sitem edip, "Bizim suçumuz, günahımız ne?" demektedir. Aslında bu soru filmde, eşleri Nataşa'ya giden kadınların birçoğunun saçlarını sarıya boyamasıyla sonuçlanmaktadır. Akyüz'e (2016: 158) göre, sınırların açılmasından sonra, bakımlı, okumuş ve eşlerinin her an ulaşabileceği kadınlarla rekabete mecbur hissetme duygusu, bölgede yeni bir dönemi başlatmıştır. Çay toplamak, ev işleri yapmak ve çocuklara bakmak gibi yüzyıllardır devam eden sorumlulukların haricinde, bakımlı olmak, güzelleşmek gibi yeni mecburiyet hissiyatı bölgede oluşmuştur. Bozok'a (2016: 430-431) göre ise, Trabzon'da, Nataşaların yoğun olduğu dönemden sonra, toplumsal cinsiyet ilişkileri ciddi bir değişiklik yaşamıştır. Bu değişiklik, evinin düzeninin bozulmamasını isteyen ve erkek egemen taleplerin oluşturduğu baskıya maruz kalan Trabzon'daki kadınların, saçları sarıya boyamak, güzellik salonlarına gitmek, "onlar gibi" giyinmek ve abartılı makyaj kullanmak gibi davranışlarında görülmüştür.

Erkeklerin belli bir kısmının bu furya döneminde, yalnızca kendilerini düşünüp, eşlerini ve aile yaşamlarını unutmaması, belki pek duyulmayan ama insanların duygularında ciddi trajik sonuçlara yol açmıştır. Bozok'a (2016: 434) göre, erkekler, bu gelişmeler yaşandığında, ne Trabzon'daki yerli kadınların üzüntüsünü, ne de Nataşaların uğradığı sömürüyü önemsediler. Mevcut düzen karşısında yer alan kadınların pek çok nedenle dünyaları mahvoldu (Bozok, 2016: 432).

Kentte, kadınlardaki bu değişime ve erkeklerin "Nataşa" merakına rağmen, gündüz yaşamında Sovyet kökenli göçmen kadınlara bakış açısı son derece mesafeli ve hatta dışlayıcıdır. Cemal'in Olga ile sokakta yürüdüğünü görenler, ters gözle bakmaktadır. Gece yapılan kaçamaklar göz ardı edilse bile, gündüz bir eş gibi dolaşmak, toplum tarafından kabul görmemektedir. Bu durum, göçmen kadınlar için hem gündüz hem de gece dışlandıkları bir ortam oluşmasına; erkekler için ise, görülmediği sürece, onaylanan yasak ilişkilerin yaşandığı bir durum oluşturmaktadır. Bozok'a (2016: 435) göre, Nataşalar, erkek egemen toplumda arzu nesnesi gibi görülüp, mahremiyet olarak görülen ve ev içinde kalması gerektiği uygun görülen cinselliği kamusal alana taşıdığı ve "kirlettiği" düşünülerek dışlanmaktaydılar. Bu noktada, kamusal alanın, erkeklerin egemenliği altında olduğu tekrar görülmektedir.

Nataşa konusunun, bölgede erkekler arası bir çekişme konusu olduğu, Cemal ile Sadık arasında görülmektedir. Olga'yı kaçırap, bir evde misafir etmesinden sonra, Sadık, Cemal'i takip etmektedir. Bu durum, bölgedeki bazı erkeklerin, bu konuları takıntı haline getirdiğinin bir örneğidir. Erkekler arasında yaşanan çatışmalar esnasında, Yelena ölmek pahasına, Olga'nın pasaportunu almıştır. Aslında, kendini o bataklıktan kurtaran, yine Olga'nın kaderini paylaşan arkadaşı Yelena olmuştur. Fakat, Yelena, filmin sonunda, bu kötü düzene karşı çıktığı için, öldürülmüştür.

Filmin sonunda, istediği paradan daha fazlası olan 15 bin lirayı alan Murat, konunun çözüme ulaşmasına ayak diremektedir. Sadık ve Cemal'in ısrarlarına karşı çıkan Murat, "İstedğim kadar uzatırım. Karı benim değil mi lan?" demektedir. Devamında, Cemal ile karşılıklı silah çektiğinde Murat, "Alt tarafı bir Nataşa için ha?" diyerek, çalıştırdığı kadınlara bakış açısını bir kez daha göstermektedir. Sadık, çıkan bir uzlaşmazlık neticesinde Murat'ı filmin sonlarında vurmuştur. Göçmen bir insanın, bir gün bile insan gibi değer görmediği bir ortamda, Olga'nın yaşamını kurtarmak, Yelena'nın ölmesine, Sadık'ın ise, cezaevine gitmesine neden olmuştur.

Geldiği topraklarda umduğu gibi bir yaşam kuramayan Olga, gemiyle Trabzon'dan Karadeniz'in ufuklarına doğru uzaklaşmıştır. Geldiği günden beri hiçbir Şekilde hoşgörü görmeyen, ötekileştirilen, sözüne hiç değer verilmeyen bir durumdaki Olga, Karadeniz'in mavi ufkuna doğru hayal kırıklıklarıyla yolculuğa çıkmıştır. Cemal ise, kendisi için ağlayan bir eşi ile Şehirde kalmıştır. Geldiği günden beri Olga ile ilgilenip, eşini unutan Cemal, kendi ailesinin sonunu hazırlamıştır. Bacanağı Sadık da önce aldatarak, sonra da hapse girerek eşini üzüntülü bir yaşama terk etmiştir.

Filmde Karadeniz Bölgesi, hikayeye dağları, dereleri veya yeşillikleri ziyade, denizi, Şehir yapısı ve orada yaşayanların tutumları ile yer almıştır. Yerel dillerin veya Rusça'nın pek kullanılmadığı filmde, şive ön plana çıkmaktadır. Film, kullandığı kültürel motiflerden ziyade, sınır komşuluğundan ötürü Karadeniz Bölgesi'ne göç eden Sovyet kökenli göçmen kadınların o dönem yaşadıkları zorlukları anlatmayı amaçlamaktadır. Hem yerli ve yabancı kadınların yaşadıkları zorlukları hem de göçmenlerin kimliklerinden ötürü uğradıkları ötekileştirmeyi anlatmaya çalışmaktadır. Olga da, bu zorlukları yaşayan birisi olarak, filmin sonunda, büyük umutlarla geldiği yerden, sevdiği kişiye de bırakmak zorunda kalarak uzaklaşmıştır.

4.8. Yağmur: Kıyamet Çiçeği

İstanbul ve Hopa'da geçen bazı sahnelerinin yanı sıra, Trabzon'u merkez alarak çekilen Yağmur: Kıyamet Çiçeği filminin yönetmeni, Onur Aydın'dır. *Yağmur: Kıyamet Çiçeği (2014)* filmi, müzisyen Kazım Koyuncu'nun yaşamının son günlerini en temelde işlemektedir. Film, Kazım Koyuncu'nun ölüm sebebi olan, Çernobil'deki nükleer patlamaya değinerek başlamaktadır. Çaylıklarda, yağmura doğru kollarını açan mutlu bir çocuk vardır. Bu hatıra, Kazım Koyuncu'nun çocukluğundan bir hatıradır. Çok ufak yaşlardan itibaren, daha güzel bir dünya ve gelecek için hayaller kuran bir gençtir. Kazım'ın odasındaki Che Guevara posterini, yaşama dair siyasi tutumunu göstermektedir. Kazım'ın hapse girme sebebi, daha iyi bir eğitim hakkı için bildiri dağıtırken, yakalanmasından ötürüdür. Kazım, bölgedeki Rus etkisinden etkilenmiş ve sosyalizme gönül vermiş gençlerdendir.

Filmde, Kazım'ın ciğerleri çok kötü bir durumdadır ve film boyunca, Kazım'ın öksürükleri artmaktadır. "Çernobil Faciası" ve hapis yaşamı, Kazım'ı çok kötü etkilemiştir. Ayrıca, Kazım hapisten çıktıktan sonra abisi, Kazım'a Hopa'ya ailesinin

yanına gitmesini söylemektedir. Kazım, her şeyden uzaklaşmak için sınır bölgesine gitmiştir. İkisi de yaşamlarını merkezden uzaklaşarak devam etmek durumunda kalmışlardır. Kazım, evinin bahçesindeki uçurum kıyısı bir bankta oturmaktadır. Ömrünün sonlarında uçurum kıyısında oturmaktadır ve gitarını çalmaktadır. Kazım Koyuncu'nun müziğinin ülke çapındaki gücü, filmde ön plana çıkarılmıştır. Taşkın'a (2016: 158) göre, Kazım Koyuncu, Laz olmayanlara, Laz kimliğini tanıtmalarının etkisiyle bir sembol haline geldi. Kazım Koyuncu'nun sembolik varlığının yardımı ile, ülkede birçok kişi, popüler Laz "tiplerine" karşın, farklı kültürleri ve dilleriyle Lazların varlığını görmüş oldu. Bu nedenle, Kazım Koyuncu, Lazlar için yalnızca bir müzisyen değildir; daha fazlasıdır.

Kazım Koyuncu, günümüzde daha çok, ülkenin diğer bölgelerinden insanlara "Karadeniz müziği"ni, Laz gençlere ise, Lazcayı sevdirmesiyle bilinmektedir (Taşkın, 2016: 158). Filmde ise, çok az Lazca duymaktayız. Annesi Safiye ile Kazım karşılaştığında Lazca konuşup, devamında konuşma yöresel şiveye geçmiştir. Lazlık, eskiden dışlanan bir kimlik halindeyken, bu müziğin oluşturduğu ortam vesilesiyle, istenir bir kimlik halini almıştır. Laz kimliği, muhalif bir kimlik olarak tanımlansa da popüler kültüre eklenmesiyle oluşmaktaydı (Taşkın, 2016: 213).

Kazım'ın Trabzonspor taraftarlığını, filmde çok defa görmekteyiz. Taşkın'a (2016: 187) göre, Kazım Koyuncu'nun Trabzonsporlu olması, müzikle birlikte, futbol aracılığıyla da yerelliği kurması hem bir otantisite oluşturmaktaydı hem de onu, futbol aracılığıyla, erkek kültürü kapsamında ana akım söyleme dahil edilmesine yardımcı olmaktadır. Yağmur: Kıyamet Çiçeği filminde, başroldeki isimlerden bir diğeri olan Şenol, gelecek vaat eden genç bir futbolcudur; Ahmet ise, maçlarda ve maç dışında kahvehanede, bir grup taraftar tarafından "başkan" diye hitap edilmektedir.

Ahmet'in, eve geldiğinde, babasından yediği azarın karşısında susması ise, evdeki asıl iktidarın kimde olduğunu göstermektedir. Babası, Ahmet'i dükkanda uyurken gördüğünde laf söylemiştir ve "Bir baltaya sap ol... Bir zanaat ile uğraş" demiştir. Ahmet'e karşı olan bakış açısı, babasının onu pek sevmediğini göstermektedir. Devamında, eşi Seher'in hastane masrafı için babasından para alması, ekonomik iktidarla birlikte, ev içi iktidarını kaybetmiş bir Ahmet olduğunu, film seyirciye göstermektedir. Piyasadaki güçlü kişilere yakın durmak, pek çok erkek için gelecek ve güvenlik garantisi temin etmektedir. Aynı zamanda, bu durum, genç erkeklerin "hayatı yaşama" hedefleri olan erkeklik

stratejileri için destek sağlamaktadır. Baba ile oğul arasındaki babalık deneyimi aktarımı böyle durumlarda kopmaktadır (Sancar, 2016: 302).

Ahmet, ekonomik yaşamda ve aile içinde oluşturamadığı iktidarını, tribünde ve kahvehanede kurmuştur. Sancar'a (2016: 104) göre, işsiz durumdaki erkekler, saygın biri olabilmek için işyeri veya ev gibi yerlerde kendilerine gerekli motivasyon bulamadığı için, erkeklik kimliklerini genel olarak "dışarıda", yani bar, kahvehane ve sokak gibi yerlerde bulmaktadır. Kent, son yıllarda yüksek derecede yoksulluk ve işsizliğin görülmeye başlandığı bir durumdadır (Bozok, 2016: 414). Kentte, kahvehanelerde zaman harcayanlar çoğunlukla erkeklerdir. Gün boyunca kahvehane hep erkeklerle doludur (Bozok, 2016: 420). Burada, ekonomik güç değil, tribünlerde daha kavgacı ve hırçın ruhlu biri olduğu için ön plana çıkmıştır.

Ahmet, eşi Seher'e karşı ise, sadakatsiz ve son derece kaba davranışlar sergilemektedir. Eşini aldatmakta beis görmeyen Ahmet, eşinin ameliyat parasını kaçamaklarına harcadığında, eşine karşı bir utanç duymamaktadır. Dahası, eşine sözlü ve fiziksel şiddet uyguladığı da görülmektedir. Sınıfsal konum olarak düşüşe geçen, toplumsal statüsünü kaybetmekte olan erkekler, özellikle işsiz, eğitimsiz ve genç ise, kışkırtıcı durumları olan "egemen erkeklik" nedeniyle, şiddete ve saldırganlığa meyillidir (Sancar, 2016: 101).

Yağmur: Kıyamet Çiçeği filminde Sovyetler Birliği'nden göç eden ve "Nataşa" olarak görülen ve filmde, bir diğer zorluğa uğrayan kadın olan Elena, Erkan'ın yanında çalışmaktadır. Elena, Sovyetler çökünce, oradaki ailesini, yaşamını bırakıp, çocuğunun masraflarını karşılamak için Türkiye'ye gelmiştir. Ayrıca, Elena'nın Yunus isimli bir oğlu var ama aslında yabancısıdır. Aynı zamanda Yunus, hastalığı bulunan bir çocuktur. Ahmet'in kardeşi Şenol ise, genç ve yıldız adayı bir futbolcudur. Şenol'u arkadaşları, ilk defa ilişki yaşaması için Erkan'ın yanına getirmişlerdir. Erkan, bu sırada yaptığı telefon görüşmesinde, sektörde çok çalışan göçmen kadın olduğu için, piyasadaki fiyatların düştüğünden şikayetçidir. Burada film, aslında bölgede ne kadar çok göçmen kadının, içine düştüğü durumu göstermektedir. Filmde pek çok yerde, para karşılığı ilişki diyalogunun kurulduğu görülmektedir. Filmde, "Nataşa"ları, oteller haricinde, otobanlarda, caddelerde görmekteyiz. Söz gelimi, otobanda yanına gelen arabadaki kişiden Elena, ilişki karşılığında, 100 dolar istemektedir.

Özel yaşamında, içine kapanık ve sessiz bir karakter olan Şenol, ailesiyle ve sosyal çevresiyle çok iyi diyaloglara sahip olmaması nedeniyle, Elena'yla paylaştığı

anlardan sonra, onu kendisine yakın görmüştür. Fakat, Elena'nın bu durumu iş olarak devam ettirmek istemesi, Şenol'un tüm yaşamının bozulmaya başladığı yeri oluşturmaktadır. Şenol'un, pek parıltılı görünmeyen yaşamındaki tek başarısı ise, futbolculukta aldığı sözleşmedir. Menajeri Saffet'in keşfiyle, kulüplerin radarına giren Şenol'u, transfer olduğunda görmekteyiz. Fakat, Şenol, futbola dair yeterli meraka sahip değildir. Bunun sebebinin ise, aile baskısı olduğu bellidir. Abisi kendisinin tribünde, Şenol'un sahada lider olduğunu söylerken veya babası Şenol'a dair büyük hayaller kurarken, aslında içinde bulunduğu yaşamın onu bu hayale sürüklediği görülmektedir. Babası, zaten evin içerisinde Şenol'a Ahmet'ten daha çok değer vermektedir. Onda, belki de hayal edip, kendi kuramadığı bir yaşamın gerçekleşme ihtimalini görmektedir.

Şenol'un Elena ile görüşme isteği sonrasında Erkan ise, masaya büyüklerinin şike teklifini getirmektedir. *Öyle Sevdim Ki Seni* filmindeki Murat gibi, bu filmdeki Erkan için de, çalıştırdığı kadınlar, takas edilebilecek bir meta gibidir; insani olarak değerleri Erkan için yoktur. Erkan'ın Şenol'un Elena ile üçüncü kez görüşmek isteğinde reddetmesinin sebebi, aslında Şenol'un şike teklifini reddetmesinden kaynaklanmaktadır. Şenol'un devam eden arkadaşlık isteği, Elena'yı ürkütmektedir. Bölgede takıntı neticesinde oluşan vakalar ve can sağlığının tehlikeye girebilme ihtimali, Elena'nın tepkisinin haklılığını göstermektedir. Aksoylu'ya (2016: 462) göre, Karadeniz'de, birisinin içki içtiği, dans ettiği ve birlikte olduğu birisiyle, yarın başka birinin benzer şeyler yaptığına denk gelmek, cinayet nedeni olarak görülmektedir. Keza Şenol, tıpkı *Öyle Sevdim Ki Seni*'deki Cemal gibi, konuyu takıntı haline getirmiştir ve Elena'yı pek çok yerde takip etmeye başlamıştır. Bu takip esnasında, otoban kenarında Elena gibi duran birkaç Sovyet kökenli kadın görmekteyiz. Bozok'a (2016: 434) göre, sokaklarda pazarlık yapıldığı bir durum vardır. Çaresiz, yoksul ve gelecekte yoksun bırakılan kadınların seks ticaretine maruz bırakıldığı, insanlığın onurunun ayaklar altına alındığı bir vaziyet ile karşı karşıyayızdır. Bu esnada, Nataşalara dair, erkeklerin hayalleri ve bu hayaller neticesinde oluşturdukları performansa dayalı, mübalağa edilmiş erkeklik anlatıları, kentteki erkekliğin inşasında önemli rol sahibidir (Bozok, 2016: 440).

Erkan'ın Elena'ya bakışının en sert yönü, Elena'nın işi bırakmak istediği zaman görülmektedir. Film boyunca Elena'yı yalnızca şike konusunda Şenol'un aklını çelebilmek için bir meta olarak gören Erkan, Elena ayrılmak istediğinde, onu yumrukla dövmektedir ve "O kadar baktım ettim; bu mu karşılığı?" demektedir. Çalıştırdığı

kadınları bir köle gibi gördüğü bu düzen içinde bu Erkan, kendi yaptığı şeyi bir iyilik olarak görmektedir. Burada, eril tahakkümün normalleştirilme çabası görülmektedir.

Şenol'un Elena'yı takibinde, Rusların kurduğu pazarı görmekteyiz. Elena da burada tezgah kurmuştur ve Rusya'dan getirdiği eşyaları satmaktadır. Elena, hem çocuğu hem de eski Sovyetler Birliği tarafında kalan ailesi için, gece gündüz para kazanmaya çalışmaktadır. Pazarda, yerlilerin de Sovyet kökenli kadınlardan alışveriş yapması çelişkili bir durum oluşturmaktadır. Geceleri hor görülen ve "Nataşa" diye isimlendirilen kadınlar, gündüz uyguna alışveriş yapmak için herkesin tezgahına gittiği kişiler olmaktadır. Burada tek kaybeden aslında bu Sovyet kökenli kadınlardır çünkü geceleri özgürlüklerini, gündüzleri ise, aile hatırası olan eşyaları, ucuz fiyatlar karşılığında bir anlamda kaybetmektedirler.

