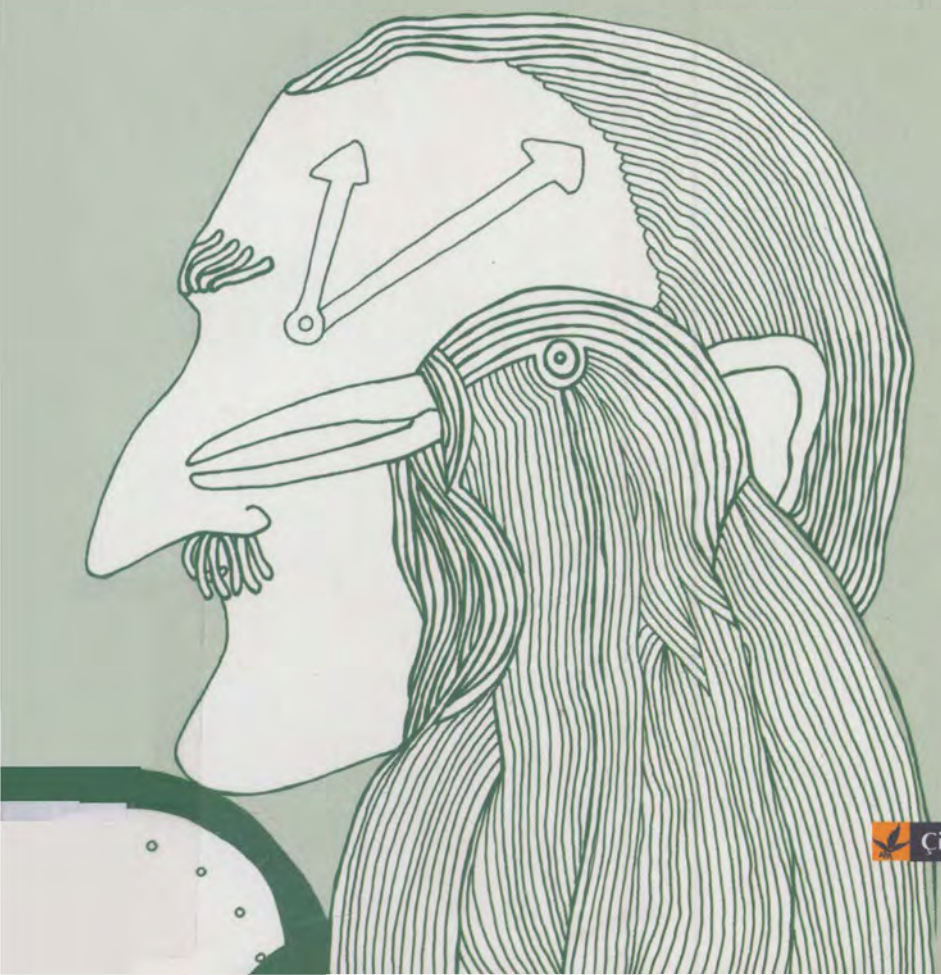
Taşra kavramı üzerine tartışmalar

Taşrada Var Bir Zaman

Editörler:
Z. Tül Akbal Süalp • Aslı Güneş



Çitlembik

Taşrada Var
Bir Zaman

Prof. Dr. Z. Tül Akbal Süalp, sinema, medya ve mekân sosyolojisi alanlarında çalışmakta olup bu alanlarda kitap ve makaleler yayımlamaktadır. Halen İstanbul'da Bahçeşehir Üniversitesi akademik kadrosundadır.

Aslı Güneş, İstanbul Bilgi Üniversitesi Türk Dili Birimi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde ders veriyor. Çeşitli dergilerde edebiyat eleştirileri yayımlanıyor.

© Çitlembik Yayınları, 2010
© Ankara Sinema Derneği, 2010

Bu kitap, Ankara Sinema Derneği tarafından düzenlenen
16. Gezici Festival için hazırlanmıştır.

Proje Koordinatörleri: Ahmet Boyacıoğlu, Zarife Öztürk
Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni: Çiğdem Dilbaz
Kapak Deseni: Ali Osman Coşkun

Baskı ve Cilt: Ayhan Matbaası
Mahmut Bey Mah. Deve Kaldırım Cad.
Gelincik Sokak No: 6 Kat: 3 Bağcılar/İstanbul
Tel: (0212) 445 32 38

ISBN: 978-9944-424-80-6

Şehbender Sokak 18/5 Asmalımescit Tünel 34430 İstanbul
Tel: 0 212 292 30 32 / 252 31 63 Fax: 0 212 293 34 66
www.citlembik.com.tr / kitap@citlembik.com.tr

Taşrada Var Bir Zaman

Editörler:
Z. Tül Akbal Süalp
Aslı Güneş



Çitlembik Publications 173

İçindekiler

Önsöz Yerine 7

Yuvarlak Masa: "Taşra"yı Tartışırken 9

Alegoriden Mesel'e: Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları
JALE PARLA 67

Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülemeyen
Z. TÜL AKBAL SÜALP 87

Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri
NECLA ALGAN 117

Kentte Taşra ya da Kentin Taşrası Tartışmasına Müzik Mekânından Bakmak
ASLI KAYHAN 143

Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmemek
TANIL BORA 167

Film Seyredenin Taşrası
FATİH ÖZGÜVEN 183

Teknolojinin Taşrası, Taşranın Teknolojisi:
Osmanlı'dan Türkiye'ye Teknolojik Deneyimler ve Gerilimler
BURÇE ÇELİK 189

Muhsin Ertuğrul'un Köy Filmleri ve Cumhuriyet Aydınının İkilemi
BEHÇET GÜLERYÜZ 211

Gölgesizler ve Taşrasızlar
MESUT VARLIK 235

Taşraya Zaman Geçici Olanla Gelir
ASLI GÜNEŞ 259

Kentin Taşralaşmasıyla İç İçe Geçen Haller
JANET BARIŞ 279

Nerede Varım?
AYŞE KAYHAN 291

Yuvarlak Masa Katılımcılarının Özgeçmişleri 301

Yazarların Özgeçmişleri 305

Editörlerin Özgeçmişleri 309

Önsöz Yerine

Z. Tül Akbal Süalp
Aslı Güneş

Üzerine sık vurgu yapıldığında anlamlarının içi kolayca boşalabilen kavramlardan biri "Taşra" kavramı. Bir beşeri coğrafya tanımı olmanın ya da bir ülkenin toplumsal politik olarak idari tarzını tanımlayabilmenin ötesinde acaba karmaşık pek çok olgunun tanımlayıcı kavramı da olabilir mi? Ya da bugün günlük hayatın üsluplarında, hal ve gidişinde belirleyici bir karakteristiğe dönüşmüş olabilir mi? Belki de kültürde, deneyimlerde, temsil biçimlerinde hep baskın bir unsur olmuş da olabilir. Sinema, edebiyat, müzik alanlarındaki üretimlerin temsil biçimlerinde, siyasetin dilinde, iktisadi ilişkilerin yerel motifleri içinde var olan çelişki ve çatışmaların dinamiklerini, taraflarını açıkça konuşmaktan kaçındığımız pek çok zaman, karşıtlıkların yerine geçerek ikame eden ya da peçeleyen bir rol üstlendiğini de söyleyebiliriz taşra söyleminin. Sınıf çatışmalarının, tarihsel sorunların, düğümlerin yerine kullanılarak bir kavramın ya da olgusallaştırmanın terminolojisinin üstlenebileceğinden çok fazlasını taşıdığı da söylenebilir. Zaman zaman öfkenin, zaman zaman da romantikleştirmenin nesnesi olarak bazı dönemler önemi daha da büyütülerek bu olguya ithaf edilenler ya başka bir durumun açıklanmasını engellemiş ya da ona atfe-