Şenol, toplumdaki Nataşalara olan genel bakıştan ötürü, görüştüğü kızın Sovyet kökenli biri olduğunu değil, yerli bir doktor olduğunu babasına söylemektedir; "Nataşa" olduğunu babasına söylemeyi aklına bile getirememektedir. Ahmet gerçeği öğrendiğinde ise, "Ne şerefsiz adammışsın be" diyerek Şenol'u dövmektedir. Bozok'a (2016: 422) göre, kentte erkeklerin içinde, ailenin önemini belirtirken, Nataşalarla cinsellik yaşamak isteyen; yerli kadınların, eşlerini seks işçilerine kaybetmemek için kendilerine bakım yapmasını doğal karşılayan ve sonunda ailesini zor duruma düşürdüğünü pek düşünmeyen kişiler vardır. Bu filmde, Ahmet, babasının, Seher'in sağlığı için kendisine verdiği hastane parasını, bir gece için Elena'ya harcayarak, eşinin sağlığından mahrum kalmasından utanç duymadığı gibi, "Nataşa" ile evlenmeyi düşünüyor diye, Şenol'u hor görmektedir. Bunun temeli, toplum baskısıdır. Geceleri yaşanan bir şeyler bilinmediği sürece toplum tarafından tepki görmez ama evlilik herkesin bileceği bir durumdur. Ayrıca, Seher, kendisi için kayınpederi tarafından Ahmet'e verilen paranın kendisine hiç ulaşmadığını öğrendiğinde, bu durumu suskunlukla karşılamaktadır. Bu tepki, *Elveda Katya* filminde Emine'nin verdiği tepkiye benzer bir tepkidir. Seher, eşi parayı "Nataşa"ya harcamış olsa bile, aile huzuru kaçmasın diye, kendi sağlığını olumsuz etkileyecek de olsa, susan taraf olmuştur. Bu aslında, taşradaki kadınların susturulmasına bir örnektir.

Filmin sonlarında Şenol, büyük bir korku ve üzüntü ile babasına, "Baba kimse dinlemedi beni; bari sen dinle ya" diyerek, Elena konusunu açmaktadır. Babası, milletin ne düşüneceğini söyleyip, Şenol'u dövmektedir. Devamında ise, oğluna silah çekmektedir. Aslında, film boyunca Ahmet'i yaşam tarzından ötürü kötileyip, Şenol'u

gelecek vaat eden bir futbolcu olarak daha çok benimseyen babası, oğlunun aşık olduğu kadının kökeni ve kadının yaptığı iş nedeniyle, bir saniyede bütün diyalogu bitirecek noktaya gelmiştir. Onun için, oğlunun mutluluğundan ziyade, toplumun ne diyeceği, yani "mahalle baskısı" önemlidir. Bu noktada, Karadeniz'de çekilen pek çok filmde gördüğümüz silah kullanımını, bu filmde de görmekteyiz.

Bu tartışmanın sonunda, evden kovularak, ailesinden tamamen uzaklaşan Şenol'u görmekteyiz. Burada Şenol'un uzaklaşması, şike yapması veya bir insanı yollarda takip etmesinden ötürü değil, aşık olmak gibi son derece doğal bir duygudan ötürü gerçekleşmiştir. Toplumun ve ailesinin uygun bulmadığı bir kişiyle aşk yaşamak, Şenol'un ailesinden uzaklaşmasına neden olmuştur. Ayrıca, Elena'yı yaşadığı kötü hayattan kurtarmak için, Şenol'un, Erkan'ın şike teklifini iki kere kabul etmesi ve kulübünün bunu duyması, büyük hayalleri olan mesleğinden uzaklaşmasına sebep olmuştur. Elena ise, göçmen olarak geldiği yerden tek mirası olan çocuğunu kaybetmiştir. İki de filmin sonunda birbirinden başka kimsesi ve aidiyet duyacakları bir yer kalmayan, yersiz yurtsuz iki kişi olmuşlardır.

Eşini aldatan ve eşinin sağlığı için babasından aldığı parayı eşini aldatmak için harcayan Ahmet, Şenol'un Elena ile ilişkisini öğrendiğinde, babasının sağlığını ön plana koyarak, ona saldırmıştır. Sancar'a (2016: 102) göre, iş bulamama, işsiz olma hali, ev içerisinde erkeğin iktidarını sarsan bir durum olduğu durumlarda, geleneksel aile değerlerini ön plana çıkarma düşüncesi aktif hale gelir. Ahmet, aldatmalarının duyulmamasından ötürü, evini koruyan geleneksel erkek modeline bürünmektedir. Maço erkeklerin, çok kavgaya karışan, fazla alkol tüketen, aile dışı ilişkilerde karar mekanizması olarak kendisini benimsettirmeye çabalayan bir erkeklik hali içinde oldukları belirtilmektedir (Sancar, 2016: 100). Hayatta kazanamadıklarını, küfürlü sözlerle, baskın tavırlarla ve şiddetle elde etmeye çalışan bir Ahmet vardır.

Şenol'un, Trabzon'un son maçına gelmek istemesi, Ahmet'in hoşuna gitmektedir. Futbolda tribünün genelde erkeklerden oluşması; Şenol'un da bunu paylaşması abisini sevindirmiştir. Futbol şehrin tek neşe kaynağı, Trabzonspor ise, şehrin en büyük gururu olarak görülmektedir (Bozok, 2016: 424). Trabzon şehrinde, Trabzonspor ve Trabzonlu olmaktan iftihar edilir. Erkekler, stadyumlarda ana aktör konumundadır (Bozok, 2016: 415). Zaten, genç erkeklerin, büyük erkekler tarafından futbol müsabakalarına götürülmesi, bir "erkeklik gösterisi" gibidir (Sancar, 2016: 257).

Şenol'un mahvolan kariyeri ve Erkan'dan ötürü Elena zor bir duruma giren ilişkisi üzerine, babasından Elena konusunda tepki görmesi ve hatta babasının silah çekmesi, Şenol'un çaresizliğini pekiştirmiştir. Omuzları düşmüş ve titreyen bir kişi olan karşımızda duran Şenol'un içinde bulunduğu güçsüz ve çaresiz durumun hissiyatı, ekrana son derece net bir şekilde yansımıştır. Şenol'u Karadeniz'e karşı düşünceli halde gördüğümüz sahne, *Sonbahar* filmindeki Yusuf'un gittikçe zayıflayan halinin, dalgalar karşısındaki durumunu anımsatmaktadır. Filmdeki karakterler içerisinde fanatikliği ile ön plana çıkan Ahmet ise, evdeki iktidarından sonra, tribündeki iktidarını da kaybetmiştir. Babası tarafından sürekli dışlanması ve küçümsenmesi, evde eşiyile arasının açılması, tribünde ona "Başkan" diyen kişilerin sözünü dinlememeye başlaması ve tuttuğu takımın şampiyonluğu kaybetmesi, Ahmet'in yaşamına son vermesine neden olmuştur.

Filmin ana karakterlerinden Kazım'ın müzisyen olması, filmde yerel türküler anlamında zenginlik sağlamıştır. Filmin sonunda, Kazım'ın ufaklık zamanlarını gitar çalarken görmemiz ve Yunus'un vefatı, filmin başında Kazım'ın "Çocuklar ölüyor" sözünü hatırlatmaktadır. Elena, evladiyla birlikte, yersiz yurtsuz kalmasından sonra, onun için insanların sömürüldüğü bir düzende para kazanmaya çalışmasına rağmen, çocuğunu kurtaramamıştır. Dünyanın kirli tarafı, belki de Yunus'un yaşamının sonlanmasına neden olmuştur. Kazım'ın filmin sonunda Yunus'un cenazesini görmesi ise, kaybeden hayatların bir kesişmesi gibidir. Kazım, yaşanan "Çernobil Faciası" neticesinde yaşamını kaybederken, Yunus, ülkeler arasında yoksullukla mücadele ederek geçirdiği ufaklık ömrünü kaybetmiştir.

Filmin sonunda aslında herkesin yaşamında bir uzaklaşma olmuştur. Elena, Yunus'u kaybetmiştir; Şenol, ailesini ve mesleğini kaybetmiştir; Ahmet, başarısız olduğu iş ve aile yaşamından ötürü, yaşama dair tek sevinci olan takımının şampiyonluğu kaybetmesiyle, intihar etmiştir ve yaşamını kaybetmiştir; ailesi ve sevenleri ise, Kazım'ı kaybetmiştir. Filmin sonunda Kazım, koridorda ışığa doğru yürümektedir. Kazım Koyuncu'nun "İşte Gidiyorum" şarkısıyla film bitmektedir.

4.9. Fındıklar Kırılırken

Yönetmenliğini Tolgay Hiçyılmaz'ın yaptığı *Fındıklar Kırılırken* (2018) filminde Vahide, 29 yaşında üniversite eğitimini Sanat Tarihi bölümünden zorlanarak bitirmiş bir kişidir. Mezuniyetinden sonra, İstanbul'dan, babasının memleketi Trabzon'un Arsin

ilçesine gelmiştir. Vahide, filmin en başından itibaren, köyün genel yapısına göre marjinal bir duruş içerisinde. Köydekiler gibi giyinmeyi reddetmesi, yeşil renkli saçları, rahat tavırları ve istediği yerde sigara içmesi, köydekiler tarafından olumsuz karşılanmaktadır. Bu nedenle, köye, biraz kökeninin olduğu yeri tanımak; biraz da yeni şeyler deneyimlemek için istekli bir şekilde gelen Vahide'nin köydeki yaşamı, onun için sıkıcı başlamıştır.

"Mahalle baskısı"nı umursamayan tarzıyla Vahide, ilk andan itibaren, köyde çevresinde bulunan kişilerin dikkatini negatif bir şekilde çekmiştir. Halası, Vahide'ye istediği gibi gezemeyeceğini söylemektedir ve başını da kapatmasını istemektedir. Vahide'ye uyarılar, cenaze evinde de sürmüştür. Cenaze evinin kapısında sigara içmesini uygun bulmamaktadırlar. Özellikle, bir kadının toplum içinde sigara içmesi olumsuz karşılanmaktadır. Hem cenaze evi olması hem de köydekilerin olmasını istediği gibi bir kadın olmaması, onu sürekli köyün normlarıyla çatışır vaziyette tutmaktadır.

Vahide için, sıkıcı geçen köy yaşamında, tanık olduğu en büyük aksiyonlardan birisi, amcasının kızı Saliha'nın köyde yaşadığı gizli ilişkidir. Vahide, bir sahnede, "Burada en azından bir şeye şaşırabiliyorum" demektedir. Burada söz ettikleri içinde en belirgin olanı, izlemekten keyif aldığı Saliha'nın kaçamak yaşamıdır. Köyün monotonluğunu ve sıkıcılığını yenmeye çalışan Saliha'nın yaşamını izlemek ona keyifli gelmektedir.

Vahide, köydeki ilk günlerinden sonra, bir sahnede, bacaklarını bir çukurun içine sokup, üstüne toprak dökmektedir. Yönetmen Tolgay Hiçyılmaz, burada aidiyeti göstermeye çalıştığını belirtmektedir. Ona göre, Vahide'nin kökenlerinin bulunduğu ama yabancı olduğu bir yeri tanıma çabasını göstermektedir. Aynı zamanda, kamusal alana girişini de temsil etmektedir (<https://artigercek.com/haberler/tolgay-hicyilmaz-ile-findiklar-kirilirken-filmine-bakis>).

Vahide'nin köyde yaşadığı evde, genel olarak bir mutsuzluk havası vardır. Aslında, bu durum araştırma konusu olan diğer filmlerdeki bütün evlerde mevcuttur. Buradaki çatışmanın ana sebebi ise, köydeki geleneksel normlarla yetişmiş hala ile, şehirden gelen Vahide'nin çatışmasıdır. Söz gelimi, Vahide'nin köydeki boş vakitlerini değerlendirmek için resim yapma isteği, halasını rahatsız etmiştir ve Vahide'nin resimleri için kullandığı tahtayı yakmışlardır.

Vahide ile halasının diyaloglarının iyileşmesi, onunla çalışmaya geldiğinde gerçekleşmiştir ama Vahide'nin hamile olduğunu öğrenmesi, halası ile Vahide'nin

diyalogunu yeniden koparmıştır. Araştırma konusu olan pek çok film gibi, burada da, çevreye karşı ne söyleneceği, "mahalle baskısı"nın onlar hakkında ne düşüneceği, ailenin köydeki itibarının ne olacağı, halası tarafından en çok düşünülen konudur.

Doğacak olan çocuk, Vahide ile Tuncay'ın birlikteliğinden olmasına rağmen, Vahide'nin arkadaşı, onun hamile olmasına sebep olan erkek arkadaşymış gibi rol yaparak, eve gelmektedir. Kendi ailesinin de mevcut durumu kabul etmediğini söylemektedir. Ailesinin örfüne, adetlerine düşkün olduğunu, kendisinin de böyle bir terbiye ile yetiştirildiğini belirtmektedir. Vahide'nin arkadaşı, kızın yeşil saçları bırakıp, kahverengi, siyah gibi bir saç rengine sahip olması gerektiğini söylemektedir. Halası, çocuğu beğenip, onun hakkından sen gelirsin anca demektedir. Köyde, renkli bir yaşamın yerinin pek olmadığı, bu filmde de gösterilmiştir.

Vahide, film boyunca pek çok şeyi izleyip, hayret etmiş olsa bile, insanlarla bir yakınlık kuramamaktadır veya onlardan bir şey öğrenememektedir. En çok diyalog kurduğu kişi olan halasıyla ne zaman daha samimi olacak gibi olsa, bir şekilde ortalık karışmaktadır. Söz gelimi, Vahide ile arkadaşının ayrı yataklarda uyumasını gören halası, durumun yalandan ibaret olduğunu anlayıp, Vahide'ye yeniden karşıt bir duruma gelmiştir. Köyün normlarıyla, geride bıraktığı kent yaşamı birbiriyle çarpışmaktadır.

Vahide'yi köyden en çok soğutan durum ise, gece köydeki bakkala gittikten sonra, ormandan eve doğru dönerken, kendisine tecavüz edilmeye çalışılmasıdır. Bu yüzden Vahide, hem evden hem de halasından uzaklaşma kararı almıştır. Vahide, bu uzaklaşma sırasında, köyün "deli"si gibi görülen çoban ile diyalog kurmuştur. Aslında, *Kız Kardeşler* filminde dışlanan "deli" lakaplı çoban Veysel gibi, burada da en doğru ve olumlu sözleri dağda kendi başına zaman geçiren bir çoban söylemektedir. Çoban, olanaksızlıklardan ötürü, kendi hayalindekilerini yaşayamadığı için üzülmeye rağmen, Vahide adına mutlu olmaktadır. Vahide'nin sanat tarihi mezunu olmasına sevinen çoban, kızların okuması gerektiğini söylemektedir.

Vahide ile çoban, tepelerin ardındaki Rum harabelerine doğru gitmektedir. *Kalandar Soğuğu* filmi gibi bu filmde de eskiden yaşayan Rumlardan kalan mirasa atıf vardır. Vahide'nin gidişi, bir evden uzaklara, tepelere doğru kaçıştır aslında. Çobanın da kaçtığı pek çok şey vardır. En başında, kendi yaşamına dair pişmanlıkları vardır. Söz gelimi, okuyamadığı için pişmanlık yaşamaktadır. Çobanlıktan ötürü, hayallerini bastırmak durumunda kalmış. Bu iki insanın denkleşmesinde, istediği eğitimi alamamış

bir çoban ile, şehirde üniversite bitirmiş bir kız, çevrelerinden kaçış noktasında bir fikir birliği oluşturmuşlardır.

Vahide, filmin sonunda, halası gibi, çobanı da bırakmaktadır. Aslında, Vahide hep bir yolculuk halindedir. Bir şeylere şaşırarak istediği bu yolculukta, tanıştığı çoban haricinde herkes, onu dışlayıp, ötekileştirmiştir. Köyde ona en çok baskı yapanlar, aynı *Sibel* filminde Sibel'e baskı yapanlar gibi, eril düzene destek çıkan kadınlardır. Ayrıca, filmin sonunda, Vahide'nin yeşil renkli saçının aslında takma olduğunu görürüz. Çok rahatlıkla çıkarabileceği bir saç, köydekilerin inadına rağmen kullanıyor olması, onlara karşıt duruşunu göstermektedir.

Bu filmde Karadeniz Bölgesi, yeşil doğası, yüksek dağları ve bulutlu iklimiyle görülmektedir. Vahide'nin köydeki ruh durumuna eşdeğer bir şekilde, hava hep bulutludur; Vahide'nin düşünceli hallerine bulutlu havalar arka plan oluşturmaktadır. Film, bir Karadeniz filmi olmaktan ziyade, taşrada kadın olmanın zorluğunu anlatan bir filmidir. Vahide, bu zorluk içerisinde, kendisini oraya ait hissetmeye çalışmasına rağmen, özgür bir yaşam alanı bulamadığında ötürü, önce tepelere doğru uzaklaşmıştır; sonra ise, halasının evinden uzaklaşmıştır.

4.10. Yüreğine Sor

Yusuf Kurçenli'nin yönetmenliğini yaptığı *Yüreğine Sor* (2010) filmi, Rize'nin Çamlıhemşin ilçesinde çekilmiştir. Film 19. yüzyıl sonlarından bir hikayeyi anlatmaktadır. Film, iki ayrı inanca mensup ailelerin çocuklarının kavuşamamasından temeline almaktadır. Filmin çekildiği Çamlıhemşin, bu hikayeyi anlatmak için çok önemli bir yerdir çünkü, tarihi geçmişi ve kültürel çeşitliliğiyle Çamlıhemşin, pek çok inanca mensup insanı içine barındırmıştır.

Karadeniz'in müzikleri, yerel giysileri, doğası, taş köprüleri, evleri ve iklimi filmde önemli bir rol sahibidir. Film, Karadeniz'in yeşil doğası ve hem güneşli hem de sisli bir gökyüzü ile başlamaktadır. Esmâ, güneşli havanın keyfini çıkartıp, sislerin arasına koşmaktadır. Esmâ ve Mustafa'nın içinde bulunduğu grup, yaylacılık döneminin bitmesiyle, yayla dönüşünde kemeçe eşliğinde türküler söyleyip, göç eden bir grup halinde yürümektedirler. İnsanlar ve müzikler, filmin başında çok neşelidir. Huzurlu ve mutlu bir ortam vardır. Film boyunca, sık sık Karadeniz'in yerel giysilerine, müziklerine ve yöresel oyun olan horonuna rastlanmaktadır. İnsanlar mutlu türküler söylediğinde,

hava güneşli ve aydınlıktır. Söz gelimi, Esra hasatları toplarken, Mustafa ile ağaçta kaçamak muhabbet ettiklerinde, herkes neşeli türkü söylemektedir ve hava son derece güneşlidir.

Karadeniz'in tahta evleri de sıklıkla görülmektedir. Evler, Karadeniz'in pek çok yerindeki gibi uzak mesafelere konumlanmıştır. Bu uzak mesafeler, aslında evlerdeki yaşamın birbirine uzaklığı ve içeride yaşanan gizli yaşamı göstermektedir. Söz gelimi, Mustafa'nın ailesi, komşusundan bile gizli bir şekilde evinin altında ibadet etmektedir. Ayrıca, Mustafa'nın evi, uçurumun kıyısındadır. Bu aslında, filmin devamında uçurumun kıyısında dolaşacağı yaşamını göstermektedir. Esmâ ile Mustafa, yöresel dil ile "sevdaluk", yani aşk içerisindedirler. Geceleri sıklıkla kaçak bir şekilde buluşmaktadırlar. Bu ikiliğinin mutluluğunun önündeki tek engel, köyde yıkılması zor sözlü kurallardır. Esmâ Müslüman bir ailenin kızıyken, Mustafa, aslında kendini öyle tanıtmaya da Hristiyanlığın Ortodoks mezhebinden bir ailenin oğludur. Bu nedenle Mustafa'nın annesi, daha filmin başlarında, bu aşkın mutlu sonlanmayacağını belirtmektedir.

Esmâ ile Mustafa arasındaki imkansızlaşan aşk ile birlikte, köye sis çökmeye başlamıştır ve yağmur şiddetini giderek arttırmıştır. Mustafa'nın ailesinin gerçek kimliklerini saklama sebebi, baskılar ve vergiler olarak gösterilmektedir. Köyde uzun yıllar dinini değiştirmeyenler, cizye (haraç) vergisi vermişler. Tursun'a (2016: 17) göre, cizye, Harac ve İспенçe vergileri, Osmanlı döneminde gayrimüslimlerden alınan vergilerden bazılarıdır. Ödeyemeyenler ise, inanç olarak Hristiyan olsalar da çevrelerine Müslüman olduklarını belirtmişlerdir. Fakat, değişen kanun ile, artık özgürce dinlerini yaşayabilecekleri belirtilmektedir. Hristiyanlara, yeni çıkan kanun ile, Hristiyan olduğu için kimsenin artık baskı görmeyeceğini, kimsenin haraç ödemeyeceğini söylemektedirler. Hristiyanlar, bu duruma endişe ile yaklaşmaktadır. Anlaşmanın garantör ülkeleri arasında Çarlık Rusya'sının olduğu ve Çar'ın zaten Trabzon'da konsolosluğu bulunduğu söylenmektedir.

Yeni kanuna rağmen, köyde çekince devam etmektedir. Hristiyanlar, köyde birlikte kalabalık halde görünmekten imtina etmektedir. Mustafa'nın ailesinin evlerinin altında ibadet ettikleri gizli bir yer vardır. Bu mekan, çalıların arkasına dikkatli bir şekilde saklanmış durumdadır. Bu mekan ilk olarak, Emine'nin ölmek üzere olduğunu söylediği çocuğunu, acele bir şekilde vaftiz ettirmesinde görülmektedir. Gizli bir şekilde bu vaftiz töreni gerçekleştirilmiştir.

Mustafa'nın dedesi Hacı Süleyman, köyde büyük saygı görmektedir. Hacı Süleyman, hacca gitmeye mecali olmayan arkadaşı yerine hacca gittiği için "Hacı" olmuş demekteler. Özellikle köyün "Bey"i olarak görülen Mecit'in, "baba dostu" olması sebebiyle Hacı Süleyman'a büyük saygısı vardır. Hacı Süleyman, Mecit'in babasının Kırım'da Ruslara karşı kahramanlığından söz etmektedir. Fakat, Hacı Süleyman'ın aslında Ortodoks olduğu, kendisi ve ailesi tarafından gizlenen bir gerçektir.

Köyde, yaşlılar, muhtemelen geçmişte köyde yaşadıkları bazı zorluklardan ötürü, gençlere göre daha çekingendir. Gençler, özellikle yeni yasaların kendilerini desteklemesine güvenip, gerçek kimliklerini söylemek istemektedirler. Mustafa ise, kararsızdır. Esmaya gerçek kimliğini hiç söyleyememektedir. Ailesinin, bu konuda çekingendir. Mustafa'nın babası, sevseler de sevmeseler de hep kendilerinden biriyle evlendiklerini söylemektedir. Fakat, diğer taraftan Esmaya'nın yükselen evlilik beklentileri, Mustafa'yı endişeli bir kararsızlığa yönlendirmektedir. Mustafa, bütün sıkıntılar bir araya gelince, Karadeniz'in dağlarına doğru "of" diye bağırılmaktadır.

Mecit'in oğlu Mehmet ile Mustafa çok yakın arkadaşlardır. Bu arkadaşlığı en büyük zedeleyen durum ise, Mehmet'in, Mustafa'nın sevgilisi Esmaya aşık olmasıdır. Mehmet, Mustafa'ya buralardan kaçmasını söylemektedir. Başkası olsaydı vururdum seni deyip, geleceğe yönelik Mustafa'yı tehdit etmektedir. Mehmet, sürekli belinde silahla dolaşan bir karakterdir. Araştırmanın konusu diğer pek çok film gibi, burada da silahı, erkeklerde sıklıkla görmekteyiz. Oralarda silah, erkekliğin sembolü gibidir. Kutlamalarda da silahları kullanmaktadırlar. Hatta Mehmet, eğlence sonrası Esmaya'yı eve bıraktıktan sonra, evin orada havaya mermi atmaktadır. Aslında bu, dışarıya karşı bir mesajdır; Esmaya başkasının bakmaması gerektiğini tüm köydekilere söylemektedir.

Bu erkeklik çatışması, Mustafa ile Mehmet, "bıçak horonu" oynadığında da görülmektedir. Aslında bu horon oyunu, Mustafa ile Mehmet arasında bir "erkeklik mücadelesi", bir meydan okuma gibi geçmektedir. Hava da ortamdaki bu hiddete uygun bir şekilde, gök gürültülü, şimşekli bir hal almıştır. Mustafa karışan bu durumlardan ötürü, "sevdaluk" konusu için, din değiştirmeyi düşündüğünü ama yapamadığını, ailesine ihanet etmek istemediğini, onun yerine kaçmak istediğini babasına söylemektedir. Fakat, Esmaya gerçek inancını söylemeye bir türlü cesaret edememiştir.

Bütün akışı değiştiren durum Hacı Süleyman'ın vefatı olmuştur. Mustafa, Esmaya kaçmaya, uzaklaşmaya ikna ettikten sonra, babası Yakup'u ikna etmek üzereyken, dedesinin vefatı duruma farklı bir hal kazanmıştır. Mustafa'nın babaannesinin,

Süleyman'ın cenazesi başında hoca dua okurken, kendi dininden dualar etmesi, aslında Süleyman'ın yaşam boyu arada kaldığı durumu göstermektedir. Cenaze yıkaması için ailenin davet ettiği Yunus ise, bu ailenin Hristiyan olduğunu bilen, kendisi de eskiden Hristiyan olan bir kişidir.

Süleyman'ın eşi, cenazeye gelip, eşinin *Johannes* adıyla vaftiz edilmiş bir Hristiyan olduğunu söylemiştir. Bu durum, Bulutları Beklerken filminde Ayşe'nin kendi gerçek kimliğiyle yüzleşmesi ve onu yıllar sonra benimsemesine benzer bir durumdur. Cenazeye gelen Süleyman'ın yakınları, Süleyman'ın Hristiyan olduğunu öğrendikten sonra, tepki göstermektedir. Çocuklar da "gavurmuş" deyip, gitmektedir. Mecit, Süleyman'ı ve ailesini, köylülere karşı savunmuştur. Onların bir yanlışını görmediklerini, Süleyman'ın "baba dostu" olduğunu belirtmiştir. Yakup, Mecit'in elini öpüp, "Bey olmak buymuş demek" demiştir. Yakup'un, kendi yaşlarında bir adamın elini öpmesi, aslında aralarındaki statü farkını göstermektedir. Mecit, yapması gereken bir şeyi yaptığı için, övgü almaktadır.

Gerçekliğin öğrenilmesi ve Mecit'in oğlu Mehmet'in hem statüsü hem de silahıyla gücünü uygulaması, Esmâ ile Mustafa'nın aşkını imkansız bir hale getirmiştir. Mustafa'nın evden gideceğini duyan annesi kendisini yakmaya çalışmıştır. Devamında, Esmâ, Mustafa'yla birbirlerine kavuşamayacakları belli olunca, kendisini yakıp, taş köprüden dereye doğru bir ışık gibi bırakmıştır. Film boyunca, hiçbir şekilde taraf belirtmeyen, yalnızca aşık olduğu Mehmet ile güzel bir gelecek isteyen Esmâ, sevdiğine kavuşamamıştır.

Köyde, sözlü kültürün bir geleneği olarak hikaye anlatıcılığı vardır. Köydeki tüm kadınlar toplanıp, hikayeleri dinlemektedir. Anlatılan hikaye ise, Müslüman erkek ile Hristiyan kızın kavuşamama hikyesidir. Kız pencere kenarında her gün ağlamaktadır. Kız, yayladaki sevgilisine ulaşabilmek için, kendisini yakmıştır çünkü dumanların deniz tarafından gelen bulutlara karışıp, sevgilisine ulaşacağını düşünmektedir. Sevdiğinin kendisini yaktığını duyan erkek ise, kadere isyan edip, kendisini yakmıştır. Filmin sonunda, yıllar sonra, hikaye anlatıcısı, Esmâ ile Mustafa'nın hikyesini anlatmaktadır. Bu durum, aslında hayatın bir döngü gibi ilerlediğini ama hiç ders çıkarılmayan bir döngü olduğunu göstermektedir çünkü önceki hikaye anlatıcısının hikyesi bir olumlu netice çıkarmış olsaydı, Esmâ'nın sonu ölüm olmazdı. İnsanlar, kendilerinin neden olmadığı bazı zorluklar neticesinde, kavuşamamaktadır.

Filmde, Karadeniz'in birbirinden uzak evleri ve yüksek dağları, aşıkları birbirinden ayıran durumdadır. Fakat, doğa burada duygulara destek verici bir niteliktedir. Asıl etkili olan ise, insani faktörlerdir. Filmde, Mustafa, aşkını yaşayabilmek için ailesinden ve yaşadığı topraklardan uzaklaşmayı göze alırken, Esmâ, aşkına kavuşamadığı için kendini yakıp, yaşamdan uzaklaşmıştır. Esmâ'nın filmde köprüden Mustafa'ya seslenip, kendini duyuramadığı sahne, aslında ikisi arasındaki iletişimi göstermektedir. Esmâ, çevredeki tüm baskılara ve kutuplaşmaya rağmen Mustafa'yı sevmeyi göze alırken, Mustafa, toplum baskısının oluşturduğu Esmâ'yı kaybetme korkusu ile, ona duygularını söyleyememiştir.

Filmin, sonunda acı bir Karadeniz türküsü duyulmaktadır. Pek çok ana akım filmde eğlenceli özelliğiyle ön plana çıkan Karadeniz türküleri, burada köydeki acılar ve evlerin içindeki gizlenmiş yaşamlar gösterildiği için, daha hüzünlü bir durumdadır. Filmdeki uzaklaşmalar da çok hüzünlü durumlar içermektedir. Esmâ ile Mehmet, köyün normlarının onlara engel olacağı gerçeği karşısında, film boyunca kaçmaktan söz etmektedirler. Birlikte kaçma hayallerinin suya düşmesinden sonra, Esmâ, kendisini yakarak intihar edip, yaşamdan bir ışık gibi uzaklaşmıştır.

4.11. Bal

Semih Kaplanoğlu'nun, "Yusuf Üçlemesi"nin, *Yumurta* (2007) ve *Süt* (2008) filmlerinden sonraki üçüncü ve son filmi olan *Bal* (2010), Rize'nin Çamlıhemşin ilçesinde geçmektedir. Film, genel olarak Yusuf ve babası Yakup'un diyaloguna odaklanmaktadır. Yusuf, anne ve babasıyla birlikte yaşayan ve ilkökula giden bir çocuktur. Yusuf'un, özellikle babası Yakup ile arası çok iyidir. Yusuf'un içine dönük ve sessiz bir karakter oluşu, annesi tarafından olumsuz karşılanırsa bile, babasının oğlunun bu tavrına pozitif yaklaşımı, ikisinin diyalogunu güçlendiren ana unsurdur.

Yakup, dağlarda balcılık ile uğraşmaktadır. Aynı zamanda Yakup, atmaca beslemektedir. Atmaca, filmin çekildiği yer olan Rize'nin bir sembolüdür. Genellikle dağları oğlu ile birlikte gezmesi ve balcılığa da yanında götürmesi, Yusuf'u doğayla barışık hale getirmiştir. Yusuf, doğadaki bitkilere ve hayvanlara çok hakimdir. Filmde, doğanın çok önemli bir yeri vardır. Yönetmen, sıklıkla Karadeniz manzaralarına yer vermektedir. Filmin başlarında Karadeniz, dağlık, bol yeşilli ve huzur veren doğasıyla seyircinin karşısına çıkarılmaktadır. Yusuf ile Yakup, dağlarda ve ormanlarda dolaşırken,

doğayı bazen oyunculardan da öne çıkmış bir halde görürüz ve doğasıyla, hayvanlarıyla, huzurlu bir ortam karşımıza çıkar.

Yusuflu, evde ve dışarıda babasıyla geçirdiği zamanların yanı sıra, ilkokula giderken de görürüz. Yusuf, okumayı tam olarak çözememiş olmasından ötürü, okuma ödülünü bir türlü alamamış bir öğrencidir. Bu durum, onun içine kapanmasına sebep olan durumlardan birisi halindedir. Aynı zamanda, Yakup'un Yusuf'a göstermediği takdiri, gerisinde kaldığı sınıf arkadaşlarına göstermesi, Yusuf'un içten içe sinirlenmesine neden olmuştur. Bunun neticesinde Yusuf, eğitimde geride kalmanın baskısı altında ezilmiştir. Dahası, ödevini yapmayınca, yanındaki arkadaşının defteriyle kendi defterini değiştirmiştir. Yusuf gibi sessiz bir karakter olan Hamza, Yusuf'un yaptığı yanlış öğretmene söylemiyor. Hamza, Yusuf'un defter değişiminden sonra azar yiyince, bir daha okula gelmiyor. Yusuf, sıra arkadaşını kaybederek, yalnızlığı daha da artmış oluyor.

Yusuflu'nun kendi yalnızlığında tek dostu her zaman babasıdır. Yusuf, sütü sevmediği için, annesi masaya süt getirdiğinde babası içiyor. Yusuf babasına gülümsüyor. Annesi daha çok çocuğunun geleceğine odaklanan geleneksel aile modelini temsil ederken, babası daha çok arkadaş gibi davranıyor. Yeri geldiğinde de sıcakkanlı bir baba olarak, oğlunu kucağına alıp, ayakkabılarını bizzat giydiriyor.

Yakup ile Yusuf'un en büyük yakınlaşması diyalog şeklinden geçiyor. Yakup, Yusuf'un sevdiği detayları iyi yakalıyor. Oğlu yüksek sesle konuşmayı sevmediği için Yakup, kısık sesle oğluyla diyalog kurmayı deniyor. Yakup, oğluna uyum sağlayarak, evde veya ormanda oğluyla daima kısık sesle konuşmaya çalışıyor. Babası kriz geçirdiğinde, Yusuf, babasının yanaklarını okşaması, aslında ona olan sevgisinin en net göstergesidir. Babasıyla yakın karakterler oldukları için, gerek derslerde gerek aile yaşamında kendisinde ihtiyaç duyduğu şeyi, babasına uygulamış gibi oluyor.

Annesi Yusufu, ruh hali iyileşsin diye, köyde dini bir hocaya götürüp, okutturmaktadır. Bu durum, Zehra'nın Yusuf'la birbirinden ne kadar uzak olduğunu göstermektedir. Yakup, Yusuf ile diyalog kurmaya çalışırken, Zehra, Yusuf'un sessiz ve içine kapanık bir durumunu, bir sorun olarak görmektedir. Yusuf'a daha yakın olan Yakup ise, toplumdaki uzak, içine kapanık birisidir. Yusuf ile karakterleri birbirine benziyor. Yusuf da okulda daima okul arkadaşlarından uzakta vakit geçiriyor; bazen de onları izliyor. Yakup, yaptığı iş olmasının yanı sıra, evden kaçış noktası olarak da balcılıkla uğraşmayı tercih ediyor. Bu nedenle, Yakup'u evde pek görmüyoruz. Aynı zamanda, sofradayken çok mutlu aile gibi görünmüyorlar. Standartlaşmış bir evlilik hali var.

Yakup'un özellikle alıştırılan Karadeniz stereotipindeki klasik erkek egemen baba modeli yerine, aile içi kararlarda daha pasif ve evden hep kaçan haliyle karşımıza çıkması "yitik erkeklik" yaşadığını göstermektedir.

Filmde "yitim" kavramı en çok babasını kaybettiğinde, Yusuf'un yaşadığı duygularda görülür. Babasını yitirmesi, Yusuf'u derin bir yalnızlığa sevk eder. Derslerde başarılı olamadığında babasının yanında olmasının getirdiği teselliyi, Yusuf bu sefer bulamamaktadır çünkü Yusuf yaşamda en değer verdiği kişiyi, yani babasını kaybetmiştir. Yusuf, babasını kaybettiğini öğrendiği taziye merasiminden sonra doğaya kaçarak, bir ağaç kovuğuna gizlenmiştir. Bu aslında, doğanın döngüsüne ve insanın doğanın bir parçası olduğuna işaretir.

Yalnızlığın anlatılışında, kişilerden daha çok doğa ön plana çıkmaktadır. Filmde, ruh haliyle birlikte doğanın da renkleri ve sesleri değişmektedir. Yakup ile Yusuf, filmin başlarında dağları gezerken doğa güneşli ve huzurlu haliyle karşımıza çıkarken, Yakup'un kayboluşu ve ölüm haberinin alınışından sonra, hava genellikle kapalı ve yağmurludur. Başlarda pozitif enerji yayan doğanın sesleri, babanın kaybolmasıyla sonbahardaki yaprak seslerine; Yakup'un ölümünden sonra Yusuf'un babasının atmacasının peşinden ormana koştuğu zaman ise, rüzgarlı bir akşamda karanlıktan gelen ürkütücü seslere yerini bırakmıştır. Ölümün ürkütücülüğünü aslında filmin sonunda yönetmen bizlere göstermiş olur.

Filmin sonunda ağaca sığınarak uyuması, aslında hayat boyu yanında dayandığı babasının peşinden doğaya gitmesini göstermektedir. Burada, aslında bir kabuğuna çekilme durumu vardır. *Bal* filminde, önce çok iyi anlaşılan baba oğul olan Yakup ve Yusuf'un, sürekli uzaklaşma durumunda oldukları görülmektedir. Evde kendini mutlu hissetmeyen Yakup, sürekli kendine yapacak işler bularak dağlara doğru uzaklaşmaktadır. Bu durum, belki taşrada yaşamının, belki de evde kendini güçlü hissedecek kadar ekonomik gelir elde edemeyişin sıkıntısıdır. Yusuf da Yakup ile, çoğu zaman dağlara gelmektedir. Fakat, Yakup'un yine dağa gittiği bir gün ölmesi, Yusuf'un da kendi başına uzaklaşmalarına neden olacaktır. Hayatta belki de onu tek anlayan kişi olarak gördüğü babasını kaybetme gerçeği karşısında Yusuf, cenaze evinden uzaklaşarak, kendisini ormana, yani babasını kaybettiği yere bırakmıştır.

4.12. Kız Kardeşler

Emin Alper'in yönettiği *Kız Kardeşler* (2019) filmi, Artvin'de yaşayan üç kız kardeşin, baba evlerinde yaşadıkları hikayeyi anlatmaktadır. Filmdeki üç kız kardeş içerisinde en büyükleri olan Reyhan, Veysel ile evlidir. Ortanca kardeş Nurhan ile küçük kardeş Havva ise, filmin başında, "besleme" olarak gittikleri evlerden, köye geri getirilmektedirler. Bu geri dönüş esnasında, Karadeniz'in yüksek dağlarını ve dolambaçlı yolları görülmektedir. Araba içerisinde Nurhan'ın ve Havva'nın üzgün yüzlerini ve geride bıraktıkları uzun yolu görmemiz, onların aslında bir daha o yoldan geri dönüşlerinin çok zor olduğunu izleyiciye göstermektedir. Havva'nın baktığı çocuğun ölmesi; Nurhan'ın ise, evin çocuğu ile iktidar savaşına girmesi, onları kendi gerçekliklerine, yani köydeki evlerine geri döndürmüştür. Yüzlerdeki üzüntü, geri dönüşten ziyade, sınıfsal olarak kazanılanın kaybedilmesi ve yaşanan düşüşten ötürüdür.