dilenlerin özgül bir dönemde kabarıyor olması ile baskın bir üslup olarak belirginleşmiş olabilir. Hal böyle algılandığında taşranın bir tanım, olgu ya da deneyim olarak görünümlerinin arkasındaki ilişkilerin çözümlenmesinin elzem olduğu fikriyle bir soruşturma çalışması başlattık. Soruşturmanın zemini bir kitap olacaktı. Kitaba da böyle bir soruşturmanın başka bir yordamı ile, sohbetle, başlansın istedik. Bu başlık altında diğer çalışmaların söylemediğini söylemek için bir kitap daha çıkarmak değildi amacımız katiyen. Bu çalışmaların da bize sordurttuğu takip eden soruları sormak ihtiyacı belirleyici oldu. Edebiyat, müzik, teknoloji, günlük hayat, cinselliğin pratikleri ve sinema alanları içinden tartıştık. Sohbet kaydı bu kitapta bir önsöz yerine geçecektir. Editörler olarak kendi yazılarımız kendi soru ve çözümleme çabalarımız kitaptaki telif makalelerle birilikte okunabilir. Önsözün sesleri çok olsun diye düşündük. Bu sohbet sorgulama ya da yuvarlak masa toplantısı genel sorgulamamızın, yöneldiğimiz çözümleme gayretlerinin sunumunu da yapmaktadır. Kitaba yazılarıyla katkıda bulunan Aslı Kayhan, Ayşe Kayhan, Behçet Güleryüz, Burçe Çelik, Fatih Özgüven, Jale Parla, Janet Barış, Mesut Varlık, Necla Algan, Tanıl Bora'ya ve söyleşiye katılan ve sorgulamamızı zenginleştiren Altuğ Yılmaz, Cüneyt Cebenoyan, Erol Köroğlu, Nurçay Türkoğlu, Özcan Alper, Yücel Demirer, Zeynep Uysal ve Pakrat Estukyan'a en içten ve derin teşekkürlerimizi iletmek isteriz.

Bizimle bu kitaba katkıda bulunan bütün konuşanlara, yazarlara ve çizerlere teşekkür ederiz. Çizer demişken sadece bu kitabın kapağı için bize pek çok desen çizen Ali Osman Çoşkun'a da burada hemen teşekkür etmek isteriz. Elbette bu projenin kendisini ortaya çıkaran ve kitabın Gezici Festival'in *Taşra Filmleri* seçkisiyle de bütünleşmesini arzu ettiğimiz süreçte fikir ortağımız, proje sahibimiz olarak bize her zamanki gibi sonsuz destek vermiş Ankara Sinema Derneği'ne, Başak Emre'ye, süreçte katkısını hiç esirgemeyen Çitlembik Yayınları'na ve özellikle Zarife Öztürk'e de teşekkürü bir borç biliriz.

Yuvarlak Masa: "Taşra"yı Tartışırken

Tül Akbal - Bu sorgulamayı açmamızın nedenlerini açıklamalıyım. Birçoğumuz sinemayla çok yakından ilgilenmiyor olabilir, haklı da olarak, ama Türkiye sinemasında son on yılda gözlemlenebilen bir vaka var: "Taşra." Bir kaçış motifi olarak "taşra", biraz da güzelleme ve romantize edilen bir şey... Yani kendi iç dinamikleri çok fazla ele alınmadan, analiz edilmeden, pastoral bir manzara olarak bakılıyor ona. Biraz buradan sorgulamaya çalıştık. Yani niye böyle bir şey var, bu neyi ifade ediyor ve bunun arkasındaki dinamikler ne ola? Sorulardan bir tanesi bu. Bir diğeri müzikle ilgili olarak, bu Türkü Barlardan, vs.lerden tutarak İstanbul'un içindeki olgulara bakmak ve aynı zamanda biraz onun sosyolojik değerlendirmesini de yapmak. Bir diğer boyutu ise... Bu açıkçası benim çok ilgilendiğim bir şey ve bunun üzerine herhangi bir kimsenin bir laf söylemesi tabii ki gerekmiyor ama kendi adıma önemsiyorum... Yazımda da biraz onu anlatacağım. Hegemonyada, iktidar bloğu içinde bir değişimin olduğunu düşünüyorum. İktidar bloğunu oluşturan sınıf ittifakında bir dönüşme, değişme olduğunu. Ve bunun pek çok dinamiğinin içinde de çok güçlü bir şekilde Anadolu'daki küçük ölçekli sermayenin itici bir rol oynadığını düşünüyorum açıkçası. Ve bunun ister istemez biraz bu kasaba ve taşra olgularını, motiflerini, sembollerini, baskın ideolojinin içerisinde de hâkim kılmaya çalıştığını düşünüyorum. Bu tamamen benim argüma-

nım. Katılırsınız ya da katılmazsınız ona elbette bir şey söyleyemem. Ama böyle düşünenler varsa, bunu da birlikte sorgulayabiliriz, bu nedir, nasıl bir dayatmadır ya da bir dayatma mıdır diye... Bir diğer mevzu olarak, Şerif Mardin'in "mahalle baskısı" meselesinden de çıkarak Türkiye'deki son dönem siyasal ortamı, toplumsal ortamı tartışmaya başlarlarken çok kullandıkları çevre ve merkez karşıtlığı var. Yine ben kendi adıma bunun yetersiz ve analitik olmayan bir ortaya konuluş olduğunu düşünüyorum. Çünkü bu kavramlar sanki kendi başlarına her şeyi açıklayıp ve bitiriyormuş gibi kullanılıyorlar. Halbuki "çevre"den kastettiğimiz ne, "merkez"den kastettiğimiz ne? Ne tür dinamikler söz konusu burada? Bu bir süreç mi, hep mi vardı, bu nasıl dönüşüyor? Bütün bunları es geçiyoruz ve sanki şu üç şeyi kullanırken –tabii daha başka kavramlar da var ama– "çevre", "merkez" ve "taşra" dediğimizde yeterince açıklayıcı olduğunu düşündüğümüz bir yerden başka cümleler kuruyoruz. Ama bu yeterli midir halimizi açıklamaya? Soru böyle bir soru. "Taşra" kendi başına açıklayıcı bir kavram mıdır, öyle kalmalı mıdır yoksa aslında görünenin ardındakileri bize açmamızı söyleyen kışkırtıcı bir kavram mıdır? Bunu konuşabiliriz. Belki kendi "taşra"larımızı konuşabiliriz. Çünkü şöyle bir yerden de yola çıkabiliriz: Yani her merkezin içerisinde çevre, her çevrenin içinde merkezin olması, her Birinci Dünya'nın içinde Üçüncü Dünya, her Üçüncü Dünya'nın içinde Birinci Dünya'nın olması gibi... Bunların aslında çok keskin, ülke sınırları gibi çizilemeyeceği meselesi... Buradan da konuşabiliriz. Belki şuradan başlayabiliriz... "Taşra"dan ne anlıyoruz, bizim "taşra"mız ne, bu kavramı deşmeli miyiz, yoksa yeterince açıklayıcı olduğunu düşünüp ilerleyebilir miyiz? İşte böyle bir soru yumağının içinden konuşmaya çalışacağız.

Erol Köroğlu - Serbest bir şekilde konuya yaklaşmaya çalışacağım. Osmanlı coğrafyasında on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı etkisindeki modern edebiyat belirmeden önceki geleneksel Divan edebiyatına baktığımızda, taşranın çok belirleyici olmadığını görüyoruz. Çünkü klasik edebiyat üretilirken şairler ve izleyicilerinin her zaman baktıkları yer merkez oluyor. Yani Fuzuli

veya diğerleri memleketlerinde bu edebiyatı üretirlerken mekânın kendisine bakmasalar bile bir merkeze, sarayın olduğu yere bakıyorlar. Geleneksel edebiyattan çıkıp yüzler Avrupa'ya çevrildiğindeyse, Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* kitabında da anlattığı gibi, edebiyatta da diğer sanat dallarında da, her yerde olduğu gibi modernizmi belirleyen şey şehir oluyor. Endüstri devrimi, şehirleşme, modernleşme süreçlerinin ön plana geçmesi... Dolayısıyla burada, Osmanlı'da yazanlar öncelikle ve özellikle Fransız edebiyatını okuyor, gözlerini Paris'e dikiyor ve oradan etkileniyorlar. Bu arada, edebiyat tarihinde bugün fark ettiğimiz bir nokta var: Artık "Türk edebiyatı" lafını bir kenara bırakmaya, Osmanlı ile Türk'ü eş tutmamaya başladık. Osmanlı on dokuzuncu yüzyılında Batı etkisinde yazılan ve üretilen tek edebiyat Türkçe değil; aslında bir sürü dilin edebiyatı söz konusu. Yani aslında bir sürü Tanzimat edebiyatı olduğunu görüyoruz. İşte Ermeni harfleriyle Türkçe, Yunan harfleriyle Türkçe, Ermenice, Rumca, hatta İstanbul'da üretilen Fransızca veya Arapça -Arap edebiyatının önemli örnekleri de İstanbul'da üretilmiş, basılmış mesela- ya da Ladino edebiyatı vs... Fakat Osmanlı kültür tarihçisi Johann Strauss'un *Kritik* dergisinin "Tanzimat" özel sayısında Türkçe çevirisi yayımlanmış "Osmanlıda Kimler Neleri Okurdu (19 ve 20. Yüzyıllar)?" başlıklı yol açıcı makalesine baktığınız zaman aslında bütün bu insanların farklı dillerde yazdıkları halde aynı şeyleri, özellikle de Fransız edebiyatını okuduklarını ve gözlerini de Paris'e diktiklerini ve oradan etkilendiklerini görüyoruz. İşte Ahmet Mithat, Paris'i görmeden, *Paris'te Bir Türk* romanını yazıyor, kılavuz kitaplardan, rehberlerden filan faydalanarak ve gidip görünce de "Ne kadar doğru yazmışım," diye övünüyor, "Görmeden bile biliyormuşum şehri" diyor. Dolayısıyla böyle bir "merkez" saplantısı ya da merakı var. Onu da tabii, İstanbul'a yansıtıyorlar, geleneksel dönemin payitahtı ve doğal merkezi İstanbul'u Tanzimat döneminde "Paris'in periferisinin merkezi" olarak var ediyorlar. Ama bu tabii hemen Nurdan Gürbilek'in, özellikle *Kötü Çocuk Türk* kitabında anlattığı, aşağılık kompleksini de birlikte getiriyor. Yani burası bir merkez, burası bir payitaht, bir başkent ama

bir yetersizlik hissi de var, maalesef bir Paris değil! Bu aşağılık hissi –asla orası gibi olamamak, asla orijindeki gibi olamamak– bütün edebî üretimi de etkiliyor ve gözlerini kendi taşralarına diktikleri zaman da o aşağılık hissiyle bakmaya, daha da bir aşağılayarak bakmaya başlıyorlar. İlk başlarda tam öyle değil. Mesela Türk edebiyatında köyün temsil edildiği ilk roman olan Nabizade Nazım'ın *Karabibik*'ine baktığımız zaman, orada, milliyetçiliğin henüz ortalığı zehirlemediğini, gayri Müslim Rum tüccarın, Türk köylüden daha zengin olan Rum tüccarın gayet normal bir şekilde anlatıldığını filan görüyoruz. Ama ondan sonra hızla milliyetçiliğin getirdiği bir şey ortaya çıkıyor. Ve işte romantizmle birlikte ortaya çıkıyor. Türk milliyetçiliği doğduğu zaman... Bir damga vurmak gibi, "Burası bizim," demek gibi... Hemen "yeşil çayırlar, zümrüt ovalar" edebiyatı başlıyor ve bütün bu edebiyatla birlikte de bu tarihin coğrafyada yarattığı hasar silinmeye başlanıyor. Örneğin 1915 yokmuş gibi davranılıyor; ondan önce 1913-1914'te Rumların tedhiş eşliğinde Ege'den kaçırtılması, göçürtülmesi yokmuş gibi davranılıyor; Araplara yönelik Türkleştirme arzu ya da niyetleri yokmuş gibi davranılıyor ve bu artarak gelişiyor. O zaman da, taşra anlatmaya kalktıklarında hep görmek istedikleri bir taşrayı anlatıyorlar. Bir yazımda söz ettiğim bir örneği vereyim burada: Menderes'in metreslerinden biri olduğu iddia edilen aşk romanları yazarı Suzan Sözen, 1950'lerde *Rahika* diye bir roman yazıyor. Romandaki olaylar Harput'ta geçiyor. Oradaki Amerikan Koleji... Amerikalı bir hocayla, yerli bir kadın arasındaki imkânsız aşk hikâyesi... Bu bir Türk kadını, Müslüman bir kadın ve zaten o koleje gidenlerin hepsi de Türk ve Müslüman! Zaten Harput'ta yaşayanların hepsi Türk ve Müslüman! Yani 1950'de öyle bir hale gelinmiş ki, romanda Osmanlı anlatıldığı halde, on dokuzuncu yüzyıl anlatıldığı halde, Ermeni silinmiş oluyor. İşte Karadeniz'de Rum silinmiş oluyor, Ege'de Rum silinmiş oluyor. Daha sonra taşrayı ön plana çıkaran bir şeyler yazıldığında bile, örneğin Kurtuluş Savaşı örneklerinden, milliyetçi mukaddesatçı çizgide yazılan ilk örneklerden Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*'sı anımsanabilir burada... Kendi şehrini, Akhisar'ı anlatıyor Buğra... TRT'de yayınla-

nan dizisini de hatırlarsınız, önemli karakterlerden Çolak Salih'i Fikret Hakan oynuyordu orada (ve Küçük Ağa'yı Çetin Tekindor). Çolak Salih romanda anlatıcı olduğu bölümlerde "Bu gayri Müslimlere de ne oluyor?" "Niye böyle Türklere düşmandılar?" "Niye bizimle uğraşıyorlar?" "İnsan çok öfkeleniyor" "Bak içimizde mikrop beslemişiz" falan filan gibisinden bozuk çalarak bileniyor kendi kendine. Yani taşrada, İstanbul olmayan her yerde, gayri Müslimin, ötekinin, Türk'ten farklı olanın ne kadar kötü olduğuna ve o uzun on yılda –1914'ten 1923-24'e kadar– bunların temizlenmesiyle ne kadar ideal bir mekâna kavuştuğumuza dair bir şey anlatıyorlar. Ben burada durayım şimdi.

Aslı Güneş - Merkezle başlıyor dediniz, ama bir de merkezin Avrupa'sı var tabii, o zaman merkezdeki his en başından "Biz Batı'nın taşrasıyız," hissi mi acaba? Yani o merkez, hep taşra mıydı zaten? Birinci sorum bu. İkincisi de taşraya yönelişin, milliyetçilikle, ulus devlet ideolojisiyle doğrudan bağını kurmak mümkün mü? Yani ulus devlet ideolojisi başladığı andan itibaren mi merkezden taşraya bir yöneliş oldu, böyle bir tarih vermek mümkün mü?

Erol Köroğlu - İlk başta aslında her birinde aşağılık kompleksi yok. Örneğin Ahmet Mithat'ta yok. Bizde olmayıp orada olanı buraya getirme, yani "medenileştirme" misyonu herkeste yok. Ama örneğin 1851'de yayımlanan *Akabi Hikâyesi*'nin yazarı Vartan Paşa'da var; "Mutlaka ki İtalyan operaları, alaturka müziğe göre çok daha iyidir, onu dinlemek lazım," diyor. Bu tür şeyler yapıyor. Yani Ermeni cemaatine hitap ederken de bu işleyebiliyor. Ahmet Mithat'ta bu pek işlemiyor, çünkü utanmıyor o... Burası çok iyi bir yer... Paris de iyi, çok daha iyi ama burası da iyi... Ahmet Mithat o şekilde yaşıyor, ama diğerlerinde bir aşağılık kompleksi yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlıyor. Edebiyat biraz daha iyileşince, yani elleri daha fazla Batı tarzı yazmaya alışınca kompleks büyüyor. Halit Ziya Uşaklıgil örneğin... Orada tabii sadece kompleks de yok. Halit Ziya Uşaklıgil, dünya edebiyatında az bulunan iyi yazarlardan biri bence, ki onun da kendine örnek aldığı Fransız gerçekçileri, hatta natüralistleri. Balzac, Stendhal gibi gerçekçilerin de derdi taşrayla. Taşra ve

şehir; Endüstri Devrimi sırasında Fransa'da yaşananlarla filan ilgili. Onlarla birlikte o aşağılık kompleksi gelmeye başlıyor. Serveti Fünun dönemindeki, daha üstün, "sanat için sanat" tarzı edebiyat yapmak isteyenlerin edebiyat tekniği açısından hissettiği kompleksi, çok daha derin bir hale getiriyor. İşte Atatürk için de anlatılır ya... Öğrenciliğinde Paris'e ya da başka bir Avrupa kentine kaçmış bir arkadaşıyla da fes varmış başlarında, ayıplamışlar bunları oralarda, o da çok utanmış falan diye... Yani utanç. Milliyetçilik taşradan çok utanıyor. Utandığı için de işte ya Yakup Kadri gibi, *Yaban*'da olduğu gibi orayı iyice iğrençleştirerek vermeye çalışıyor, ya da hiç öyle bir şey yokmuş, 1920'lerde, 30'larda gördüğümüz işte orada her şey şahane, işin özüne uygun, çok temiz, olması gerektiğince ve kötü olan burası, yani şehir gibi göstermeye çalışıyor. Milliyetçilikle bu duygunun, bu iğrenme duygusunun ve ona bağlı olarak da onu mümkün olduğu kadar çabuk değiştirme, dönüştürme kaygısının daha fazla arttığını düşünüyorum. Ama örneğin bunu roman için düşündüğümüzde tam bir tarih vermek zor. İlk okumaya başladıkları andan itibaren bunları görmeye başlıyorlar. Çünkü orada da bu var aslında. Yine Nurdan Gürbilek'i anmak lazım. Romanın kendi ortaya çıkışı bir yetersizlik hissiyle birlikte geliyor.