Nurdan Gürbilek, bu durumu şöyle açıklar:

"Taşrada yaşayan insanın, kendisinin "taşralı" olarak fark edebilmesi için, kendisinin dışlandığı bir hayatı, dışına itildiği bir merkezi/metropolü görüp, idrak etmesi gerekir. Bunu yaparken, kendisini, oradan bakanın gözüyle görmesi ve merkezin karşısında kendisini eksik, yetersiz hissetmesi gerekir. Taşralı bir kişinin ufku her zaman şehirler ve hatta büyük şehirlerdir. Oysa, onun bu ufkunu engelleyen de o imrendiği şehirlerdir. Yine de, şehir yaşamı bir kere fark edildiğinde, taşra, insanı boğmaya ve taşranın içi boş gelmeye başlar (akt. Arın, 2018: 280).

Yollar, Karadeniz'in pek çok dağlık alandaki yolları gibi, engebeli, dönemeçli uzun, taşlı ve topraklıdır. Filmde, bu yolun böyle olmasının bir anlamı vardır çünkü Türker (2018: 166) in belirttiği üzere taşra yolları, doğanın ve ortamın monotonluğunu vurgularcasına, uzun ve meşakkatlidir. Taşra yolları genellikle uçsuz bucaksızdır ve ne kadar kat edilirse edilsin, karşısına çıkılacak şeyler hep aynı olacaktır. Genellikle hep aynı taşlar, topraklar, kayalıklar... İnsana, pek kıymetli bir yere gitmediği ve bir boşluğa doğru ilerlediği hissiyatı buradan verilir. Savaş'a (2012: 122) göre, ücra yerlerde hayat, bozkırın ortasında yolculuk yapmayı andırır; yeni bir şey beklerken, sürekli insanın karşısına birbirine benzeyen, tekdüze yollar çıkmaktadır.

Arabaların yolculuğunda bir önemli detay, gidilen yerin veya içinde bulunulan yerin neresi olduğuna dair net bir bilgi olmamasıdır. Bu noktada, filmin, aslında Karadeniz'den ziyade, Türkiye taşrasını anlatan bir film olduğunu belirtmek gerekir. Gerek yolda, gerek ise film boyunca, köyün ismine veya bulunduğu şehre dair hiçbir bilgi

verilmez. Film boyunca kullanılan arabalardaki plakalar yanıltıcıdır. Sadece filmin kamera arkasında, filmin Artvin'de çekilmiş olduğunu bilinmektedir. Bu konuda bilgi edinememenin en önemli sebeplerinden birisi, film için seçilen yerin Doğu Anadolu Bölgesi'ne yakın olmasından ötürü, doğanın Karadeniz Bölgesi'nin alışlagelmiş doğasına pek benzememesidir. Aslında bu, filmin, bir Karadeniz filmi olmaktan ziyade, taşrayı anlatan bir film olduğunu göstermektedir.

Doğa, filmin seyirciye aktarmak istediklerinde, önemli bir role sahiptir. Kız kardeşlerin evlerinin bulunduğu köy, dağların arasında kalmış bir haldedir. Bu durum, aslında sıkışmış ve ufuklarını, dağların ötesini göremeyen bir yaşamı bize tasvir etmektedir. Ayrıca köyün, şehirle veya kasabayla olan hem fiziki hem de ilişkisel uzaklığını, yalıtılmışlığını da gösterir. Köyün son derece kuru ve soğuk bir hali de vardır. Köyün içerisinde, kız kardeşleri bekleyen canlı bir yaşam olmadığı filmin başından itibaren izleyiciye, doğa vesilesiyle aktarılmaktadır. Filmde de yola çıkmak gerekirse, renksiz, uçsuz bucaksız, değerini kaybetmiş ve tüy ürpertici bir taşradır Anadolu (Türkeş, 2018: 159).

Filmde sadece doğa değil, kullanılan "ağız" veya kıyafetler de filmi bir Karadeniz filmi olmaktan daha da uzaklaştırmaktadır. Köydekilerin giydikleri kıyafetlerin bir yöreselliği yoktur. Alkan'a (2018: 75) göre, taşrada karşılıklı etkileşimlerden ötürü "ağız" özellikleri hızla kaybolmaktadır. Köy, şehre her geçen gün yakınlaşmaya çalışmaktadır. Bora (2018: 54) için ise, geleneğin saf hali, artık taşrada da bulunmamakta; yozlaşmış ve eski zamanındaki halinden çokça uzaklaşmıştır. Filmdeki kardeşler de taşraya kendilerini ait hissetmeyen, kasabaya veya şehre gitmek için uğraşan kişilerdir.

Filmde, taşranın oluşturduğu ve insanların kişiliklerine de yansıyan yoksunluk, sıklıkla vurgulanmaktadır. Bu duruma örnek olarak, kızların babası Şevket'in, kızları "besleme" olarak kabul etmiş ve geri bırakmak için kasabadan gelen Turan Bey ile, Necati Bey'i karşılarken kurduğu diyalog belirtilebilir. Şevket, elleri, önde ve birleşik; omzu ve kafası ise, öne eğik bir halde durmaktadır. Bu, onlara karşı olan hiyerarşik düşüklüğünü göstermektedir. Topluluk belleği açısından, duruşlar çok kritik önem taşımaktadır. Mertebe farklılığı, kişilerin duruş farklılıklarıyla ifade edilir. Bir beden bir diğerine göre farklı durması, onların sahip olduğu otoritenin derecesini gösterebilir (Connerton, 2019: 126). Connerton'a (2019: 127) göre, bir kişiye dair "dosdoğru" tanımlaması kullanıldığında, kendi ayakları üstünde dikilen bir kişiyi anlatmasının yanı sıra, doğru ve dürüst, zor zamanlarında arkadaşlarına bağlılığını belli eden, kişisel inançlarından

vazgeçmeyen ve çoğunlukla değersiz eylemlere kalkışmayan bir kişiye hayranlığımızı belirtmek için bu sözü kullanabiliriz.

Filmde, köydeki erkeklere "Bey" denmez iken, kasabadan gelen erkeklere "Bey" denmesi, kelimenin çağrıştırdığı statü farkını göstermektedir. Connerton'a (2019: 127) göre, toplumda yüksek konuma sahip kişiler için, onların "pozisyon" veya "statü" sahibi olduğu belirtilir. Kişilerdeki olumsuz yönde değişim ise, "düşüş" olarak belirtilir; düşmanın eline düşülür; gözden düşülür; güçlük içine düşülür. Argın'ın (2018: 294) belirttiği gibi, aslında, taşralı ile merkezdeki birinin uzaklığı, birbirine yaklaştıkça daha da ortaya çıkmaktadır. Gerek kasabada yaşıyor olması, gerek ise eğitim durumu, Necati Bey ile Turan Bey'in statüsünü hemen hissettirmeye başlamasına neden olmuştur.

Taşradaki yoksunluğun getirdiği aidiyet problemi, araştırma konusu diğer filmlerdeki gibi, bu filmdeki aile yaşamında da görülmektedir. Kızların öz babası olmasına rağmen, babalığın getirdiği sahiplenme duygusu Şevket'te hiç yoktur. Şevket, kızlarının hem Turan Bey'e, hem de Necati Bey'e sorun çıkardığını sorgusuz sualsiz kabul etmiştir ve kasabada yaşayan bu kişilerden, kızlarını yeniden geri almaları için affetmelerini rica etmektedir. Kızlarının hayatları hakkındaki bütün kararı, Turan Bey ile Necati Bey'in ağzından çıkacak sözlere ve onların 'insafına' bırakmış durumdadır. Laçiner'e (2018: 14) göre, taşra kavramı, pek çok toplumda merkez ile organik bir bağı bulunan periferileri işaret etse bile, Türkiye'de ise bu durum farklıdır çünkü baskın bir hiyerarşinin ve etkili bir başkalık tanımının altını çizer. Burada hiyerarşinin güçlü tarafı olan Necati Bey ve Turan Bey, iktidarı temsil ederken, Şevket'in yitik erkekliği ve yitik iktidarı görülmektedir.

Şevket, yaşamını köyde devam ettirerek, Necati Bey'in kasabada doktor olarak yaptığı gibi bir sınıf atlaması gerçekleştirememiştir. Bu nedenle, üç kız kardeşin geçimini sağlayabilecek bir ekonomiye sahip olmadığı için Şevket, kasabadaki hemşehrilerine kızlarını "besleme" olarak göndermekten başka bir çaresi yokmuş gibi görünen bir baba imajı çizmektedir. Şevket'in köyde veya evde iktidarını uygulayabildiği kişi yalnızca damadı Veysel'dir. Bu, eğitilmiş olmayan ve şehirdeki meslek dallarına dair herhangi bir uzmanlığı bulunmayan iki kişi arasındaki, yalnızca yaştan ve evin Şevket'e ait olmasından kaynaklanan bir hiyerarşidir. Veysel ise, zaten "deli" lakabından ötürü, köyde pek çok kişinin ciddiye almadığı bir durumdadır. Türkeş'e (2018: 186) göre, taşrada, genellikle hasta-sağlıklı, serseri-efendi, yoksul-zengin gibi ayrımlar, genel normları

meşrulaştırırcasına, yeniden üretilir. Toplumun geneline uygun bulunmayanlar (özellikle hasta ve serseri), cezalandırılır veya dışlanır.

Eskiden okul okumadığı ve bir meslek edinemediği için Veysel, Reyhan'ın eşi olarak, Şevket'in evinde bir içgüveysi ve hatta "misafir" gibi yaşamaktadır. Veysel'in hayatta kimseye sözü geçmemektedir. Eşi Reyhan, eşi Veysel'e karşı bir sevgisinin olmadığını ve pek isteyerek evlenmediğini, film boyunca belli etmektedir. Dahası, Reyhan'da Veysel'e karşı bir tikslenme duygusu da mevcuttur. Veysel'in statü düşüklüğü ve yitik iktidarı, özellikle eşiyle cinsel bir birliktelik kurmak istediğinde karşımıza çıkmaktadır. Şevket'in, Reyhan ve Veysel'in özel yaşamına evde alan tanımaması, Veysel'in kayınpederine karşı olan yitik iktidarını göstermektedir. Sancar'a (2016: 102) göre, bir erkeğin, "gerçek bir erkek" olması ve yetişkinlik statüsü kazanması, iş sahibi olmasına bağlıdır. Erkeğin sosyal gücü, ekonomik gücüne denktir. İşsiz bir delikanlı, yaygın görüşe göre, gerçek anlamda bir erkek olarak görülmez.

Veysel'in yitik iktidarının ikinci belirgin örneği ise, Necati Bey, muhtar ve Şevket'in köyün bir mesire alanında kurdukları sofrada görülmektedir. Necati Bey, sofranın en merkezi konumunda yer almaktadır. Diğer kişiler, onun çevresine dizilmiş gibilerdir. Necati Bey'in, sofradaki esas söz sahibi kişi olduğu oturuş düzeninden bile bellidir. Türkeş'e (2018: 174) göre böyle anlar, Bireyin, egemen sınıf karşısında kendi sınıfsal değersizliğini ve konumunu hatırlamasıdır. Taşradan birinin, kendisine "merkez" in gözüyle bakması, kendi gerçekliğine en uzaktan, en dışarıdan bakıştır (Argın, 2018: 290).

Muhtar, sofrada, hiyerarşi açısından Necati Bey'den sonra gelen ikinci kişi gibidir. Pakdemir'in (2018: 82) de betimlediği üzere, muhtar, egemen sınıfların tarafındadır daima ve onların taşradaki mikro temsilcidir. Veysel ise, kurulan bu sofraya dahil olmak istemiş ama başta muhtar ve Şevket tarafından reddedilmiştir çünkü Türkeş'e (2018: 176) göre, içki sofraları, erişkin erkeklere has bir yerdir taşrada. Veysel, erişkin bir erkeğin sahip olması gereken ekonomik özgürlüğe sahip olmadığı için, erkeklerin kurduğu bir içki sofrasında kendisine yer bulmakta zorlanmaktadır.

Veysel, Necati Bey'in "kabul etmesi" ile, sofrada kendisine yer bulmuştur. Veysel'in sofradaki asıl hedefi Necati Bey'den kasabada iş istemektir. Necati Bey ise, Veysel'in taleplerini önemsemeyip, konuşması esnasında sürekli taşrayı övmektedir. Bu, aslında şehre veya kasabaya gitmeye hak kazanmış bir taşralının, köye yaptığı uzaktan bir güzellemedir. Özarslan'a (2018: 25) göre taşra, dışarıdan gözlemleyenlerin doğasına

ve sakinliğine bayıldığı ama orada yaşamını devam ettirenlerin çok sıkıldıklarını belirttikleri yerdir. Köyde olmanın bir ayrıcalık olduğundan, şehirde bu imkanları bulamadığından söz edilir ama Bora'ya (2018: 55) göre bu, mistik bir kutsamadır ve hatta küçük gören bir dışlamadır.

Taşralardaki insanlar, Bora'ya (2018: 55) göre ne tam içeri alınan ne de tam dışarıda bırakılan, taşra güzellemesinin nesnesi konumundaki kişileri oluşturmaktadır. Bu nedenle, Necati Bey'in köy güzellmeleri, gerçekçi değildir. Köyünden, kasabaya veya şehre giden kişi, uzakta olan köyünden asla vazgeçmez ama oraya yeniden dönmeme hakkını hep kullanır (Barbarosoğlu, 2018: 248). Köy uzakta olup, arada bir ziyaret edildiğinde her zaman değerlidir ama kasaba veya şehirdeki imkanları bırakıp dönmek, Necati Bey'in de aklında yoktur.

Aslında, Necati Bey, tam bir şehirli değildir; kasabalıdır. Şehirlinin bakışıyla, kasabalı da bir taşralıdır ama taşra var ama bir de "taşranın taşrası" var (Pakdemir, 2018: 79). Kız kardeşlerin köyü, bir "taşranın taşrası" gibidir. Necati Bey ise, belki kente gitse dışlanacak konumdayken, köyde kendi üstünlüğünü pekiştirmektedir. Taşrada yaşayanlar için ise, gitmek isteseler bile, böyle bir seçenek hiç yoktur. Bu nedenle, taşralı olmak, "iki arada bir derede kalmak" olarak da tanımlanabilir (Alkan, 2018: 76). Ne şehirli, kasabalı olabilmişlerdir; ne de taşralarında mutlu, buldukları konumla barışık bir yaşam sürdürebilmişlerdir. Türkeş'e (2018: 200) göre ise, taşra ile kendinden büyük yerleşim yerleri arasındaki kıyaslama mekansal gibi dursa bile, mutluluk ile mutsuzluk ve hatta yaşam ile ölüm arasındadır.

Veysel'in iş talebi sonrasında, istediği cevabı alamayışı, hırçınlaşmasının başlangıcını oluşturacaktır. Bu noktada, affedici, akıl verici ve devamında mekandan kovma yetkisi sahibi konumundaki kişi Necati Bey'dir. Doğulu erkek, Batılı erkeğin gözünde, "barbar" muamelesi görür (Sancar, 2016: 91). Sermayeyi elinde tutan erkekler, "eğitilmiş" ve şiddetten uzaklaştırılmıştır. Bu erkekler, fiziksel şiddeti hayatında barındırmayı reddeder; rekabete bağlı başarı, kadınlara saygı, centilmenlik gibi değerleri ön plana çıkartır (Sancar, 2016: 221). Burada da Necati Bey, aslında kendisi de o yörede doğmuş birisi olsa da, Batılı erkek konumuna bürünerek, Veysel'e tavsiyeler vermeye çalışmıştır. Necati Bey, film boyunca Şevket'e ve Nurhan'a da sıklıkla tavsiyeler vermektedir.

Kız Kardeşler filminde ölüm, Veysel'in Reyhan'ın bebeğini öldürdüğü sahnede görülmektedir. Bunun sebebi ise, Veysel'in Reyhan'a yitirdiği iktidarını net bir şekilde

anlamasından sonra gerçekleşmiştir. Film boyunca Reyhan ile ilişkiye girmek isteyen ama eşinden istediği yanıtı alamayan Veysel, Reyhan'ın yüzünü bile görmek istemeden cinsel ilişkiye girmek istemesiyle karşılaşmaktadır. Reyhan'ın ilişkiden sonra Veysel'e yeniden soğukluk göstermesi, Veysel'in erkeklerin masasından atılmasından sonra iyice dışlandığını, 'iktidarını' iyice kaybettiğini hissetmesine sebep olmuştur. Veysel, sınırlı bir şekilde evdeki ateşin başına oturduğunda, onun sinirini de ateşten çıkan "chiaroscuro" ışığı ile görmekteyiz. Savaş'a göre geceler, filmin anlatısında önemlidir çünkü kişiliklerinin, ruhlarının karanlıkta kalan yerleriyle insanlar anlam kazanır (Savaş, 2012: 126). Hiç kimseye sözü geçmeyen, eşinden kayınpederinden ve köydeki hiç kimseden saygıyı hiçbir şekilde görmeyen Veysel, üstüne deli diye adlandırılmasından ötürü, içindeki siniri ateşten çıkarmaktadır. Bunun neticesinde, kontrolden çıkan Veysel, Reyhan'ın bebeğinin ölümüne sebep olmuştur.

"Erkek meslekleri" ile prestijli erkeklik arasındaki bağ nettir. Erkekler, günümüzde toplum tarafından kabul görmek için çalışmayı, üretmeyi, teknolojik bilgiye hakim olmayı ve araçsal aklı kullanmaya yeteneğini elinde bulundurmayı başarmalıdır (Sancar, 2016: 57). Çalışacak düzenli ve nitelikli bir iş edinememe durumuyla karşı karşıya olan erkekler için, erkeklığı kazanmanın şartları belirsiz hale gelmektedir ve başka erkeklik inşa stratejileri oluşmaya başlamaktadır (Sancar, 2016: 58). İşsizlik ise, erkekler için güven yitiminin yanı sıra, "erkeklik kaybı" anlamına da gelebilmektedir (Sancar, 2016: 103).

Yaşadıkları ilişki esnasında, Reyhan, konum olarak Veysel'e karşı egemen taraftadır; Veysel'i hareketsiz hale getirmiştir ve bakışlarımız genelde Reyhan'ın gözünden Veysel'i izler şekildedir. Bu durum, ana akım sinemadan alışlageldik durumun tam tersidir çünkü ana akım sinema, kadının sürekli bakılan konumda olduğu bir sinemadır (Kırel, 2018: 165). Suner (2015: 295) ise, kadınları, sinemamızda bağımsızlaştırmanın en önemli kıstaslarından birinin, cinselliklerini keşfetmelerini sağlamak olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, kendi cinsel isteklerinin peşinden gitmeleri, bağımsızlaşma için ortaya koydukları en büyük atılımlardandır.