Zeynep Uysal - Öncelikle tabii, tam da Erol'un sözünü ettiği noktada, "taşra"nın aslında değişken bir kavram olduğunu söyleyerek başlamak lazım... Evet, Batı'ya, Avrupa'ya bakınca, burada bir taşralılık hissi, ama bir yandan da bir an önce bir merkez oluşturmak üzere, kendi taşrasını yavaş yavaş inşa etme veya bilinçli bir biçimde, onun farkına varma gibi bir süreç söz konusu... Ben temel iki genelleme yaparak yola çıkmak istiyorum. Biraz genelleme yaptığımın farkında olarak bunu yapacağım ama belki yol gösterici olur diyorum. Birincisi... Kimlik inşasının bilinçli olarak seçilen bir nesnesi olduğunu görüyoruz "taşra" kavramının... Yani gerek coğrafi olarak taşra, gerekse işte o merkezdekinin "taşra"sı anlamında... Zaman içerisinde, kimlik sorunsallaştıkça, özellikle 70'lerden, 80'lerden sonra, taşra kavramı da sorunsallaştırılıyor. Diğer bir deyişle 70'lere 80'lere ka-

dar bir araçsallaştırma, ancak sonrasında bir sorunsallaştırma söz konusu. İkinci genelleme de şöyle bir şey olabilir... Edebî temsillere baktığımızda, –tabii ben özellikle Türkçe kanondaki birtakım romanlar üzerinden böyle bir şey söylüyorum, tartışılabilir bu, mutlaka istisnaları vardır– bir evden uzak olma hali, bir aidiyet sorunu olarak yansıyor taşra. Yani hep bir eksiklik hissi. "Taşra" dendiğinde edebî metinlerde, hep bir eksiklik, hep bir ait olamama ya da demin Erol'un da söylediği o kökeni, orijini bir türlü yakalayamama hali söz konusu. Ve bunun aslında –belki gene bir genelleme bu ama– başlangıçta da var olan ve 70'ler 80'ler sonrasında da devam eden bir süreç olduğunu söylemek mümkün. Bir örnekle başlayayım. Ahmet Mithat'ın *Felatun Bey'le Rakım Efendi*'sini hepimiz biliriz... Alafranga züppe tipi üzerinden doğru, medeni, Batılı Osmanlı modelini çizer. Bunun için Felatun Bey ötekileştirilir filan... Ahmet Mithat bunu önceleyen bir uzun hikâye yazıyor, *Letaif-i Rivayat*'daki "Bahtiyarlık" hikâyesi. Orada ilginç bir şey yapıyor... Gene iki tip var. Bu tiplerden birisi şehirli, öbürü bir toprak ağasının oğlu. Bu sefer Felatun'un yerine geçen o toprak ağasının oğlu oluyor. Felatun'dan farklı olarak o Galatasaray Lisesi'nde okuyor ama sonunda Monte Carlo'daki kumarhanelerde parasını kaybediyor. Şehirli olansa, başarılı ve zengin olduktan sonra köyü kalkındırmak üzere köye birtakım kitaplar götürüyor... Yani daha orada, en başta, on dokuzuncu yüzyılda, romanla ilk karşılaştığımız sıralarda böyle bir örnek görüyoruz. Ve bu örnekteki belki bilinçli anlamda bir "taşra" değil ama hemen bir kendi ötekisini yaratma ve bu ötekiyi de taşralı bir tip üzerinden kurma hali var. Sonra Halit Ziya'ya geldiğimizde orada taşrayı görmüyoruz. Halit Ziya ilk dört romanını İzmir'de yazıyor aslında. Ama İzmir yoktur bu romanlarda. İzmir neye göre taşra, ne kadar taşra bilmiyorum. Ama İstanbul'u yazar Halit Ziya, hep İstanbul'u yazar. Ancak sonra tekrar dönüp İzmir hikâyelerini yazdığında, bir başka atmosfer, bir başka coğrafya vardır, İstanbul'un dışında ilk defa. Ve alışageldiğimiz taşralılık kavramı dışında ilginç karakterlerle biçimlenen insan hikâyeleri söz konusudur burada. Bundan sonra milliyetçilik bir kırılma noktası. Çünkü artık

bilinçli olarak Anadolu'ya bakış var. Ve o Anadolu'ya bakış da İstanbul'un dışında, taşrasında bir yerler olduğu fikriyle biçimleniyor. Ama o yerler demin söylediğim o kimlik inşasının nesnesi olarak kurgulanıyor. Yani bu ne demek? Bir milliyetçi Türk kimliği kurgulanıyor. Bunu demin sizin sorduğunuz "Nerede başlar?" sorusu üzerinden cevaplarsak, belki tam bir eser adı vermek bunun için zor ama işte "memleket edebiyatı", "köy edebiyatı" dediğimiz edebiyatın hepsinde, İstanbul dışında, Anadolu'da bir yerlerde, kasabada, köyde kurgulanan bir metin söz konusudur. Ama niçin vardır bu? Doğrudan orayı, oradaki insanı anlatmak değildir yazarın derdi, daha ziyade orası üzerinden bir medenileştirme projesini göstermektir. Orayı, "biz"e ait kılınacaksa, "biz"den uzak ve farklı olanı medenileştirmektir. Cumhuriyet'e geldiğimizde ise toplum mühendisliğinin tam bir nesnesi olur taşra ve taşralılar. Bunlar zavallı, gariban insanlar, bunların kalkındırılması, medenileştirilmesi lazım diye yazar memleket edebiyatçıları. Daha sonra toplumcu gerçekçilere baktığımızda da aslında çok farklı bir şey olmadığını görüyoruz. Orada bir iktidar eleştirisi var evet, ama o iktidar eleştirisi yapılırken hemen buna paralel olarak, yine kalkındırılması gereken, yine değişmesi, bilinçlendirilmesi gereken bir taşra vardır ya da o taşranın içerisinde yaşayan bir kitle vardır. Sabahattin Ali hikâyelerine baktığımızda, ki en eleştirel, belki bu anlamda egemen kimlik önerisinin dışında, karşısında konumlandırabileceğimiz bir isim olmasına rağmen, yine de değiştirilmesi, medenileştirilmesi, bilinçlendirilmesi gerekenlerdir taşradakiler. Tekrar geriye dönersek mesela Yakup Kadri'de, bir yandan o projeye dahil edilmeye, o kimliğin bir parçası kılınmaya çalışılan yerler ve insanlar görürüz, yani hem bir yandan merkeze yaklaştırmaya çalışıyorlar... "Merkez" derken neyi kastediyorum, evet coğrafi olarak İstanbul ve belki bir süre sonra Ankara... O merkezin temsil ettiği şey, Cumhuriyet projesinin ileri sürdüğü bir kimlik... Belirli, verili bir kimlik ve aslında o belirli kimliği edebiyat metniyle inşa ediyor dönemin yazarları. Ancak birçoğunda romantize edilen topraklar, köyler, kasabalar, "biz"e benzemeye hazır taşralılar yerine Yakup Kadri büyük

hayal kırıklığını yazıyor, bunlarla bu olmaz gibi bir noktaya geliyor. Burada sadece Yakup Kadri'nin elitizmi ile açıklayamayacağımız başka bir gerilim var. Cumhuriyet'in belki en azından ilk 50 senesinde birbirinden farklı eğilimlere sahip yazarlar taşrayı bir yandan kendilerine yaklaştırmaya çalışıyorlar, ama bir yandan da "onlar"dan başka, eksik olduklarının altını çiziyorlar. Hem evcilleştirmek isteği var, yani tam anlamıyla evcilleştirmek hem de hayır bizden olamazlar onlar, gibi bir itme de var. Dolayısıyla müthiş bir gerilim var ve ben bu gerilimin aslında bugün hâlâ bir yanıyla devam ettiğini düşünüyorum. Edebiyat üzerinden devam ettiğini ve belki siyaset üzerinden de devam ettiğini düşünüyorum. Bu noktada başta yaptığım genellemeleri hatırlayarak toparlarsam, 70'lere 80'lere kadar araçsallaştırılan, kendinden uzak ve farklı olanı kendine benzetme ya da benzetememe arasındaki gerilim üzerinden ilerleyen taşra algısı, göç olgusuyla beraber değişen olay örgülerine rağmen en azından alttan alta bir damar olarak hâlâ var. Ama tabi 70'ler ve özellikle 80'lerden itibaren edebiyatta yaşanan ciddi kırılmaların da desteğiyle daha karmaşık, daha sorunsallaşmış bir taşradan söz etmek lazım. Taşra neresi, kim taşralı, bunu tanımlamak imkânsız, Atay'da, Latife Tekin'de, Pamuk'ta, Murat Uyurkulak'ta ya da Hasan Ali Toptaş'ta alışılagelenden çok başka bir taşra var.

Tül Akbal - Aslında ikiniz de konuşurken, roman ve "Batılı yazın" tarzları üzerinden anlattınız... Ben mesela burada şeyi de merak ediyorum... Mesela "halk edebiyatı" dediğimiz şey nereye düşüyor bütün bu süreçte? Sözlü anlatımı ve sözlü edebiyatı olan diller var. Belki de hiçbir zaman gerçekten kendilerine yer bulamadıkları, daha da ötesi çok ciddi bir iktidar mücadelesiyle, siyasî mücadeleyle bastırıldıkları ve itildikleri için merkezden hiç duyulmamış ve hiç bilinmemiş ve böylece sessiz olarak gitmiş olanlar da var. Ne bileyim, mesela Nasturiler. Kimlerdi bunlar, ne yaptılar, hiç mi edebiyatları yoktu? Aynı şey müzik için de geçerli mesela. Bunun kaydı ya da çalışması nasıl bir şey? Birinci sorum bu. İkincisi aslında ne kadar böyle bir araştırma var bilmiyorum ama, bu ilk kuşak yazarlar için de söz ko-

nusu, daha sonraki 40'lı, 50'li yılların yazarları için de söz konusu, aslında eğer öyle bakacak olursak, Anadolu'nun "yaban"ı değil hepsi. Bir kısmı işte Gaziantep'ten çıkıveriyor, Diyarbakır'dan çıkıveriyor, ama nerden yazıyor? Yazdığı yer başka bir yer haline geliyor aslında. Ya da birçoğu için şu geçerli... Çok il il dolaşmışlar yani, bu memuriyet olmuş, başka bir şey olmuş. O zaman bu, oralarda yaşadılar da anlamına geliyor. Yani hayatlarında İstanbul ne kadar varsa, bir başka şehir de o kadar var aslında birçoğu için, hatta belki İstanbul'da bulundukları süre –hayat öykülerinden yola çıkarsak– çok daha kısa. Ama dili ve edebiyatı kurduğu yer başkalaşıyor. Bu da konuşulabilir mi diyorum. Bir de kendi adıma şunu da merak ediyorum; bir dengbejlik geleneğinin edebiyata etkisini biz ne kadar çalışıyoruz ya da biliyoruz, mesela bugünkü akademide de, edebiyat bölümlerinde de bu başlıklar çalışılıyor mu? Üç tane farklı yazarı okuduğun zaman bir üslubun ve anlatı biçiminin sirayet ettiğini görüyorsun. Yaşar Kemal'i biliyorsun, sonra bir Mehmet Uzun'a bakayım diyorsun, a aa bir akrabalık var yani dilde, anlatıda, üslupta bir şey var.

Özcan Alper: Ahmet Arif'te de vardır.

Tül Akbal: Demek ki bir başka edebiyat var burada. O halde benim bilmediğim başka edebiyatlar var burada meselesine geliyoruz. Bunlara bakılıyor mu?

Zeynep Uysal - Hemen kısaca cevap vereyim: Bunlara bakılmıyor. Bunlara bugün yavaş yavaş bakılmaya, –"bugün" derken belki son beş on yıldır bakılmaya– bunların farkına varılmaya başlandı. Benim demin bahsettiğim süreç, doğrudan Türkçe kanon üzerinden giden bir süreç. Dolayısıyla bir Kürt edebiyatı, sözlü Kürt kültürü, ya da işte diğer kültürler için yapılmış ciddi araştırmalar, en azından akademide yapılmış bir şeyi ben çok iyi bilmiyorum açıkçası. Ama etkisini... Tam da sizin söylediğiniz gibi Yaşar Kemal üzerinden, Orhan Kemal üzerinden, birtakım başka isimler üzerinden özellikle o sözlü kültürün etkisini fazlasıyla görüyoruz. Buradan ikinci soruya bağlanırsak... Orada doğmuş, orada yaşamış yazarlar peki nasıl bakıyorlar? Ora-

da da belki iki kategori yapmak mümkün, bir tanesi bu "Köy Enstitülü" dediğimiz yazarlar ki onlar da demin söylediğim o toplumsal projenin bir parçası. Dolayısıyla onlar evet Köy Enstitüleri'nde yetişiyorlar, evet orayı yazıyorlar ama onlar da hâlâ o toplumu medenileştirme, bilinçlendirme ve kalkındırma projesine dahil olarak yazıyorlar. Bakış açıları yine de hâlâ o yüklendikleri kimlik üzerinden şekilleniyor. Ancak mesela Orhan Kemal ya da Yaşar Kemal gibi yazarlara baktığımızda, ki onları da toplumcu gerçekçi çizginin içinde düşünebiliriz, orada bir farklılık olduğunu düşünüyorum, yani onlar orada yaşıyorlar ama aynı zamanda merkezi de biliyorlar ve yaşıyorlar, merkezde de yaşıyorlar. Dolayısıyla orada daha eleştirel bir bakış var. Tam da belki burada bir kırılma söz konusu. Evet, Orhan Kemal o toplumcu gerçekçi şablona çeşitli açılardan uyuyor, ama uyarken alttan alta orada sadece bir insan görerek anlattığını da, orada yalın, salt bir insanı anlattığını da görüyoruz. Aynı şekilde Yaşar Kemal'de de bu var. Yaşar Kemal'de bunun üstüne tam da o yöresel olanın, lokal olanın, o sözlü kültürün anlatım biçiminin de, belki daha modernist anlatım tekniklerinin imkânlarından yararlanarak, konulduğunu hissediyoruz.