Reyhan, erkek egemen bir dünyada, hem de taşrada, kendi içinde korumalı ve kurallarını kendi belirlediği bir hayat kurmaya çalışırken, erkeklerin bozduğu düzeniyle, yeniden sessizliğine döner. Bu durum, ana akımdaki sinema anlatısını yıkan da bir şeydir. Genellikle popüler filmlerde, düzeni bozan kadınlar iken, burada erkek düzen bozan bir konuma geçmiştir. Taşra, zaten genellikle kadınlarını mağdur etmektedir; yani, kendi

başına gidecek başka yeri olmayan, en güçsüz bildiklerini (Çur, 2018: 131). Suner'e (2015: 313-314) göre, erkek egemen dünyada ve erkeklerin kurallarını koydukları bir dünyada kadın olarak yaşamak, şehirde veya taşrada aynı zorluğa sahiptir. Bu nedenle, taşrada kadından bahsetmek, aslında Türkiye'de kadından bahsetmek gibidir.

Üç kız kardeş içerisinde, bulunduğu konumla en barışıkmiş gibi görünen Reyhan'ın, çocuğunun aslında Necati Bey'den olduğu belli olduğunda, Veysel'le bir "kaçış" neticesinde evlendiği ortaya çıkmaktadır. Reyhan, doğduğu yer olan bu sessiz köye, gittiğin evin hanımı ile giriştiği iktidar mücadelesini kaybetmesi neticesinde kaçış için geri dönmüştür. Veysel'in muhtemelen evlenemeyecek bir "deli" olması, onun evlilik seçimi için hızlı bir aday olmasına neden olmuştur. Sancar'a (2016: 21) göre, kentli kadın, köylü kadından; iş adamı, erkek işçiden; Batılı beyaz erkek, Doğulu "etnik" erkekten üstün bir konumdadır. Reyhan, bu gerçekle yüzleştğinde, zaten köyüne geri dönmüştür. Diğer kız kardeşler Nurhan ve Havva ise, film boyunca, bu sessiz köyden hep uzaklaşmaya çalışırken görülmüştür. Özellikle Nurhan, kendisine acısınlar diye sağlığını bozarken, hayatını sonlandıracak noktaya gelmiştir.

Filmde, deli diye adlandırılan Hatice ve Veysel, aslında köyün gerçeklerini gösteren iki kişi durumundadır. Hatice, köyde sürekli taklalar atarken görülmektedir. Bu aslında, taşradaki yaşamın, o köydeki herkes gibi kız kardeşler için de bir döngü olduğunu ve o döngüden ne yaparlarsa yapsınlar çıkamayacaklarını göstermektedir. Şevket, Necati Bey'den sürekli iyilik umarken, kız kardeşler köyden gitmeyi isterken, aslında içindeki buldukları döngünün farkında değillerdir ve bir hayalin içindedirler. Foucault'a (2017: 316) göre, deli diye tanımlanan kişilerin, akılı başında olanlardan daha çok sağduyusu vardır; daha az yanlış akıl yürütmektedirler.

Kasabadaki konumunun verdiği rahatlığa sığınan ve ikiyüzlülüğünün üstü kapatılan Necati Bey'in gerçek yüzünü ortaya çıkaran kişi Veysel olmuştur. İş bulma konusunda Necati Bey'e karşı sorduğu tekrarlı sorular, Necati Bey'in aslında ona karşı cevaplarında ne kadar samimiyetsiz olduğunu göstermektedir. Onun amacı, Veysel'i geçiştirmektir. Veysel'in ortaya çıkardığı en büyük gerçek ise, Necati Bey'in, aslında Reyhan'ın çocuğunun gerçek babası olmasıdır. Okumuş ve akılcı tavırlarla çevresindekilere film boyunca akıl veren Necati Bey, Reyhan ile yaşadığı yasak ilişkiyi örtbas etmeye çalışmış ve Reyhan'ın doğacak olan çocuğunun bir eczacı kalfasından olduğunu yaymıştır.

Reyhan, çocuğuyla köyüne çaresizce geri dönüp hiç sevmediği Veysel ile evlendirilirken, Necati Bey, gücünü kullanarak, Şevket'i de susturarak, yaşamına kaldığı yerden devam etmiştir. Reyhan, belki de dönmeyi hiç istemediği köydeki yaşamını yeniden kanıksamak mecburiyetinde kalmıştır. Necati Bey'in önce Nurhan'ı sonra Havva'yı besleme olarak evine alması ise, o günlerin diyetini ödemek içindir. Bu gerçekleri sofrada Necati Bey'in, Şevket'in ve muhtarın yüzüne çarpan Veysel, devamında işlediği cinayetten ötürü her şeyden dışlanmıştır.

Babasının kendisini astığı ağaca, Veysel'in de filmin sonunda kendisini asması, köyde aslında değişmeyen şeylerin ve devam eden bir döngünün göstergesidir. İşlediği suç büyük bir günah olmasına rağmen, film boyunca doğruyu söyleyen kişi olarak gördüğümüz Veysel, egemen kişilere ve onlarla iyi geçinmeye çalışanlara kendi gerçeklerini söylediğinde "köyün delisi" olarak isimlendirilmiştir. Ayrıca, Veysel kendisini astığı zaman, onu ilk gören kişinin bir diğer "deli" olarak nitelendirilen kişi Hatice olması, aslında ötekileştirilen ve dışlanan bu iki kişinin kader ortaklığını ve yol arkadaşılığını göstermektedir. Köyden uzakta, birbirlerini yalnızca ikisi anlamaktadır. Foucault (2017: 277), bir kişiyi, sorunlu bir şekilde başkaları gibi düşünmesini ya da davranmasını engelleyen beyin organlarının içinde bulunduğu hastalığa delilik demektedir. Deli, başkalarına göre "başka" olan kişidir. Bu filmde de çoğu zaman ötekileştirilen ama gerçeği en net aktaran kişiler Hatice ve Veysel olmuştur.

Kız Kardeşler filmi, sıklıkla taşranın sıkıcı tekrarını anlatan bir filmidir. Bu duruma, kız kardeşlerin köyden gitmek isteyip, bir şekilde geri dönmesi ve kaderlerinin kasabadaki bir iki kişiye bağlı olması; Veysel'in babasıyla aynı sonu paylaşması; Hatice'nin sürekli bir şekilde takla atması ve Şevket'in filmin sonunda tekrarlı soruları örnek olarak gösterilebilir. Şevket, Necati Bey'in kendilerini çok umursamadığını fark ettiğinde, filmin sonunda biraz da olsa baba olduğunu hatırlamaktadır. Havva'nın evden gideceği için hızlıca ve neşeli bir şekilde bavulunu hazırlamasına, Şevket tepki göstermektedir.

Şevket'in "Size üç nankör kızın hikayesini anlatayım mı? Anlat demekle olmaz" şakasını sonsuz tekrarı ise, içlerinde buldukları döngüyü anımsatmaktadır. Kız kardeşler, bu tekrarda, ilk defa köydeki evlerindeki mutluluğu bulmaktadır. Ergülen'e (2018: 219) göre, taşra insanının bunalımının temelinde, içinde buldukları mekanı gelip geçici bir yer olarak görmeleri ama şu an orada bulunmalarından ötürü olan bir endişe vardır. Kardeşler, film süresince sürekli kasabaya gitme isteğindedir ama sürekli

geri dönmektedir. Bu nedenle, Argın'a (2018: 273) göre taşra, bir yeri vurgulamının haricinde, 'yersiz yurtsuzluğu' ve 'göçebeliği' hatırlatabilen bir kelimedir. Fakat, film boyunca, en çok gitmek isteyen kişi olan Nurhan, babasının susmamasını isterken, ailesiyle ilk defa mutluluğu yaşamaktadır. Kardeşler, film boyunca eve geçici bir mekan, birbirlerine ise rakip gibi baktıkları için, bu kurulan yakınlık, kader ortaklığı duygusu ve hatta aidiyet başlangıcıdır; "yersiz yurtsuz" ve "ötekileştirilen" olma durumundan çıkıp, film boyunca ilk defa çözümünü kendi özünde, ailesinde bulmaktadır.

Kız Kardeşler filminde uzaklaşma, öncelikle, kasabadan köye doğru olacak şekilde görülmektedir. Nurhan ve Havva, kasabada "besleme" olarak gittikleri evden geri gelmektedirler. En büyük kardeş Reyhan ise, daha öncesinde, kasabada yaşanan pek çok olay neticesinde uzaklaşarak köye gelmiştir. Film boyunca Veysel ve kardeşlerden Nurhan ile Havva, sürekli köyden uzaklaşıp, kasabaya gitmek istemektedirler. Bunun temelinde, taşranın tekdüze yapısı, keyifsiz bir ruh hali ve gençler için pek iyi bir gelecek sağlayamaması durumu vardır.

4.13. Sonbahar

Özcan Alper'in yönettiği *Sonbahar* (2008) filmi, Hopa'da geçmektedir. İsmi halk nezdinde 93 Harbi olarak bilinen 1878-79 Osmanlı-Rus savaşından bugünlere dek Hopa, bir sınır kentidir (Taşkın, 2016: 77). Hopa, Sarp Sınır Kapısı'na yakın olması ve Hopa Limanı'nın yıllarca ticarete ilçeye büyük imkanlar sağlamasından ötürü, Sovyet kökenli kişilerin fazlasıyla göç ettiği yerlerden birisi olmuştur. Zamanla ise, göçmen durumdaki kadınların sömürü mağduru olduğu bir seks ticareti, Hopa'dan Samsun'a kadar yaygınlaşmıştır (Bozok, 2016: 433). Bölgedeki seks ticareti, Doğu Bloku ve Sovyetler Birliği'nden gelen seks işçileri Nataşaların büyük oranda sömürülmesi üzerine kuruludur (Bozok, 2016: 430). Hopa'ya pek çok Sovyet kökenli kadının para kazanmak için gelmesinden sonra, bu durumu kullanmak isteyen kişiler, türlü suçları işlemeye yöneldiler. Hopa'da bir "sınır ekonomisi" oluşturuldu. Sınır ticaretinin haricinde, bavul ticaretinin de olduğu bu ilçede, fuhuş ve kaçakçılık gibi durumlara rastlandı. Söz edilen sektörlerin oluşturduğu restoran, otel ve kuaför gibi yan sektörler bu sınır ekonomisinin etkin unsurları haline geldi (Akyüz, 2016: 156). Bu sermayeleri yöneten kişiler hep erkekti. Akyüz'e (2016: 157) göre, bir kadın olarak sınır bölgesinde yaşamak, daha fazla zorluklarla karşılaşılması anlamına gelmektedir. Hopa'daki kaotik durumlardan en fazla

olumsuz etkilenen kadınlar olmuştur. Sınır kapılarının ilk açıldığı dönem, sınırın öte tarafından gelen kadınlara karşı şiddet, para vermeden cinsel sömürü, dağa kaldırma gibi vakalar yaşanmaktaydı. Tecavüze uğrama, dövülme vakaları görülmekteydi.

Hopa'da, bazı kişiler, bu göçü kendi maddi avantajlarına çevirmek için, otelcilik veya pavyon sahipliği işlerine başladılar. Akyüz'a (2016: 158) göre, Hopa'da, bu sektörlerde çalışan kadınlar, esnaf tarafından "sermaye" gibi görüldü. Bu nedenle, Hopa, uzun yıllar bölgede gece yaşamı en yoğun olan yer olarak bilinmekteydi. Çevre il ve ilçelerden Hopa'ya, pavyon veya disko gibi yerlere gitmek için insanlar gelmekteydi. Bu sebeple, bölgedeki erkeklerin cinsel hayatında, Nataşalara ve onlara dair anlatılanların kritik bir yeri vardı (Bozok, 2016: 430).

Sonbahar filmde ana karakter durumundaki Yusuf ise, siyasi suçtan içeri girmiş ve 12,5 yıl ceza yemiş bir mahkumdur. "Hayata Dönüş" operasyonu zamanında, açlık grevi yapan ve bunu uzun yıllar sürdüren Yusuf, sağlığının bitmiş bir hale gelmesi ve öleceğinin fark edilmesinden ötürü tahliye edilmiştir. 1997 yılında, 22 yaşındayken hapse giren Yusuf, 10 sene hapiste geçen yaşamdan sonra, Hopa'da köydeki evine geri dönmüştür. Fiziksel ve psikolojik anlamda çok kötü bir durumda olan Yusuf'u, köyde yalnızca annesi Rukiye Hanım beklemektedir.

Yusuf'un köye dönüşü, geçmişindeki hatıraların uyanışını ve bunların oluşturduğu içsel çatışmaları başlatır. Yusuf'un odası, onun eski devrimci yıllarını hatırlatırcasına, kendisine esin kaynağı olan devrimci kişilerin fotoğraflarıyla dolu bir haldedir. Bu görüntü, *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* filmindeki Kazım'ın posterlerle dolu odasını hatırlatmaktadır. İkisi de benzer siyasi görüştedirler. Odanın tozlu ve eskimiş hali, odada devrimci heyecan ile yaşanmış eski yılları hatırlatsa bile, yıpranmış haliyle, bir hüznün hissi vermektedir ve kaybolan bir şeylerin olduğunu hissettirmektedir. Ev, filmde, izleyiciye geçmişe dair pek çok bilgi vermektedir. Bunlardan birisi, evin çok odalı oluşudur. Filmde, yalnızca ölmeye yakın olan hasta bir evlat ve annesi evi paylaşırsa bile, evin eskiden pek çok kişinin yaşadığı bir yer olduğu izleyiciye aktarılmaktadır. Ev, filmde oluşturduğu hüznün yanı sıra, hem Yusuf'a hem de izleyiciye geçmişini hatırlatmakta ana role sahiptir. Yusuf, köydeki evine döndüğünde, geçmişini hatırlatacak eşyaları karıştırmaktadır. Filmde, ev kadar eve giren ışık da önemlidir. Evin eskimiş pencerelerinden içeri giren ışık, Yusuf'un geçmişine doğru tuttuğumuz ışığı gösterirken, o evde yaşanan yıllara dair tatlı bir hava bırakmaktadır. Geçmişe bu yolculuk, Yusuf'un kaybettiği günleri, sevdiklerini hatırlatarak, neşeli ve canlı günlerini onun gözünün önüne

getirmektedir. Nora'ya göre, bir hafıza mekanının ana varlık sebebi, unutmayı engellemek, zamanı durdurmak, ölümü ölümsüzleştirmek, nesnelerin durumunu tespit etmektir (akt. Susam, 2015: 74).

Yusuf'un geçmişine olan yolculuğu, sadece hoş veya ağızda buruk bir tat bırakan hüznü anıları hatırlatmamaktadır. Yusuf, uykusunda sürekli "F Tipi'nde" geçen günlerini kabus olarak görmektedir; çevik kuvvet ve bağırışlar vardır. Filmde, muhalif bir tavrı olan gençlerin o dönem uğradığı yoğun şiddet, Yusuf'un hatıraları üzerinden izleyicinin karşısına çıkarılmaktadır. Hayattaki tüm kötülöklere rağmen umudu ise, eve gelen ışıhta, annesi Rukiye Hanım'ın oğluna olan sevgisinde veya Yusuf'un köyde tanıştığı küçük çocukla olan etkileşimde görmektediriz. Eğitimli bir kişi olan Yusuf, eğitimini çocuğa aktararak, kendi solan yaşamının yerine, onu filizlendirmeye çalışmaktadır.

Yusuf'un ölümünün yakınlığını bilerek yaşaması ise, filmin üzerinden hüznü bir havayı hiç eksik etmez. Zaten filmde renkler, genellikle gri, kahverengi, sarı gibi hüznü tonlardadır. Yusuf, filmde o an ne yaşarsa yaşasın, aklının hep bir köşesinde yakında yaşama veda edeceğini bildiğini izleyiciye hissettirmektedir. Yaşamın akışı içerisinde, insanlığın varoluşundan bu yana en büyük derdi olan ölüm konusu, Yusuf için her gün yaşadığı bir durumdadır ve bunu unutmamaktadır. Yusuf'un evinin konumu da bu duyguyu aktarmada çok etkin bir role sahiptir. Yusuf'un evi, Doğu Karadeniz'deki pek çok köy evi gibi, dik bir vadide, yüksek bir noktada, yalnız başına bir konumdadır. Ayrıca, evin önü ciddi bir uçurumdur. Yusuf, bu yalnız başına ve kendi halindeki evde, aslında uçurumun kenarında olan ve her geçen gün son noktaya doğru hızlıca yaklaşan yaşamını izleyiciye yansıtmaktadır. Bu durum, *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* filmindeki, evlerinin bahçesinde, uçurum kıyısında otururken gördüğümüz Kazım'ı hatırlatmaktadır. İkisi de yaşama dair birbirine yakın siyasi tutumları olan kişilerdir ve kendilerinin neden olmadığı durumlar neticesinde hastalanarak, yaşamının sonlarında öksürerek, güç olarak zayıflayarak yaşama veda etmişlerdir.

Sonbahar filminde Doğu Karadeniz'in doğası çok etkin bir roldedir. Bulutlu ve puslu hava filmde hüznü bir atmosfer oluştururken, Doğu Karadeniz'in ikliminde sıkça görülen sağanak yağış ve bölgenin yüksek dağları ve keskin vadileri filmdeki duygulara önemli bir arka plan oluştururlar. Film boyunca gri bir tonun oluşmasına neden olan bulutlu hava, aslında Yusuf'un film boyunca üzerine çöken ve ölene kadar hiç ayrılmayan kara bulutları temsil etmektedir. Gri renk burada önemlidir çünkü gri karanlıkla

aydınlığın, siyah ile beyazın kesiştiği bir renktir. Yusuf da filmdeki yaşamını, yaşam ile ölüm arasında yaşadığı için, aslında bu rengi temsil eder bir haldedir.

Filmin geçtiği mekanın, yeni Türk sinemasındaki genel taşra görüntüsüne denk olması, bu griliği ve arada kalmışlığı destekler durumdadır. Köyde marangozluk yapan Mikail "Bura da başka türlü hapisane" demektedir ve "Bu köyde, bu ihtiyar bunaklarla kala kala insan onlara benziyor" diyerek köydeki sıkıcı yaşam döngüsünü belirtmektedir. Birkan'a (2018: 304) göre, taşrada hayat, bu döngüden asla çıkmaz. İnsanlar hiç yenilenmez, tazelenmez; sıkıntıdan mutluluğa bir anda geçiş olmaz. Taşrayı böyle tanımlamamızdaki ana neden, "yaşlılık"tır. Mekanlar, insanlar, ilişkiler yaşlanmıştır. Sürekli bir huysuzluk, engellenmişlik ve yoksunluk hissiyatı, insanların içinde ve ilişkilerinde hüküm sürer (Çiğdem, 2018: 105). Köydeki yaşlılık durumu, Yusuf'un köye gelmek için bindiği minibüste görülmektedir.

Yeni Türk sinemasının pek çok filmde görülen, yerel dilin kullanımına özen, *Sonbahar* filminde de görülmektedir. Köydeki halk ve Yusuf'un annesi Rukiye Hanım, Hemşince dilini kullanmaktadır. Köydeki halk ve Yusuf'un annesi, Hemşince dilini kullanmaktadır. Aynı zamanda, kültürel başka detaylara da filmde rastlanmaktadır. Söz gelimi, Yusuf, tulum çalmaktadır. Karadeniz müziği, popüler kültürde, hep neşeli ve horon oynamaya teşvik eden bir haldeyken, burada tulumun sesi bir ölümün ve yasın habercisi gibidir.

Filmde, Doğu Karadeniz'in dağları, Yusuf'un evinin de bulunduğu konumu göz önüne alırsak, yüksekliği ile filmde ön plana çıkmıştır. Aslında Yusuf'un içine kapanık karakteri ve üstünden hiç ayrılmayan kara bulutlar, Yusuf'ta, o dağların çevresini duvarların kapattığı bir hapis yaşamı gibi görünmesine neden olmuştur. Yusuf o duvarları, yani dağları aşamamaktadır. Kaderin ona çizdiği yolda sıkışıp, kalmış bir haldedir. Yusuf'un filmde en çok rahatladığını gördüğümüz an, dağların tepesindeki yaylalara çıktığında, kendini karların içine bıraktığı andır. O an hem dağları aşmış, açık bir gökyüzüne bakan insanın rahatlığıdır; hem de belki de mutluluğu en son hatırladığı yer olan çocukluğuna bir geri dönüşür.

Yusuf'un belki de yaşamda tek mutlu zamanlarını yaşadığı çocukluğu, filmde sık sık bize hatırlatılmaktadır. Söz gelimi, bir sahnede televizyon karşısında, çocuk çizgi film izlerken, Yusuf kanalı değiştirip, kendi çocukluğunun önemli izlencelerinden olan buz pateni yarışmasını açmaktadır. Yusuf'un çocukluğunda Ruslar meşhurmuş. Bu nedenle Yusuf, Amerikan kültürüne yakın çizgi filmler yerine, Rus kültürüne daha yakın

büyümüştür. Çocukla birlikte çocukluğuna dönüş, en güzel günlerini yaşadığı zamanları hem kendisine hem de izleyiciye hatırlatırken; içindeki çocuğun yıllar içerisinde çektiği büyük zorluklar, hüzünlü bir atmosfer oluşturmaktadır. Ayrıca, bölgedeki Rus etkisinin ve Yusuf'un komünizmden etkilenmesinin temeli burada görülmektedir.

Türkiye'de komünizmin geçmişi, en çok Fatsa, Hopa gibi Karadeniz ilçeleriyle anılmaktadır. Bölgede solculuğun bu kadar güçlü olmasının bazı nedenleri vardı. Öncelikli neden, sınıra yakın olma durumundan ötürü, karşılıklı tanışıklık ve kültürel etkileşim vardır. Ayrıca, Taşkın'a (2016: 78) göre, bölgede solculuk, öğretmenler ve öğrencileri merkeze alacak şekilde örgütlenmektedir. *Sonbahar* filmindeki Yusuf da eğitilmiş olup, öğrenci arkadaşlarıyla birlikte komünizm hareketine katıldığı bir gençlik yaşamıştır. Köylüler de Yusuf'u "anarşik uşak" olarak bilmektedir. Fakat, bu sözü onunla kutuplaşmak için değil, "başına buyruk" bir çocuk gibi bir imada kullanılmaktadır.

Köydeki Mikail ise, Rusların eskiden sosyalizm umudu olduğunu, şimdi ise hepsinin kaybolduğunu belirtmektedir. Yusuf'un içinde yaşadığı pişmanlıklardan birisi de giden yıllarına olan tepkidir. Yusuf, daha iyi bir dünya hayali kurmuş bir çocuktur. Zaten Assmann'a göre, ayrıcalıklı olmayanlar, ezilenler ve yönetilenler toplumlarda değişimi arzu eden kişilerdir. (2018: 80). Yusuf, hem köyde doğan bir çocuk olarak, hem de bir azınlığa mensup biri olarak, dünyada bir şeylerin değişmesini istemektedir. Fakat, idealleri peşinde koşarken, kendi dünyasının sonunun erken gelmesi, Yusuf'un yaşamındaki acı sonudur.

Mikail, Yusuf'u, hem kendi monoton yaşamında bir değişiklik, hem de içeriden yeni çıkan Yusuf'a hava değişikliği olsun diye, Hopa'daki gece yaşamına götürmektedir. Taşrada zaten genellikle eğlenmek isteyen kişiler, taşranın temelinde sıkıntı olduğunu benimsemişlerdir (Özarlan, 2018: 60). Gittikleri mekanda, müşteriler erkek, çalışanlar ise kadındır. Mekanda pek çok farklı sosyokültürel gruptan erkek görülmektedir. "Erkek eğlencesi" diye oluşturulan "kolektif erkeklik" pratikleri, erkekliğin kişiden kişiye öğrenilme durumunu önemli bir konuma getirmektedir (Sancar, 2016: 307). Yerli halktan erkekler, "Nataşa"larla görüşmek için bu mekana gelmiştir. Yusuf, Gürcü kökenli bir kadın olan Eka ile bu mekanda tanışmıştır.

Gecenin devamında, Eka ile otel odasına giden Yusuf, onunla birlikte olmak değil, sohbet etmek istemektedir. İçine kapanık ve yalnız bir karakter olan Yusuf, Eka ile çevresindeki erkeklerin kurduğu genel iletişimin aksine, daha arkadaşça ve duygusal bir diyalog kurmak istemektedir. Bu durum, *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* filmindeki Şenol'un,

Elena ile arkadaşlık kurma çabasını hatırlatmaktadır. İki karakter de çevrelerinden uzak bir şekilde yaşayan, içine kapanık kişilerdir. Ayrıca, yıllardır dört duvar arasında yaşamının getirdiği yalnızlıktan sonra Yusuf, zamanı güzel bir şekilde paylaşacağı ve uzun uzun sohbet edebileceği birisini bulduğunu düşünmektedir.

Çevresindekilerin Eka ile kurduğu iletişimin kötü olduğuna bir örnek, Eka'nın kitap almak için gittiği kırtasiyede görülmektedir. Eka'nın kitap aldığı esnaf, Eka için "Bunların orospuları bile kültürlü" demektedir. Burada, kırtasiye sahibinin kullandığı kötü dil, aslında oradaki "Nataşalara" karşı olan bakış açısını göstermektedir. Ayrıca, cümlesinde Eka ve onunla aynı kökenden gelip, göçmen olarak yaşayan kadınları ötekileştirmiştir. Fakat, daha iyi iş olanağı bulmak için gelmelerine rağmen, bu yaşama mecbur bırakılmış Sovyet kökenli kadınlar, geldikleri topraklarda iyi eğitim almış ve bilgili kişilerdir. Aksoylu'ya (2016: 462) göre, Nataşaların hepsi kültürlü ve eğitilmiş bireylerdir. Filmde, Eka'yı, bir Rus romanı alırken görmekteyiz. Eka'nın kitap aldığı esnafın Yusuf'a Eka hakkında söylediği söz, Sovyet kökenli kadınların, yeni yaşam alanlarındaki erkeklerle aralarında önemli derecede tahsil farkı olabildiğini göstermektedir. Eka da kendisine aşağılayıcı bir tutumla yaklaşan kırtasiyeciden daha eğitilmiş ve entelektüeldir.

Eka da Yusuf gibi, hayalleri yitmiş ve mutsuzluğun içerisinde kendini kaybolmuş hisseden bir kişidir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra, yeni bir yaşam ümidiyle geldiği Türkiye'de, o dönem Sovyet kökenli pek çok kadın gibi, Eka da seks işçiliğine maruz bırakılmıştır. Her gün yaklaşan mutsuzluğu içerisinde kafa dağıtmak için meyhaneye giden bir Yusuf ile, her gün mutsuz olduğu bir yaşamı yaşamak durumunda kalan Eka'nın yaşamlarının denkleşmesi filmde görülmektedir. Yaşam içerisinde "yersiz yurtsuz" iki insan olan Eka ile Yusuf, iki farklı evde aynı filmi izlediklerinde film, adeta onların yaşamından bir repliği yansıtmaktadır: "Dünyada acı çektik; çok göz yaşı döktük; büyük üzüntüler yaşadık". Bu sahneden sonra Eka'nın üzüntüsü, Yusuf'un ise kayıtsızlığı görülmektedir. Aslında bu durum, Yusuf'un yaşamının tümünü acı çekerek geçiren ve ölümünün yaklaştığını bilen Yusuf'un artık acılara karşı kayıtsızlığını göstermektedir.

Filmde, deniz, özellikle Eka ve Yusuf'un ilişkisindeki duyguları aktarırken, önemli bir arka plandır. Eka ile Yusuf'un ilk birlikte oldukları günlerin sabahında, deniz durgun ve mavidir. Hatta mavilikler içinde, Karadeniz'in sonsuz ufkuna doğru giden tekneler, güzel hayaller kurdurmaktadır. Aynı canlı renkler, Yusuf, arkadaşıyla sahilde kendi geçmişlerinden söz ettiğinde görülmektedir. Deniz, durgun, mavi renkli bir haldedir

ve gökyüzü güneşlidir. Arkadaşıyla, öğrencilikteki eğlenceli yıllarını yad ederler. Yusuf için, yaşamın karamsarlıktan çıktığı anlar geçmişine gittiği anlar ve Eka ile birlikte yaşadığı anlardır. Özellikle Eka'nın gözlerinde, Yusuf'la tanıştıktan sonra değişebilecek yaşamının heyecanı görülmektedir. Fakat, Eka'nın gözlerindeki heyecanın Yusuf'un gözlerinde olmayışı ve Eka'nın Yusuf'un sağlığının düzelmesi çok zor bir şekilde kötüye doğru gittiğini fark etmesi, kendi hayallerinin yıkılmasına sebep olacaktır.

Eka'nın Yusuf'la Hopa sahilinde bir iskelede aralarında büyük bir mesafeyle buluşmaları, ufukta olan ayrılığın göstergesi gibidir. Eka, bu buluşmada, Yusuf'un içinde bulunduğu yaşamda bir misafir gibi duruşuna dikkat çekmiştir ve Yusuf'a "Sen şimdiki zamanda yaşamıyorsun sanki. Rus romanlarından kaçmış gibisin" demiştir. Bu sahnede, Karadeniz, hırçın dalgaları ve iç karartan grimsi bir renkle görülmektedir. Gökyüzü ise, son derece pusludur. Yusuf da denizin rengiyle eşdeğer bir karamsar rengi yüz ifadelerinde ve kıyafetlerinde taşımaktadır. Eka ise, onu bekleyen bir geleceğin olduğunu belli edercesine, kırmızı paltosuyla ortamdaki tek renkli şeydir. Denizin ufku ise, yaşadıkları mutlu zamanların aksine ise, son derece tehlikeli görünmektedir. Onlar için ufka doğru buradan birlikte yola çıkacakları bir yolculuk artık yoktur.

Bu buluşmada Eka, "Her şeyi geride bırakıp, uzun bir yolculuğa çıkabilseydik seninle" derken, aslında bu hayalinin gerçekçi olmadığını bilmektedir. Yusuf, bu griliğin içinde kalırken, Eka hayallerinin peşinden koşmaya devam edecektir. Bu yüzden, izledikleri film esnasında Yusuf'un aksine, ağlayan kişi giden hayallerine ve yaşayabileceği geleceği sevdiği biriyle paylaşamayacağı için üzülen Eka'dır. Yaşamdan ümidini kesmişken, Eka ile tekrar yaşama bağlanan ve insani bir duygunun etkisiyle hayal kura Yusuf, bunun gerçekleşemeyeceğini anladığında, kendi gerçekliğine dönmektedir. Bir sahnede, araba kullanırken, sosyalizm, kaybolan sağlığı ve giden yılları Yusuf'un aklına gelmiştir. Arabadan inip, Karadeniz'in dağlarına doğru bağırılmaktadır. Bu bağırış, genç yaşında sağlığının yitmesine sebep olunmuş bir insanın isyanıdır. Şendeniz'e (2020: 55) göre artık mevcut olmayan şeyler, bellekte geri çağrılmak için hatırlanmayı isterler. Bu hatırlama eylemi, sonsuz bir yıkım veya unutma ile bitebilir.

Yusuf'un bu yükselen duygularına Karadeniz de cevap verecektir. Yusuf, ölümünün öncesi son kez sahile ve Eka ile buluştukları iskeleye indiğinde, Karadeniz'in sahilleri, çok korkutucu bir şekilde dalgalı ve hırçındır. Denizin rengi de ölüm yaklaştıkça daha kara bir hal almıştır. Ölümün soğukluğunu hatırlatan bir ortam vardır. Burada deniz aslında, Yusuf'un iç dünyasını sembolize etmektedir. Yusuf'un iyice zayıflamış bedeni,

denizin büyük dalgaları karşısında çok güçsüz görünmektedir. Ölümün karşısındaki insanın zayıflığına, burada tanık olunmaktadır. Ayrıca, dalgalar, Yusuf'un hayal dünyasının kendi zayıflamış bedenine ve dünyaya isyanı gibidir.

Eka'nın ülkeden gidişiyile Yusuf, tüm her şeyini kaybettiğini hissetse bile, çocuğa verdiği sözü tutup, bisiklet almıştır ve ıslanmış bir halde köye dönmüştür. Aslında, kendi hayalleri mahvolmasına rağmen, köydeki ufak çocuğa umut olmaya devam etmektedir. Yusuf'un, çocuğa hediye olarak merkezden aldığı lacivert renkli bisikleti eve götürürken, ıslanmasının da etkisiyle çocuksu bir halde durması, aslında onun hapiste yaşadığı gençlik yıllarını ve belki de halen daha yaşamak istediği gençliğini göstermektedir. *Sonbahar* filmi, yaşamının en güzel yıllarını, yani gençlik yıllarını, dünyaya dair bir hayal kurduğu için, ağır koşullarda hapiste geçirip, orada yoğun şiddet gördükten sonra, çok erken bir yaşta veda etmek zorunda kalan Yusuf'un hayat hikayesini anlatmaktadır. Yusuf'un bu karamsar günlerinde onu tek yaşama bağlayanlar Eka ve evde ders verdiği çocuk olmuştur. Köydeki çocuk, güzel geçmişini hatırlatırken, Eka ise, şimdi yaşanan anın değerini göstermektedir. Bu iki kişiyle değerlendirilen vaktin çoğu, Yusuf'un geleceği düşünmesini engellemektedir.

Filmde, bir sahnede salyangoz görülmektedir. Salyangoz, yavaşlığı ve durağanlığıyla bilinen bir canlıdır. Bu filmde görülen salyangoz, Yusuf'un yavaşlatmak istediği ama hızla gelen ölümü hatırlatmaktadır. Film esnasında, farklı mekanlar, farklı insanlar ekrana gelse bile, Yusuf'un duygu durumundaki hiçlik hali ve her gün sona bir gün daha yaklaştığını hissetmesi daima filmde kendisini göstermektedir. Söz gelimi, Eka ile bir geleceği olmadığını hissettiğinde Yusuf, evde kendi pasaportuna çaresizce bakmaktadır; bulunduğu yerden gitme imkanı olmasına rağmen, gidememektedir. Aksu'ya (2016: 234) göre, sınır kenti, her geçenin orada bir iz bıraktığı ama hiçbir şekilde uzun bir çizgi halini almadığı bir yerdir. Bu sınır kentinde iki farklı kültürden gelmiş insanların kesişmesi, uzun sürememiştir.

Sonbahar filmi, isminden de yola çıkmak üzere, Yusuf'un yaşamının sonbaharını anlatan bir filmidir. Ömrünün ilkbaharında, kurduğu hayallerden ötürü, çok zor günler yaşayıp, sağlığını kaybeden Yusuf, erken bir sonbahar ile genç yaşında ölümün soğukluğunu yaşamıştır. Filmin sonunda yazan, "Her daim düşleri peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocuklarına..." sözü ise, hem Yusuf gibi gençlerin yaşamına dair hüznü içerirken, hem de filmin izleyicileri arasında olup, daima hayal kuran gençlere, yalnız olmadıklarını göstermektedir.

Sonbaharın bitmesi ve kışın gelmesiyle birlikte, Yusuf da yaşama veda etmiştir. Filmin sonunda yağın kar, Yusuf'un yaşamının üstünü örten örtü gibidir. Cenaze için giden ekibe tepeden bakış, *Bulutları Beklerken* filmindeki gibi, yine yaşam içerisindeki bir göçü hatırlatır. Bu göç, yaşam ile ölüm arasındaki bir göçtür. Eka'nın doğduğu topraklara göç etmesinden sonra, Yusuf da yaşam ile ölüm arasında bir yolculuk gerçekleştirmiştir. Bu nedenle film, aşk ve hüznü bir ayrılık konusunu içinde barındırmasına rağmen, politik dram konulu bir filmidir. Filmdeki ana karakter Yusuf'un, genç yaşlarında komünizme gönül vermesi ve bunun neticesinde hapislerden erken yaşta ölüme sürüklenen yaşamı, dram içerirken, düşünmeye de yönlendirmektedir. Özellikle Yusuf'un film boyunca ciğerlerinin kötü durumda olması ve öksürmesi, hapishane koşullarında ne kadar kötü günler geçirdiğini yansıtmaktadır.

Filmde uzaklaşma, önce Eka ile Yusuf'un kendilerinin neden olmadığı durumlardan ötürü birbirinden uzaklaşması ile başlamaktadır. Yusuf'un içeride geçirdiği zorlu yıllar nedeniyle, sağlığının tükenmiş bir hale gelmesi, Eka ile hayalini kurdukları geleceğe ulaşamamalarına neden olmuştur. Devamında Eka, Yusuf'tan uzaklaşmak durumunda kalarak, ülkeden ayrılmıştır. Yusuf ise, film boyunca içten içe beklediği bir son olarak, yaşamdan uzaklaşmıştır.

4.14. Rüzgarın Hatıraları

Yönetmenliğini Özcan Alper'in yaptığı *Rüzgarın Hatıraları* (2015) filmi, İstanbul'da başlayıp, Türkiye-Gürcistan sınırında devam eden bir yaşam hikayesini anlatmaktadır. Filmin ana karakteri konumundaki Aram, 1943 İstanbul'unda, muhalif yayın yapan bir dergide çalışmaktadır. Ayrıca, Aram'ın gayrimüslim kimliğinden ötürü, o dönem uygulanan Varlık Vergisi, Aram'ı da etkilemiştir. Aram'ın Varlık Vergisi'ni ödeyecek parası olmaması ve ödeyemeyenlerin çalışma kamplarına gönderilmesinden ötürü Aram, kaçma kararı alır. Varlık Vergisi, yürürlüğe sokulduğu dönem, gayrimüslimleri etkileyen bir vergi türüydü. O dönemki devlet yöneticileri, İkinci Paylaşım (Dünya) Savaşı'nın meydana getirdiği mali tahribattan, yüksek vergiyle, özellikle de zenginlerden alacağı vergiyle kurtulmak amacındaydı (Öz, 2020: 186). Gayrimüslimlerin o dönem ülkedeki nüfusa oranı %1,5 civarında olsa da Varlık Vergisi'nin uygulandığı sürede tahakkuk edilen verginin %60-65 kadarı gayrimüslimlerden alınmıştır (Öz, 2020: 197). 11 Kasım 1942'den, 15 Mart 1944'e kadar

uygulanan Varlık Vergisi, gayrimüslimlerin mülksüzleşmesine yol açmıştı (Öz, 2020: 179).

Yoğun vergilere dayanamayan gayrimüslim halk, kentleri bırakıp, dağlara, kırsala doğru göç etmiştir (Tursun, 2016: 23). Aram da bu kişilerden birisidir. Doğu Karadeniz'in Sovyetler Birliği sınırlarına kadar kaçan Aram, oradan ülke değiştirme isteğindedir. Doğu Karadeniz'de resmen bir komünizm avı vardır. Hem yükselen komünizm hem de sınıra yakınlıktan ötürü, geçişleri engellemek için, köyde askerler devriye gezmektedir. Akyüz'e (2016: 140) göre böyle sınır bölgelerinde "ötekiler", karşı taraftakiler çok yakındadır. Her saniye düşmanla karşı karşıya gelinebilecek bir yerde, devletin varlığına ve silahlı güçlerine ihtiyaç elzemdir... Sınır bölgelerinde ikamet eden kişiler daima gözetleme kuleleri, dikenli teller ve devriyelerle aynı alanda yaşamak mecburiyetindedirler. Ayrıca, köydeki herkes muhbir olmuştur. Komünizme gönül verenler, kimliklerini gizlemek için ellerinden geleni yapmaktadır. Korku iklimi, köyün dört bir yanını sarmış durumdadır. Aksoylu (2016: 453), Sovyet gizemi, Soğuk Savaş dönemi bitene kadar, gizemli bir korku halindeydi. Özellikle sınır bölgeleri, ulus-devletin gücünün en yoğun hissedildiği yerler olsa da, ulusal kimlik kavramının en çok tartışıldığı konulardır (Akyüz, 2016: 140).