Pakrat Estukyan - Bu temanın Ermeniler, Ermenice, Ermeni edebiyatı yönünden görüntülerinde şimdiki konuşmaları dinledikçe aklıma takılan birkaç husus var. Öncelikle sosyolojik anlamda şunu belirtmek gerekir ki "taşra" kavramı Ermeni toplumsal yaşamında da, her şeyin başında bir çatışma kavramıdır. Yani demin nasıl üniversitelerden söz ederken, "taşra üniversiteleri" diye bir küçümsemeden bahsettikse, "taşralılık" Ermeni toplumu içerisinde de, burjuvazi nezdinde özellikle bir küçümseme ifadesidir. "Taşralı" dedikleri insanların, daha kaba, daha nobran, daha hoyrat olacağı öngörüsü vardır. Onlar adabımuaşerete daha uzaktırlar öngörüsü vardır. Bunun belli oranlarda gerçeklikleri varken, belli oranlarda da çok yanlış bir değerlendirme olduğunu gözlemlemek mümkün. Çünkü taşralıda çok büyük bir entegrasyon vardır. Biraz önce örneğin Harput'tan bahsettik. Harput'ta da bir burjuva yaşamı vardır. Veya Diyarbakır'ın şehir ortamında da bir burjuva yaşamı vardır. Ve bu-

nun birçok şehirde örneğini görmek mümkündür. Ancak insanların bu yaklaşımında zannediyorum ki sanayileşmenin ve göç olgusunun da önemli bir etkisi var. Hep göçler kırdan kente doğru oldu. Yani yetersiz tarım ekonomisinden sanayileşmede işçi olmaya doğru yönelen bir göç eğilimi var. Bu göç eğilimi, sonrasındaki mağduriyetlerini telafi etmek için geldiği ortamı da küçümsemek zorunda. Ben bunu bugün Türkiye'den başka bir ülkeye göç eden insanlarda da gözlemliyorum. Göçlerinin –bu, sonuçta bir mağduriyet– mağduriyetini telafi etmek için kendi kendilerini inandırmaları gerekiyor, olumlu bir harekette bulunduklarına ve bu da geldikleri yeri küçümseme gibi tezahür edebiliyor. Fakat Ermeni toplumu için bu bağlamda bir merkez çok da net oluşmadı. Çünkü Ermenilere ait merkezlerden bahsetmek o kadar da kolay değil. Ermenilerin kültürel anlamda merkez sayabilecekleri iki büyük şehir var. Birisi İstanbul, birisi ise Tiflis. Her ikisi de Ermeni şehri değil. Ama Ermenilerin kültürel anlamda büyük örgütlenme gösterdikleri, büyük üretimlerde bulundukları birer çekim merkezi. Belki böyle bir kendisine ait merkezî bir şehrin yokluğundandır, taşradan yetişen pek çok Ermeni aydını sonrasında da varlığını taşrada sürdürmeyi seçmiştir. Örnek olarak Daniel Varujan'ı anımsayabilirim. 1884 doğumludur. 1902 yılında zaten İstanbul'a gelmiştir. İlköğrenimini ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladıktan sonra lise öğrenimi için İtalya'ya gönderilmiştir. Katolik bir ailedendir. İtalya'da bir Katolik Ermeni okulu var, Murat Rafaelyan Lisesi. Liseyi burada bitirdikten sonra Belçika'da Ghant Üniversitesi'nde öğretim görmüş bu adamcağız. Burada öğrenimini tamamladıktan sonra yaptığı ilk hareket Sivas'a dönüp köy öğretmenliği yapmak olmuştur. Bu, bir başka yazar için de geçerli; Erzincanlı Hagop Mintzuri. Hagop Mintzuri, Erzincan İliç'e bağlı zannediyorum Küçük Armıdan köyündendir. İlköğrenimini bir yıl Ortaköy'deki özel Fransız okulunda, ardından da iki yıl Galata'daki Getronagan Ermeni Okulu'nda sürdürüp bitirdi. Orta öğrenimini Robert Kolej'de yaptı. Buradan... Fransızcaya mutlak hâkim bir şekilde, ama bütün Fransız edebiyatını köyünde okuyor. Bütün o külliyatı köyünde okuyor, köyün-

de öğretmenlik yapıyor. Ve yaşamının sonuna kadar da, 1915'ten itibaren İstanbul'da kalıyor. 1970'li yılların sonlarına doğru öldü. Hayatının sonuna kadar sadece Erzincan'ı yazıyor, sadece kendi bölgesini yazıyor. İstanbul'a dair yazdıklarıysa, İstanbul'daki Erzincanlıların yaşamı. Örneğin *İstanbul Anıları* diye bir kitabı var. Bu kitabın coğrafi ekseni, Beşiktaş Sinanpaşa Camii avlusudur. Çünkü orada bir ekmek fırını işletmektedirler. Ancak o eksenden, Beşiktaş ekseninden yola çıkılarak, İstanbul'da gurbetçilik yapan bütün Erzincanlıların ve Sivaslıların yaşamı resmedilmiştir. Gene oradan yola çıkarak, Balkanlara uzanana dek pek çok halkın, mesela Arnavutların buradaki yaşamı, İstanbul'daki duruşları filan resmedilmiştir. İlginç de detaylar var. Örneğin, Mintzuri'nin tanıklığına göre sıkı bir gözlemci o bölge insanının hangi şehirden olduğunu bir yana bırakalım, hangi kasabadan, hangi köyden olduğunu bile giyim kuşamına bakarak ayırt edebilmektedir. Onun tanıklığına göre çünkü insanlar mutlaka o aidiyetlerini ifade edecek işaretler taşımaktadırlar. Sonrasında Sevan Nişanyan aynı şeyi Doğu Karadeniz için anlatmıştı, Hemşin bölgesi için anlatmıştı. Demişti ki... Orada kadınlar önlük bağlıyorlar, o önlüklerdeki renkler veya desenler, önlüklerin veya yaşmakların bağlanma şekli, etrafındaki oyalar, danteller, hepsi bir işarettir, hepsi bir aidiyet ifade eder ve bunlara bakarak bölgeyi bilen insanlar kimin hangi köyden olduğunu dahi çok rahatlıkla söyleyebilirler. Şimdi bu taşra meselesinde belki bu fasıl biraz uzaklaşma oldu ama benim asıl altını çizmek istediğim husus, taşranın yaban olmadığı kavramıydı. Genel algı buyken, işin aslının pek de böyle olmadığıydı. Biraz önce biz Ahmet Mithat'ın İstanbul'dan görmediği Paris'i betimlediğinden bahsettik, belki Kemal Tahir'in görmediği Çankırı'yı betimleyişinden de bahsetmek mümkün, resme tersinden bakmak da mümkün. Esas mesele edebiyat yapılırken hangi hikâyeyi anlatacağımızda, o hikâyeyi anlatırken de insanları doğru olarak somutlaştırmakta... Sanırım o kaygıdır ki İstanbullu Kemal Tahir'e *Kelleci Mehmet* yazdırdı ya da *Yediçınar Yaylası* yazdırdı. Çok olağanüstü gözlem yetenekleriyle ilgili olduğunu belki öncelikle belirtmek lazım. Çok yetenekli ya-

zarlardı ve çok sıkı gözlem yetenekleri vardı. "Kelleci Mehmet" bildiğim kadarıyla zaten hapishanede var olan bir karakterdir. Oradan yola çıkarak geliştirilmiş bir hikâyedir Kemal Tahir'deki. Ya da Balaban'a resim öğretmek Nâzım Hikmet'e bir sürü şey kazandırmıştır eminim ki. Balaban ressam olana kadar Nâzım da bir sürü deneyim biriktirmiştir. Şimdi bu fasılda ilk elden söyleyeceklerim bu kadar. Ama sonra gene bu konuya değiniriz.

Yücel Demirer - Toplantının açılışında son sıralarda televizyon dizilerinde gözlenen taşra temalarındaki ağırlıktan bahsettik. Benden önce konuşan üç arkadaş yerinde örneklerle Geç Osmanlı'dan ve Cumhuriyet'in başlangıcından itibaren yazılan edebiyatta taşrayı konuştular, ne kadar da çok örneğimiz varmış, dolu dolu örneklerdi. Bütün bunları dinlerken, Osmanlı'dan bu yana dünyanın en merkeziyetçi ülkesinde yaşadığımızı ve yaşamakta olduğumuzu ve böylesine bir tarihsel arka plan önünde "taşra"yı konuşmakta olduğumuzu düşündüm. Tekrar edeceğim: Osmanlı devletinden Türkiye Cumhuriyeti'ne süreklilik ve kopuş ilişkisi içerisinde her ne devam ettiyse ve her ne devam etmediyse, tüm olup biten dünyanın en merkeziyetçi politik deneyimlerinden birisiyle paralel olarak gelişti. Şimdi bu durum çok ilginç geliyor bana. Çok merkeziyetçi bir siyasal yapı, bununla bağlantılı olarak, yönünü merkeze dönen bir toplumsallık, bir yönetsel yapı ve biz bugün burada "taşra"yı konuşuyoruz ve edebiyatçılar taşra üzerinden Türkiye'yi tartıştılar ve televizyon dizileri hâlâ taşradan çok şey bekliyorlar. Bu bana çok önemli görünüyor ve tam da buradan başlamak istiyorum. Buradaki herkesin bildiği ve benim de çok ayrıntısına girmek istemediğim bir biçimde, Türkiye Cumhuriyeti deneyimi, son derece ciddi bir toplumsal mühendislik deneyimi, toplumun yeniden icadı oldu. Buna "iyi" diyenler var, bundan memnun olanlar var, olmayanlar var, bu çok ayrıntılı bir mesele, ama özellikle bu icat sürecinin ötekileştirilmiş taşra üzerinden yapıldığını biliyoruz. Demin kıymetli bir örnek verildi, Köy Enstitüleri, çoğaltılabilir, Halkevleri, daha da ilginci Halk Odaları... Bütün bu örnekler üzerinden, merkezin, kendini norm olarak