Radyoda, İstanbul, İzmir gibi farklı yerlerde, Sovyet yanlısı komünistlere yapılan operasyonlar duyulmaktadır. Ruslara dair bilgiler, Almanlardan alınan bilgiler ile verilmektedir. Herman ve Chomsky'e (2012: 100) göre, anti-komünist denetim mekanizması, kitle medyasının üstünde, sistemin yardımıyla ciddi bir baskıda bulunur. Kızıl korku zamanlarında olaylar, komünist ve anti-komünist kuvvetlerin ayrıştığı bir kapsamda ele alınır. Eksiler ve artılar kutuplaşmanın iki tarafına yazılır. "Bizim taraf"ın haberciliğini yapmak, son derece normal bir şey olarak görülür. Aram, hem çevresinden hem radyodan aldığı bilgilerden sonra, saklanmak için gittiği evde de rahat hissetmeyeceğini anlayıp, oradan da uzaklaşmıştır ve dağdaki bir kulübeye gitmiştir.

Sovyet askerleri, Türkiye'den gelenlere karşı temkinlidir çünkü Türk ajanı olduklarına dair şüphelenmektedirler. Aram bu ikili çatışmanın arasında yer alan bir "yersiz yurtsuz"dur. Bu tarafta, kendine yaşamını devam ettirmek için yer bulamayan Aram, karşı tarafın da kendisini ajan olduğunu düşünme ihtimallerinden ötürü, arada, sınırda kalmıştır. Filmde, Aram'ın iç sesinden bazı dışarı çıkanlar, yaşadığı yersiz yurtsuz durumu yansıtmaktadır: "Kimsin sen? Hiçbir yere ait değilsin. Yersiz yurtsuzsun... Kendimi kumun üstündeki su damlası gibi hissediyorum. Kaçacak yer kalmadı..."

Bildiğimden fazlasını hatırlıyorum... Varlığım, bir misafir gibi yaşamaya ne kadar devam edecek?".

Aram'ın silah tutarken, kendinde duyduğu özgüven onu şaşırtmıştır. Eskiden kalemini silah olarak kullanan bir kişinin, sınır bölgesinde, yaşam ile ölüm arasında en geleneksel kendini koruma yöntemine sığınması kaçınılmaz olmuştur. Askerler, köydeki eve baskın yapınca, Mikhail kendisini eşi için feda etmiştir ve Meryem de Aram gibi, dağdaki kulübeye kaçmıştır. Meğerse Mikhail'in arkadaşı ihbar etmiş. Köyde, ihbar furyasından sonra, kimsenin kimseye güveninin kalmadığına net bir örnek olmuştur.

Meryem, film boyunca sessizdir. Bu sessizliğinin en büyük sebeplerinden birisi, ailesi Sovyetlerden göçmen olarak gelmiş olması ve sevmediği bir kişiyle evlenmiş olmasıdır. Aslında, Meryem ve Aram, yersiz yurtsuz ve sınırda kalmış iki kişidir. Bu iki yersiz yurtsuz kişinin yolu, belki de sınırların en kapalı olduğu noktalardan birinde kesişmiştir. Meryem ve Aram ise, gözetleme kulelerinin denetlediği nehirde vurulup öldürülmektedirler. Aksu'ya (2016: 234) göre sınır çizgileri, sınırın iki yanında kalan "bölgeler"de hayatını sürdürenlerin kaderini de belirlemiş olur. Bir sınır kenti olmak, bir koridor ve bir kapıyı daima çağırıştırır. İki de yaşamları boyunca, aradıkları aidiyeti, ömürlerinin son döneminde birbirlerinde bulmuş oldular. Bu nedenle, ölürken de birbirlerine sarılıp, ölmüşlerdir.

İstanbul'dan bir uzaklaşma ile başlayan film, sınıra yakın bir yere gittiğinde, kendisini tedirgin ve yersiz yurtsuz hisseden Aram'ın, dağda bir kulübeye doğru uzaklaşmasıyla devam etmiştir. Aram, Varlık Vergisi'nin yükünden kaçmasının devamında, gittiği yerde bu sefer de komünist olarak yakalanma tehlikesiyle yüzleşmiştir. Mikhail'in ölümünden sonra, dağdaki kulübeye kaçan Meryem ile birlikte Aram, sınıra doğru uzaklaşmıştır. Özgürlüğe doğru olan uzaklaşma, sınırda vurulmaları nedeniyle, yaşamdan bir uzaklaşma halini almıştır.

5. Sonuç ve Öneriler

5.1. Sonuç

Yeni Türk sinemasında Karadeniz Bölgesi'nde geçen filmlerde, "uzaklaşma"nın incelendiği bu araştırmada, karakterlerin uzaklaşma eylemlerinin nedenleri ile coğrafi, ekonomik ve toplumsal nedenler arasındaki ilişki bulunmaya çalışılmıştır. Özellikle

filmlerin diziliminde de ifade edilmeye çalışıldığı gibi, bölgede Batı'dan Doğu'daki sınır bölgesine doğru gidişte, filmlerin sonunda acı sonlar daha üzücü bir hal almıştır. *Mustang*, *Gözetleme Kulesi*, *Sibel* ve *Fındıklar Kırılırken* filmlerinde, taşrada kadın olmanın zorluğuyla yüzleşen kişilerin, mahalle baskısından ve buldukları yerden kaçma girişimleri görülmektedir. *Mustang* filminde tacizci bir amca, otoriter bir babaanne ve köydekilerin baskısından kaçmaya çalışan beş kardeş içerisinden, Lale ve Nur İstanbul'a doğru uzaklaşırken, Ece ise, köydeki ve evdeki baskılara dayanamayıp, yaşamına son vermiştir. *Gözetleme Kulesi*, *Sibel* ve *Fındıklar Kırılırken* filmlerinde Seher, Sibel ve Vahide, toplumun ve hatta ailelerinin onlara karşı olan tutumundan ötürü, yüksek tepelere doğru uzaklaşmıştır. Seher, üniversite okumak için gittiği yerde dayısının tecavüzüne uğramasından sonra, evden kaçarak, önce otobüs muaviniği, devamında ise, dinlenme tesisinde aşçılık yapmıştır. Seher'in yaptığı meslekler, aslında filmin başından itibaren, bir uzaklaşma halinde olduğunu göstermektedir. Ailesinden de destek göremeyen Seher, yaşamını yine uzaklaşarak devam ettirmiştir ve kendisi gibi geçmişinden uzaklaşan Nihat ile birlikte gözetleme kulesinde yaşamıştır. Sibel'in uzaklaşmasının sebebi, önce köyde, sonra evde kardeşi ve babası tarafından dışlanmasıdır. Ayrıca Sibel, köyde yıllarca hor görülmesinden sonra, aradığı mutluluğu kısa bir süreliğine de olsa, uzaklaştığı tepelerde karşılaştığı birinde bulmuştur. Fakat, onun da uzaklaşan bir halde olması, ikisinin mutluluğunun kısa sürmesine neden olmuştur. Vahide ise, kendini ait hissetmek için gittiği köyde, halası tarafından sürekli dışlanması ve köyde kendisine tecavüz edilmeye çalışılması neticesinde, köyden uzaklaşmıştır.

Mustang ve *Sibel* filmlerinde, çocuk yaştan itibaren, kendilerine biçilmiş rolle yaşamak durumunda kalan kız kardeşlere tanık olunmaktadır. Taşrada, özellikle kadınların yaşamına dair, çok ciddi bir toplum baskısı oluşabilmektedir. Çur'a (2018: 128) göre, taşrada, kadınlarla erkeklerin aynı ortamda bulunmaları halinde, kadınlardan hareketlerini kontrol etmeleri beklenmektedir. *Mustang* filminde kız kardeşler, okul çıkışı içinde erkeklerin de bulunduğu bir grupta sahilde eğlenmeleri neticesinde, yaşamlarının en zor günlerine başlamışlardır. *Sibel* filminde ise, aslında o güne kadar toplumsal rolle çatışmayan, yalnızca biraz soğuk bir kişi olduğu için toplumun ondan beklediği evliliği gerçekleştirilmeyip, babasıyla yaşamını sürdüren bir Sibel karakteri görülmektedir. Sibel'in dağdaki evde bir kaçak ile birlikte olması ve makyaj yapıp, renkli kıyafetler giymesi, babasından, kardeşinden ve çevreden ciddi tepki görmesine neden olacaktır. Bir

kadının, taşrada, kendi kararlarını verebilme özgürlüğünden çok uzaklaşabilmek durumundan kalması, bu iki filmde görülmektedir.

Kalandar Soğuğu, Yağmur: Kıyamet Çiçeği, Bal ve Kız Kardeşler filmlerinde, özellikle yeni Türk sinemasında taşrada çekilen filmlerde karşımıza sıklıkla çıkan "yitik erkeklik" nedeniyle "uzaklaşan" kişiler görülmektedir. *Kalandar Soğuğu* filminde Mehmet, düzenli bir işte çalışmaması, eve para kazandıramaması ve dağlarda sonuçsuz maden arayışları neticesinde, eşi ve çevrelerindeki insanlar tarafından dışlanmakta ve hor görülmektedir. Mehmet, film boyunca sonuçsuz kalan çabaları (maden arayışı ve boğa güreşi) neticesinde, eşinin yüzüne bakamadığı için tepelere doğru uzaklaşmaktadır. *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* filminde Şenol, yıllardır çevresinden göremediği sevgiyi Elena'dan gördüğünü hissetmesi neticesinde, onunla arkadaş olmak istemektedir. Fakat, bu durum, onun tüm çevresi tarafından dışlanmasına ve hatta Elena'yı kazanabilmek için şike yapmasından ötürü, mesleğini kaybetmesine neden olacaktır. Şenol, her şeyi bırakıp, Elena ile uzaklaşma kararı almıştır. Ahmet ise, yaşamda ekonomik başarı elde edememesi ve babası tarafından hor görülmesinden sonra, hayatta tek umudu olarak gördüğü takımının şampiyonluğu kaybetmesiyle, intihar etmiştir.

Bal filmindeki Yakup'un, mutsuz hissettiği evden uzaklaşmaktadır. Yine ormanlara doğru uzaklaştığı bir gün yaşamını kaybetmesi sonrasında, onunla yaşamda tek iyi anlaşılan kişi olan oğlu Yusuf, babasının peşinden ormanlara doğru uzaklaşmıştır. *Kız Kardeşler* filminde, kayınpederi Şevket tarafından sürekli hor görülen, özel yaşamını rahatlıkla yaşayamayan, eşi Reyhan tarafından pek sevilmeyen ve kendi evini kuramadığı için kendini kötü hisseden Veysel, yaptığı çobanlık ile evden uzaklaşmasından sonra, işlediği cinayet ile, bu sefer maden ocaklarına kaçmıştır. Filmin sonunda ise, köyden uzak bir noktada, kendini ağaca asarak intihar ettiği görülmektedir. Babası da kendisi gibi yıllar önce aynı ağaca kendisini asarak intihar etmiştir. Bu durum aslında, "deli" Veysel'in içinden çıkamadığı ve iyice dibe doğru gittiği bir döngüyü göstermektedir.

Ekonomi, bir iktidar oluşumu için çok önemli bir etkidir. Türkiye'deki taşraların çoğu gibi, dünyanın da pek çok yerinde, erkeğin düzenli bir ekonomik geliri olması, mutlaka beklenen bir şeydir. Özellikle *Kalandar Soğuğu* filminde Mehmet, *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* filminde Ahmet ve *Kız Kardeşler* filminde Veysel, ailelerine düzenli bir ekonomik gelir sağlayamadıkları için, özellikle büyükler tarafından hor görülmektedir. Bu noktada, erkek ortamları çok önemlidir. Veysel için, erkek ortamları yargılandığı bir yer iken, Ahmet için, bir kaçış noktasıdır.

Karadeniz Bölgesi'nde erkek eğlencesinde, kadın, müzik ve alkolün çok ön plana çıktığı görülebilmektedir. Bu noktada, bir dönem ülkeye Sovyetler Birliği'nden yaşanan göç neticesinde oluşan "Nataşa" furyası önemlidir. Bu ülkeden göç ederek gelen kadınlar, çaresizlik içerisinde uzun yıllar seks işçiliği yapmak durumunda kaldılar. *Elveda Katya*, *Öyle Sevdim Ki Seni* ve *Sonbahar* filmlerindeki Katya, Olga ve Eka, Sovyet kökenli olmaları nedeniyle bölgede dışlanmaları veya yaşadıkları zorluklar neticesinde uzaklaşmak durumunda kalmışlardır. Burada, Katya'nın, babası Yunus Kaptan tarafından ötekileştirilmesi, bu üç karakterin aslında ne kadar yersiz yurtsuz bir konumda kaldıklarını göstermektedir.

Bulutları Beklerken, *Yüreğine Sor* ve *Rüzgarın Hatıraları* filmlerinde, kimliksel ve ideolojik nedenlerden ötürü yaşanan uzaklaşmalar vardır. Mübadele günlerinden göç görüntüleriyle başlayan *Bulutları Beklerken* filminde Ayşe, geçmişini, gerçek ailesini ve kimliğini hatırlaması neticesinde, önce düşüncelerinde geçmişe doğru bir yolculuğa çıkmıştır. Herkesin onu dışlamaya başladığı ve "deli" olarak gördüğü bir ortamda, geçmişle yüzleşmeye devam eden Ayşe, uzun yıllar yaşadığı topraklardan uzaklaşarak kardeşini bulmak için Selanik'e gitmiştir.

Yüreğine Sor filminde, farklı dinlere mensup ailelerden gelen Esmâ ve Mustafa'nın karşılarına çıkan zorluklar neticesinde, önce köyden uzaklaşma kararı aldıkları görülmektedir. Fakat, devamında zorlukların artması, bu hayalin gerçekleşmemesine ve Esmâ'nın yaşamına son vermesine neden olmaktadır. *Rüzgarın Hatıraları* filminde ise Aram, önce Varlık Vergisi'nden ötürü İstanbul'dan uzaklaşmak durumunda kalırken, devamında geldiği Türkiye-Gürcistan sınır bölgesinde, komünist olarak yakalanma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Önce dağda bir kulübeyle, devamında ise, Meryem ile birlikte, sınıra doğru uzaklaşan Aram, sevdiği kadın ile birlikte yaşamını yitirmiştir.

Bulutları Beklerken, *Yağmur: Kıyamet Çiçeği*, *Sonbahar* ve *Rüzgarın Hatıraları* filmlerinde, ideolojik anlamda, anti-komünizmin bölgedeki yoğun etkisi görülmektedir. Sovyetler Birliği'ne yakın olmak, özellikle Doğu Karadeniz'de komünizmden etkilenme oranını yükseltmiştir. *Bulutları Beklerken* filminde, babasının komünist olarak köyde konuşulmasından ötürü, dışlanan ve sürekli hor görülen Mehmet'in arkadaşının, bir sandala binerek, denizde uzaklaştığı görülmektedir. Sınır bölgesine iyice yaklaştığımız Hopa'da, Kazım (*Yağmur: Kıyamet Çiçeği* filmi) ve Yusuf (*Sonbahar* filmi), anti-komünizm etkisinden ötürü hapse düşmüş iki gençtir. Kazım, hapis sonrası ailesinin

yanına kaçış için Hopa'ya giderken, Yusuf, ömrünün son günlerini, yaşamının sınırına yaklaştığı anları, bir sınır ilçesi olan Hopa'da, bir göçmen olan Eka ile yaşamaktadır. Sovyetler Birliği sınırına gelindiğinde ise, *Rüzgarın Hatıraları* filminde, Aram ve Meryem, sınırda, iki ideolojinin ortasında yaşamlarını yitirmişlerdir. Ayrıca, araştırmada, filmler Karadeniz Bölgesi'nin batısından doğusuna doğru gidecek şekilde ele alınmıştır. Daha batıdaki filmlerde, şehre veya hayalleri peşinde kaçış daha çok görülmekteyken, doğuya, yani sınıra doğru gidildikçe, filmin sonlarında yaşamın sona erışı daha çok karşılaşılan bir sonudur. Burada, sınır bölgesi olması nedeniyle, ideolojilerin ve kültürlerin arasındaki kutuplaşma ve çatışmanın artışı, özellikle belirleyici bir durumdur.

Ayrıca, *Fındıklar Kırılırken* filmindeki çoban ve *Kız Kardeşler* filmindeki "Deli" Veysel ve "Deli" Hatice'nin rolleri önem arz etmektedir. *Fındıklar Kırılırken* filmindeki Vahide'nin tepelere doğru kaçarken yolunun kesiştiği çoban, köyde okuma isteğiyle, ayrıksı kalmış bir kişidir. Bütün köy Vahide'nin üniversite okumasına, özellikle de Sanat Tarihi mezunu olmasına tepkiliyken, köyden dışarıda tepelerde bir hayat yaşayan çoban kızların okuması gerektiğini ve Sanat Tarihi'nin güzel bir bölüm olduğunu belirtmiştir. *Kız Kardeşler* filmindeki "Deli" Veysel ile "Deli Hatice ise, köyde doğruları söyleyen yegane kişiler olarak karşımızdadır. Veysel, başta muhtar ve kızların babası Şevket olmak üzere, tüm köyden büyük saygı gören ve tüm yanlışları örtbas edilen Necati Bey'in ikiyüzlü tavırlarını sofrada yüzüne çarpmaktadır. Hatice ise, filmde attığı durmak bilmeyen taklalarla, aslında kız kardeşlerin içinden bir türlü çıkamadıkları çemberi sembolize etmektedir. Filmin sonunda "deli" olarak köyden dışlanan Veysel'in, babasının intihar ettiği ağaca kendini asması, belki de babasının da aynı muameleyi görmüş olduğunu hatırlatmaktadır. Veysel'i intiharından sonra gören kişinin Hatice olması ise, Veysel'i yaşamda anlayabilecek tek kişinin, kendi sınıfından olan Hatice olduğu gerçeğini hatırlatmaktadır.

Sonuç olarak, araştırılan filmlerde yaşadığı yerden uzaklaşan kişilerin, en çok toplum tarafından gelen baskıdan, beklentilerden ve saldırılardan ötürü uzaklaştıkları görülmektedir. Çoğunlukla, taşrada kadın olmanın ve göçmen olmanın zorluğu, ekonomik durumu olmayan bir erkek olmanın baskısı, farklı bir siyasi görüşten olmanın veya farklı bir kültürden gelmenin oluşturduğu endişe, insanları bulunduğu yerden uzaklaşmaya yönlendirmiştir.