icat eden ve ifade eden merkezin, toplumu kurarken ötekileştirdiği, bazen yapay bir biçimde ötekileştirdiği çevre üzerinden kendini ifade etme durumu. Bu çok önemli. Tekrar ediyorum, aslında, son söyleyeceğimi başta söylemekte ne ziyan var; sanırım Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, devlet ve sosyal yapı geleneğinde "taşra" dediğimiz şey aslında merkezin bir icadı ve onun doğrudan belirlenimi içinde olan bir olgular demeti oldu. Şimdi bu dönemden gelen çok tekçi bir "taşra" yapısı var. "Taşra" denildiği zaman, Erken Cumhuriyet'te, bütün tanım aralıklarını kapsadığı düşünülen –ki çok yanlış bir biçimde– bir tanım yapma tercihi var. Sözü günümüze getirmek istiyorum. Bu yanlış, monolitik, tekçi "taşra" tanımının hâlâ, günümüzde de sürdüğünü düşünüyorum. Bundan sonra söyleyeceğim sözleri bunun üzerine bina etmek istiyorum. Hemen her dilde içini ne arzu ederseniz onunla doldurabileceğiniz kelimeler, kavramlar mevcuttur. Ben bugün Türkiye'de, edebiyatta, sanatta, muhafazakâr kesimlerde, sol kesimlerde, pek çok yerde "taşra" kelimesinin "taşra" kavramının içi son derece gevşek bir kavram şeklinde üretildiğini ve yeniden üretildiğini düşünüyorum. Ve bunun problematize edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Şöyle ki, mesela demin verilen kıymetli edebiyat örneklerinin sıradan bir okuyucu olarak bir bölümünü ben de okudum, bunların hepsinde "taşra" aynı şeyi mi ifade ediyor, ya da bunların hepsinde "taşra" aynı mesele tartışılmak için mi problematize ediliyor şeklinde bir soruya ihtiyacımız var. Böyle konuları inceleyen doktora tezleri keşke yazılsa, okusak. Bunlardan bir başkası, yine şu aralar çok moda olan televizyon dizilerinde taşranın rolü ne, ne türden bir arka plan sağlıyor? Şimdi belki de sanırım sorduğum sorunun içinde yanıtı da gizliydi, son derece gevşek ve iyi tanımlanmamış bir "taşra" tanımı aralığında tartışıyoruz aslında taşrayı. Yani sevgili Tanıl Bora, İletişim Yayınları'nda bir taşra serisi hazırladığında ve burada kitaplar yayımlandığında, bu serideki kitapları alıp peş peşe okuyan biri, bu "taşra"nın aslında "taşra" değil, "taşralar" olduğunu görüyor. Yani bugün Trabzon başka bir şey demek, Dersim başka bir şey demek, Manisa başka bir şey demek, ya da başka şehir... Şimdi bu nokta-

da azıcık da yaptığım işle ilgili olarak tartışmayı metodolojik bir bağlama taşımak istiyorum. Ben sosyal bilimciyim ve yaptığım iş bana şunu söyler, der ki: "Ey sosyal bilimci, sen tıpçı değilsin, kadavra kesip biçemezsin, sen inşaat mühendisi değilsin, betonarme laboratuarların yoktur, sen kavramlarla konuşursun ve bunlar üzerinden hareket edersin." Şimdi iyi tanımlanmamış kavramlarla hareket edildiğinde, yani iyi sorulmamış sorulara, tanımı herkes için başka bir şey ifade eden tanımlarla cevap verilmeye çalışıldığında, doğru bir sonuca ulaşılması da mümkün değildir. Bizde hep başlangıç düzeyindeki yöntem öğrencilerine bu öğretilir. Şimdi bir iki şikâyetimi dile getirmek isterim. Bütün söyleyeceklerimi ilk turda tüketmek istemiyorum ama, bir iki metodolojik sıkıntımı ifade edip durmak istiyorum. Onlardan biri şu... Mesela hâlâ Türkiye'deki taşra çalışmalarında çok eleştirel ve çok farklı pozisyonlar işgal ettiklerini ifade edenlerin dahi monolitik bir "taşra" kavramı kullanmalarından şikâyetçiyim, bu bir. Bunun, pozitivizmle kendisini uzaktan yakından ilintilendirmeyen duruşlara da yansıdığını görüyorum ve bunu çok tehlikeli buluyorum. Çünkü siz taşrayı, bütün ayrıntılarını yok sayarak tek bir kap içine doldurduğunuz zaman onu görme, anlama ve anlamlandırma bağlamında bütün imkânları elinizden çıkarıyorsunuz. Bir kere "taşra" konusunda böyle bir sıkıntımız var. İkincisi son derece yerinde ifade edildi bu merkez-çevre meselesi... Şimdi bizim taşrayı araştırırken sorduğumuz sorular, son derece merkezin dışarıdan dertleriyle ifade edilmiş sorular. Yani merkezin soruları ile taşrayı sorguluyoruz. Şimdi postmodern sulara aniden ve ikirciksiz dalma niyetleri içinde değilim, öyle bir derdim yok. Postmodern eğilimlere ilişkin soru işaretlerim, kabullerimden daha çok, ama burada ne olur şunu söylememe izin verin: Özellikle merkezin o tekerlekli sandalye sosyal bilimciliği içerisinde hazırlanmış bir soru grubunun çok kullanıldığını görüyorum. Başlangıçta bir şey söyledim, dedim ki taşra, Türkiye Cumhuriyeti tarihinden bu yana, bir öteki icat edilmesi ve o öteki üzerinden merkezin tarif edilmesi şeklinde kurgulanan bir durum. Evet, ama burada çok önemli bir problem var. Burada orijinal bir şey söylemediğimin

farkındayım. Burada beni sıkıntılandıran bir konu, taşradaki "öteki" kavramını da tekil bir biçimde algılamamız ve olduğundan daha dar olarak yorumlamamız. Bence taşrada saklı ötekiler de var. Ve asıl meselenin taşradaki ötekileri anlamak olduğu konusunda bir şey ifade eden, bence çok yeni ve çok önemli bir şey de söylemiyor. Taşradaki öteki olduğunu da herkes biliyor, bunun anlaşılması gerektiğini de biliyor, ama ben merkezden yapılan bir öteki tarifinden öte, taşradaki saklı ötekilerle bir bağlantıyı çok önemsiyorum. *Kuyucaklı Yusuf*'ta olsun, *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'de olsun, *Yaban*'da olsun, doğanın bile yamru yumru ve çirkin tarif edildiği o betimlemeler, bunlar üzerinden yapılan zihinsel alıştırmalar, bütün bunlar tamam, ama bugün gerek edebiyatımızda, gerek popüler televizyon dizilerimizde yeniden bir yapılanma ve yeni bir sorgulama biçimi başlayacaksa bunun sanat gibi çok cefalı ve popüler yanı olmak durumunda olan bir mecra üzerinden değil de, sırtındaki yumurta küfesi daha hafif olan sosyal bilimciler çevresinden başlayacak olması bana daha çabuk sonuç getirici görünüyor. Sosyal bilimcileri ve onların işlevlerini abartıyor değilim, ama sosyal bilimciler daha hafif yükler taşımaklıkları bağlamıyla taşrayı daha sağlıklı problematize etmezlerse, biz bundan elli yıl sonra da Türkiye'nin taşra meselesi üzerine konuşmaya devam ederiz gibime geliyor. Hiç şüphesiz konu yalnızca yöntem eksenli tartışma izlekleriyle tüketilebilecek cinsten değil. Bu ülkede taşrayı taşra yapan toprak sahipliğinin tarihsel olarak adaletsiz yapısı, kapitalist ilişkilerin son derece kısa bir sürede yerel dinamikleri altüst edişi ve hazırlıksız yakaladığı sosyal ve kültürel ortamı neredeyse şoka uğratması, tarihsel olarak devlet kontrolündeki kalkınma politikalarının "kalkındırmak"tan öte sosyal kontrolü merkezine alması ve en önemlisi de tüm bunlara zemin olan sınıfsal dinamikler dikkate alınmak durumunda.