Tablo 3.2. Araştırmanın örneklemini oluşturan filmler ve işlendikleri ana başlıklar

Araştırılan Konular	Konular Kapsamında Araştırılan Filmler (Karakterler)
Taşrada Kadın Olmak	1- <i>Mustang</i> (Beş kız kardeş) 2- <i>Gözetleme Kulesi</i> (Sibel) 3- <i>Sibel</i> (Sibel) 4- <i>Fındıklar Kırılırken</i> (Vahide)
"Nataşa" Konusu	1- <i>Elveda Katya</i> (Katya) 2- <i>Öyle Sevdim Ki Seni</i> (Olga) 3- <i>Yağmur: Kıyamet Çiçeği</i> (Elena) 4- <i>Sonbahar</i> (Eka)
Yitik Erkeklik	1- <i>Kalandar Soğuğu</i> (Mehmet) 2- <i>Yağmur: Kıyamet Çiçeği</i> (Ahmet) 3- <i>Bal</i> (Yakup) 4- <i>Kız Kardeşler</i> (Veysel)
Anti-Komünizm	1- <i>Bulutları Beklerken</i> (Mehmet'in arkadaşı) 2- <i>Sonbahar</i> (Yusuf) 3- <i>Rüzgarın Hatıraları</i> (Aram)
Kimliksel Sebepler	1- <i>Bulutları Beklerken</i> (Ayşe) 2- <i>Yüreğine Sor</i> (Esmâ ve Mehmet) 3- <i>Rüzgarın Hatıraları</i> (Aram)

5.2. Öneriler

Karadeniz Bölgesi, göç yolları üzerinde bulunmuş ve imparatorluklara ev sahipliği yapmış Anadolu'da bulunması neticesinde, pek çok farklı din, dil ve etkin kökenden insana ev sahipliği yapmıştır. Günümüzde pek çok değerli tarihi eser, Karadeniz Bölgesi'nde bulunmaktadır. Bu kadar zengin kültürel geçmişe sahip bir bölgenin, daha iyi tanıtılması gerekmektedir. Popüler kültürün de etkisiyle, yalnızca, birkaç turistik yerden ve birkaç kültürel çeşitlilikten ibaret görülebilen bölgenin, gerçek zenginliğinin ortaya çıkarılması gerekmektedir.

"Çokkültürlülük" kavramı bu noktada ön plana çıkmaktadır. Çokkültürlülük, modern demokrasilerinin kurumlarını güncelleyerek ve kişilere farklılıklarını ilerletmek ve başkalarına aktarma olanağını tanıyarak, çeşitli kültürlerin tanınması amacını hedef olarak belirleyen entelektüel bir tartışma, tarihsel bir politik program ve pratik deneyim bütünü olarak söz edilebilir (Doytcheva, 2016: 24-25). İnsanlık her zaman içinde bir çeşitlilik taşımaktadır ve kültürel açıdan farklılıklar içermektedir ama bu çeşitliliğe dönemler içerisinde farklı politik yanıtlar verilmiştir (Doytcheva, 2016: 25). Tourraine'ye göre, çokkültürlülük, bütün dünyada "farklılıklarımızla eşitiz" mottosuyla ön plana çıkmaktadır (akt. Doytcheva, 2016: 22).

2000'li yılların başlarında, neoliberal ekonomi politikaları, Avrupa Birliği'ne üyelik için görüşmeler gibi faktörler, ülkedeki homojenlik algısını kırdı. Farklı kültürlerin de ülkede yaşadığına dair bir kabul gelişti. Çokkültürlülük düşüncesi ön plana çıktı. Dini, kültürel, etnik farklılıklar için, "altkültür-üstkültür", "ebru" ve "mozaik" gibi ifadeler kullanıldı. Bu dönemde, farklılıkları belirtmek adına, müzik önemli bir role sahip oldu. Yerel dillerde yapılan müzikler, demokratikleşme atılımının bir parçası olarak gösterildi (Taşkın, 2016: 31-32). Bu noktada, Taşkın'a (2016: 32-33) göre, 2000'lerin ilk yıllarında ülkede çok sevilen Kazım Koyuncu da çokkültürlü müzik akımının bir üyesi olarak örnek gösterilmektedir. Yaşanan kültürel gelişmelerden sonra Lazlık, uzun yıllar ötekileştirmelere maruz kalmasına rağmen, 2000'li yılların başlarında istenen "modern" bir kimlik halini aldı.

Karadeniz, kültürel zenginliğin ortaya çıkarılma ihtiyacının yanı sıra, ekonomik yatırımlara da ihtiyaç duyan bir bölgedir. Çok uzun yıllar süresince, uzun sahil şeridi nedeniyle, deniz ticareti, bölgenin hem ekonomik refah seviyesini yükseltirken, hem de kültürlerarası etkileşimi ilerletmekteydi. Ayrıca, Karadeniz'in kendine has coğrafi yapısı,

findık ve çay gibi ürünlerde onu dünyanın ilk sıralarına çıkartırken, bölge halkının, ekonomik açıdan rahatlamasını sağlamaktaydı. Karadeniz, avantajlarına rağmen, son yıllarda, en çok g veren bölgeler arasındadır. Karadeniz Bölgesi, uzun yıllardır bağkent olan yerlerden uzak bir durumdadır. Bu durum, bağkentle veya büyük Őehirlerle olan etkileşimde kopukluklar yağanabilmesine neden olmaktadır. Karadeniz Bölgesi'nde dışa doğru yağanan g, tarım, sanayi, liman iŐletmeciliėi gibi pek çok konuda ekonomik olarak g kaybetmesine neden olmuştur. Bu nedenle, Karadeniz'in bazı illerinde, işsizlik oranı hızla yükselmiŐtir. Bölgeden gidebilen kişiler, İstanbul, Ankara gibi büyük Şehirlerde veya yurt dışında yağamına devam ederken, bölgede kalanlar, ekonomik açıdan zor bir yağamla karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle, toplum içinde kırılmalar oluşmaktaydı.

Sonuç olarak, Karadeniz Bölgesi'nin ekonomik yağama daha fazla dahil edilmesi gerekmektedir. Gerekli istihdam alanları oluşturularak, büyük limanların ve sınır kapısının sağlayacağı ticaret imkanıyla, halkın ekonomik refah düzeyinin yükseltilmesi gerekmektedir. GeliŐtirilen ekonomik yağama, kadınların da daha fazla dahil edilmesi ve istihdamda fırsat eŐitliėinin sağlanması gerekmektedir. Taşranın pek çok yerinde kadın olmanın zor olduğu gerçeği, Karadeniz için de geçerli durumdadır. Kadınların, ekonomik yağamda daha çok var olması, bölgedeki cinsiyet eŐitliėinin artmasına katkı sağlayacaktır. Ayrıca, cinsiyet eŐitliėinin okullarda daha fazla anlatılması ve insanların daha ufak yaştan itibaren birbirlerine hoşgörü, sevgi ve saygı ile davranmasının sağlanması gerekmektedir.

Bölgedeki kültürel çeşitliliğe, "okkltrllk" politikasına uygun yaklaŐılıp, kültürel zenginliklerin tamamını iyi bir Şekilde tanıtmak gerekmektedir. Bu noktada, sinemaya büyük görev düşmektedir çünkü Karadeniz insanın, özellikle popüler sinemada yer alan komik olmak (bazen sakarlık), sürekli horon oynamayı sevmek ve düzenli bir Şekilde "uyy", "daa" gibi kelimelerle konuŐmak gibi birkaç stereotip ile sinemaya aktarılmaması gerekmektedir. Bölgedeki insani ve kültürel çeşitliliğe daha fazla önem verilmesi gerekmektedir. Ayrıca, bölgedeki doğa zenginliğinin de yalnızca arka plan olarak değil, yeni Türk sinemasındaki pek çok yönetmen gibi, hikaye içi duygulara yardımcı olacak Şekilde aktarılması, hem filme hem de Karadeniz'in filmlerdeki yerine büyük katkı sağlayacaktır.

Türkiye, topraklarının, yüzyıllardır birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması, büyük glere tanık olması ve önemli ticaret yolları üzerinde bulunması nedeniyle, pek çok farklı kültüre ev sahipliği yapmıştır. Bu nedenle, Karadeniz Bölgesi'nde bulunan

kültürel zenginlik, ülkenin diğer bölgelerinde de mevcuttur. Türkiye'deki çokkültürlü yapının daha da iyi tanıtılabilmesi adına, benzer çalışmaların diğer bölgeler için de yapılması gerekmektedir. Özellikle akademide yapılacak bu çalışmalar, gelecekte bu kültürlere dair araştırma yapmak isteyen kişilere, detaylı bir kaynak oluşturacaktır. Ayrıca, sinemanın etki gücünü göz önüne aldığımızda, sinemada da bu kültürel zenginliklere stereotiplerden uzak bir şekilde daha çok yer verilmesi, gelecek nesillere kültürlerin daha iyi bir şekilde aktarımını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Film ve Televizyon Yapımları:

- Acar, F. S. (Yapımcı) ve Alper, Ö. (Yönetmen). (2008). Sonbahar. [Film]. Türkiye: Kuzey Film.
- Alper, S., Oğuz, M., Bayraktar, A., Eckelt, M., de Seille, G., Chikhradze, M. (Yapımcı) ve Alper, Ö. (Yönetmen). (2015). Rüzgarın Hatıraları. [Film]. Türkiye, Almanya, Fransa, Gürcistan: Nar Film, Most Productions, İstanbul Dijital.
- Aytekin, N. (Yapımcı) ve Kara, M. (Yönetmen). (2015). Kalandar Soğuğu. [Film]. Türkiye, Macaristan: Karafilm Prodüksiyon.
- Davutoğlu, N. (Yapımcı) ve Kurçenli, Y. (Yönetmen). (2009). Yüreğine Sor. [Film]. Türkiye: Film F.
- Esmer, P., Akdeniz, N. K., Esmer, T. (Yapımcı) ve Esmer, P. (Yönetmen). (2012). Gözetleme Kulesi. [Film]. Türkiye, Fransa, Almanya: Sinefilm, Arizona Distribution, Bredok Filmproduction.
- Gillibert, C. (Yapımcı) ve Ergüven, D. G. (Yönetmen). (2015). Mustang. [Film]. Türkiye, Fransa, Almanya, Katar: CG Sinema, Vistamar Film Produktion, Uhlandfilm, Bam Film, Kinology.
- Hashemian, B. (Yapımcı) ve Ustaoglu Y. (Yönetmen). (2004). Bulutları Beklerken. [Film]. Türkiye, Almanya, Fransa, Yunanistan: Ustaoglu Film Production, Silkroad Production, Arte France Cinema, Ideefixe Films, Flying Moon Film Production, ZDF/ARTE Production.
- Hiçyılmaz, T., Conker, M. (Yapımcı) ve Hiçyılmaz T. (Yönetmen). (2018). Fındıklar Kırılırken. [Film]. Türkiye.
- Kalvo, M., Henon, C., Legrand, M., Massalha, R., Eckelt, M., Jancke, J., Eche, L., Polat, N. (Yapımcı) ve Zencirci, Ç. ve Giovanetti, G. (Yönetmen). (2018). Sibel. [Film]. Türkiye, Fransa, Almanya, Lüksemburg: Mars Production, Bidibul Production, Les Films du Tambour, Reborn Production, Riva Filmproduktion.
- Kuriş, G. ve Tokdemir, Ş. (Yapımcı) ve Aydın, O. (Yönetmen). (2014). Yağmur: Kıyamet Çiçeği. [Film]. Türkiye: GK Yapım.
- Kaplanoğlu, S., Rexin, J., Brokemper, B. (Yapımcı) ve Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2010). Bal [Film]. Türkiye, Almanya: Kaplan Film.

- Öperli, N. ve Yıldırım, M. (Yapımcı) ve Alper, E. (Yönetmen). (2019). Kız Kardeşler. [Film]. Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan: Liman Film, NuLook Production, Horsefly Productions, Circe Films, Komplizen Film.
- Sönmez, O. (Yapımcı) ve Sönmez, A. (Yönetmen). (2012). Elveda Katya. [Film]. Türkiye, Rusya: 24 Kare Film Yapım, KOMPAS Production.
- Tekeoğlu, N. T. (Yapımcı) ve Tekeoğlu, O. (Yönetmen). (2013). Öyle Sevdim Ki Seni. [Film]. Türkiye: Medyaton Film.

Kitap, Makale ve Tezler:

- Akbulut, H. (2020). "Önsöz". Editör: Yıldız Derya Birincioğlu ve Uğur Baloğlu. *Kültürötesi İmgeler*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Akcakaya, E. (2020). *Kültürel Diplomasi Bağlamında Türkiye'deki Uluslararası Film Festivalleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoylu, K. (2016). "Karadeniz Deyince". Editör: Tanıl Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoylu, K. (2016). "Nataşalar". Editör: Tanıl Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksu, C. (2016). "Karadeniz'in Sol Köşesi: Hopa". Editör: Tanıl Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akyüz, L. (2016). "Bir Sınır Kasabası Olarak Hopa". Editör: Tanıl Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev: A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Argın, Ş. (2018). "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek*. (Çev: A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aytaç, A. M. (2020). "Dünya Görüşü ve İdeoloji". Editör: Yüksel Taşkın. *Siyaset: Kavramlar, Kurumlar, Süreçler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baloğlu, U. (2020). "Küresel Kültürün Kimlik Krizi: İngiliz Sinemasında 'Ötekiler'". Editör: Yıldız Derya Birincioğlu ve Uğur Baloğlu. *Kültürötesi İmgeler*. İstanbul: Doruk Yayınları.

- Baltacı, A. (2018). Nitel Araştırmalarda Örnekleme Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme. *BEÜ SBE Derg.*, 7(1), 231-274.
- Barbarosoğlu, F. (2018). "Taşranın ve Büyük Kentin Endam Aynası: Köy". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Birkan, T. (2018). "Taşraya Bahar Hiç Gelmez mi?". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biryol, U. ve Yüksel, B. (2017). "Popüler Kültür Ürünlerinde Karadeniz Kimliğine Bakış Açısı". Editör: Tanıl Bora. *Karadeniz'in Kaybolan Kimliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. ve Şen, B. (2009). "Saklı Bir Ayrışma Ekseni: Rumelililer-Anadolulular". Editör: Ömer Laçiner. *Dönemler ve Zihniyetler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2020). "İdeoloji". Editör: Yüksel Taşkın. *Siyaset: Kavramlar, Kurumlar, Süreçler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2018). "Sunuş". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2018). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, A. (2004). "Taşrada Şiir Hazırlıkları". *Kitaplık Dergisi* (Sayı: 73).
- Bozok, M. (2016). "Yoksullaşma, Sağcılık, Trabzonspor Taraftarlığı ve Nataşaların Gölgesinde Trabzon Erkekliği". Editör: Tanıl Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cıvaş, G. (2020). ""Aki Karusmaki" Limanında Yersiz Yurtsuz Umutlar. Editör: Yıldız Derya Birincioğlu ve Uğur Baloğlu. *Kültürötesi İmgeler*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Connerton, P. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*. (Çev: A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Creswell, J. W. (2020). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. (Çev: S. B. Demir ve M. Bütün). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çavdar, O. (2020). Sivas Katliamı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiçekoğlu, F. (2019). İsyankar Şehir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çur, A. (2018). "Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doytcheva, M. (2016). *Çokkültürlülük*. (Çev: T. A. Onmuş). İstanbul: İletişim

Yayımları.

- Eagleton, T. (2016). *Kültür Yorumları*. (Çev: Ö. Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ergülen, H. (2018). "Şiir Taşraya Aittir!". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ersoy, E. G. (2017). "Çoğul Kimliklere Geçiş Sürecinde Lazlar ve Hemşinliler". Editör: Tanıl Bora. *Karadeniz'in Kaybolan Kimliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. İstanbul: Beta Yayınları.
- Foucault, M. (2017). *Deliliğin Tarihi*. (Çev: M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gökçe, O. (2019). Klasik ve Nitel İçerik Analizi. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Göktekin, A. (2019). *Türk Sinemasında Doğu Karadeniz Temsili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Giresun: Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürbilek, N. (2016). Yer Değiştiren Gölge. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbüz, Ö. N. E. (2015). Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. *Selçuk İletişim Dergisi*. 8(4), 266-280.
- Herman, E. S ve Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı*. (Çev: E. Abadoğlu). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Karasar, N. (2018). Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, Ö. E. (2020). "Bulutları Beklerken'de Tarihin Hafızası ve Geçmişin İzi: Bir Uzam-Bellek Olarak Film Çözümlemesi". Editör: Yıldız Derya Birincioğlu ve Uğur Baloğlu. *Kültürötesi İmgeler*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Kıraç, R. (2019). Kifayetsiz Pastoral. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kırel, S. (2018). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Koçiva, S. (2017). "Laz Kültür Hareketi Öncesinde ve Günümüzde 'Laz Kültürü Algısı'". Editör: Tanıl Bora. *Karadeniz'in Kaybolan Kimliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laçiner, Ö. (2018). "Merkezler(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Maalouf, A. (2015). *Ölümcül Kimlikler* (Çev: Aysel Bora). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mardin, Ş. (2015). İdeoloji. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millas, H. (2020). "Milli Türk Kimliği ve 'Öteki' (Yunan)". Editör: Tanıl Bora. *Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2018). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Öz, İ. (2020). Mülksüzleştirme ve Türkleştirme. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özarslan, O. (2018). Hovarda Alemi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özgüven, F. (2010). "Film Seyredenin Taşrası". Editör: Z. Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş. *Taşrada Var Bir Zaman*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Özkan, M. (2016). "Karadeniz Halkları, Asimilasyon ve Reasimilasyon". Editör: Tanıl Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkan, M. (2017). "Din ve Hemşinli Kimliği". Editör: Tanıl Bora. *Karadeniz'in Kaybolan Kimliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özön, N. (1972). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Pakdemir, M. (2018). "Taşranın 'Taşı Toprağı Altın'da Ne Vardır? ". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlayandemir, G. ve Oğuzcan, D. (2020). "Bir Can Yeleği Olarak Tony Gatlif Sineması ve "Aman Doktor" ". Editör: Yıldız Derya Birincioğlu ve Uğur Baloğlu. *Kültürötesi İmgeler*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Pösteği, N. (2005). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Sancar, S. (2016). Erkeklik: İmkansız İktidar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Savaş, H. (2012). Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti. Ankara: Birleşik Dağıtım Kitabevi.
- Savaş, H. (2017). Rağmen Sinema. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 40. 97-118.
- Suner, A. (2015). Hayalet Ev. İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, A. (2015). Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şendeniz, Ö. (2020). "Kimdir Bu Lazlar?". İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taşkın, N. (2016). Bu Bir İsyân Şarkısı Değil!. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taşkın, N. (2016). "Laz mısınız? Estağfurullah!". Editör: Tanıl Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunç, E. (2012). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Tursun, V. (2016). "Sancılı Geçmişten Sessiz Sona". Editör: Tanıl Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tursun, V. (2017). "Farklı Kimliğin Somut ve Psikolojik Bedeli". Editör: Tanıl Bora. *Karadeniz'in Kaybolan Kimliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkeş, A. Ö. (2018). "Orda Bir Taşra Var Uzakta". Editör: Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*.

İstanbul: İletişim Yayınları.

Yaylagül, L. (2018). Sinema Toplum Siyaset. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.
Ankara: Seçkin.

Yıldız, P. (2021). Kayıp Hafızanın İzinde. İstanbul: Metis Yayınları.

Yüksel, B. (2016). "Bir Oyuncu Olarak Doğa: Karadeniz Platolu Filmler". Editör: Tanıl
Bora. *Karardı Karadeniz*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları:

http-1: <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler> (Erişim
tarihi: 04.12.2021).

http-2: [https://artigercek.com/haberler/tolgay-hicyilmaz-ile-findiklar-kirilirken-filmine-
bakis](https://artigercek.com/haberler/tolgay-hicyilmaz-ile-findiklar-kirilirken-filmine-bakis). (Erişim tarihi: 27.01.2022).