Tül Akbal - Pakrat'ın söylediği şey çok önemli. İçinde sınıf meselesini çok barındıran bir şey bu. Yani Anadolu şehirlerinin burjuvazileri var. Bunu atlamamamız gerekiyor. Orada da bu ilişkinin bir dinamik süreci var. Daha öncesi belki adına "aristokrasi" demeyelim ama beyleri, mirleri, şeyhleri şusuyla bu-

suyla giden bir başka boyutu var. Bu bir. Bir de belki Yücel Demirer'in söyledikleriyle beraber gidecek, saklı ve örtük pek çok ötekiyi taşımakla birlikte başka bir şeyi de taşıyor. O kadar da karışmış ve hemhal olmuşuz ki, bir şeyler hep düzeltmiş, üstümüzü törpülemiş ve bizi uygunlaştırmış. Ama o her uygunlaştırılışta belki daha da karışmış bir şeyler... Ne demek istediğimi daha açık söyleyeyim. Belki olduğumuzu zannettiğimiz şeyin içerisinde de bir yığın o başka ötekinin motifi ve ihtimali, hatta söylenmeyeni, sır olarak saklananı, vesairesi de var aslında. Ben Evrim Alataş'ın romanıyla karşılaşınca, kendi aile öykümden bir şey çıkardım. Çünkü bilmiyordum. Bilmediğim bir şeyi bana hatırlattı ve söyledi. Dolayısıyla bu tür şeyler de var. Ama benim karşılaşmam gerekiyor onunla. Onun görünür ve duyulur olması gerekiyor ki ben o harmanın içini görebileyim açıkçası.

Aslı Güneş - İdris Küçükömer'in bir tespiti var, bence çok önemli ve bugün de geçerli bir şey. Türkiye'de sınıf çatışmalarının bir şeylerle ikame edildiğini söylüyor. Herhalde "taşra" kavramı da bu ikame edilen şeylerden biri. Belki bugüne kadar uzayıp gelmesi de bu nedenledir. Yani bu "postmodernizm" dediğimiz şeyler, bu kimlik politikalarının gelip dayandığı yer... Hep kimlikler üzerinden konuşuyoruz ve "taşra" da buna çok elverişli bir zemin hazırlıyor. 1920'lerden 2010'lara kadar hâlâ "taşra"yı konuşuyorsak, televizyon dizilerine malzeme ediyorsak, bu biraz kimlik politikalarında, yani bizim 1920'lerde oturduğumuz şeyde... Bu, sınıfın, sınıfsal çelişkilerinin üzerini kapamanın bir aracı. Ben televizyon dizilerini de, o nostalji duygusunu, vs.yi de biraz muhafazakârlaşma, biraz da yine sınıf meselesini konuşmama bağlamında görüyorum. Televizyon dizilerini bunun üzerinden de konuşursak...

Nurçay Türkoğlu - Televizyon dizileriyle ilgili kısaca bir noktaya değinmek istiyorum. 2000'li yıllarda "köy"ü konu alan çok fazla televizyon dizisi vardı ve onlara "taşra" demiyorduk. Ben de yazmıştım onlarla ilgili ve "taşra" değil, "köy" demiştim. O zaman şöyle bir tespitte bulunmuştum: Köy dizileri kentli gibi görünüyordu. *Asmalı Konak* en popüler diziydi. Modacılar onlara uygun kıyafetler yapıyorlardı, pahalı jipler kullanılıyordu. İş-

te Anadolu'nun göbeğinde ama New York'a bir el uzatımı mesafesinde, çok yakın. Son derece şık bir köy ortamı ama bunlar Anadolu'da çekiliyor. Anadolu şık bir film stüdyosu haline getiriliyordu. Öte yandan İstanbul'un göbeğinde bulunan plazalardaki o çok şık medya stüdyoları köylüleştiriliyordu. İşte İbo Show'lar ve onun benzerlerinde, Levent'teki ve Maslak'taki yüksek teknolojiyle donanmış pahalı stüdyolar, kilimlerle, yayık ayranlarıyla, çiğ köfte yoğrulan ve folklorik kıyafetlerle eğlenilen bir köy ortamına dönüştürülüyordu. Köy dizileri kentlileştirilirken, kentteki televizyon stüdyoları köylüleştiriliyordu. Bunlara biraz daha yakından baktığımızda prodüksiyonun, kentte yaşayan ama kırsalla (isterseniz taşra diyelim) bağları halen devam etmekte olan insanları bulup televizyondaki stüdyolu eğlence programlarına getirdiğini görüyoruz. Stüdyolarda görünen o insanlar kendi kendilerine gelmiyorlar. Televizyonda gördüğümüz her şeyin tamamen prodüksiyon olduğunu, kurgusal ve para eder bir şey olduğunu bir an bile unutmadan konuşacak olursak hiçbir şeyin tesadüfe bırakılmadığını anlıyoruz. Mesela birtakım yörelerin hemşehrilik dernekleriyle, muhtarlıklarla bağlantıya geçiyor prodüksiyon ekibi. O derneğin yöneticileri de oradan bir grup insan getiriyor stüdyoya. O gün de onlarla ilgili türküler, şarkılar söyleniyor ve orası bir köy ortamı gibi oluyor. Yani bunların hepsine "taşra" nasıl diyeceğim bilmiyorum. Çünkü bunların içinde fabrikatör olanlar var, işsiz olanlar var, ne bileyim, çaresiz olanı var, sakat olanı var, her türlü insan var. Sırf bir yöreye ait olmaktan kaynaklanan aidiyet duygusuyla, orada bir dolgu malzemesi gibi kullanılıyor bu Anadolulu insanlar. Öte taraftan kendi şahit olduğum bir şeyden söz etmek istiyorum ki siz de muhtemelen benzerlerine şahit olmuş olabilirsiniz... Bu köy dizilerinden birinin çekildiği bir yere ben başka bir vesileyle gitmiştim, Urfa Harran'a... Oradaki köylüler figüran olarak çalışıyorlardı. Evlerine gittiğim köylülerden biri de orada figüranlık yapıyordu. Bekâr bir genç kız. Evde bir televizyon vardı ve kapalıydı. Televizyonu izleyip izlemediğini sorduğumda, "Yooo," dedi. Peki, burada bir film çekiliyormuş haberin var mı? diye sorduğumda, "Televizyonda

çıkıyor bu dizi, biz de onda oynuyoruz işte," dedi. Bunun üzerine kendi oynadığı diziyi seyredip seyretmediğini sordum, "Valla babam açarsa bakıyorum," dedi. Baba, para karşılığında kızının dizide oynamasına izin veriyor ama televizyonu açıp kapamayı evdeki kimse aklından bile geçiremez, işte feodal zihniyet. Anlatabiliyor muyum? Oranın gerçeği, hiç de ekrandan göründüğü gibi bir şey değil. Kolay satılır, ucuz malzeme nerede varsa, televizyon bunu bir şekilde kullanıyor. Hani "taşra" filan dediğinizde biraz daha şık gibi görünüyor belki ama Anadolu insanı, bütün o işte *Gezelim Görelim* programlarıyla, yeme içme yarışmalarıyla, turistik görüntüleriyle, yayın akışı içinde bir dolgu malzemesi olarak da kullanılıyor.

Tül Akbal - Mesela Midyat'ta dizi çekilmesinden hoşnut değiller, sinirleniyorlar, çünkü sürekli set orası. Biri bitiyor biri başlıyor, biri bitiyor biri başlıyor... Mardin'de çekilmiyor, çünkü orası set set ve merdivenli filan, prodüksiyon için uygun değil, ama Midyat aynı şeyin düzü, o halde plato!

Özcan Alper - Ben biraz başa döneceğim. "Taşra" kavramı herhalde İletişim'den çıkan kitaplardan sonra entelektüel çevrelerde tartışılmaya başlandı. Ben kendim de merak ettiğim için sormak istiyorum. Belki edebiyatçılar daha iyi takip ediyorlardır ve biliyorlardır diye... Siz demin "Merkezin dışındaki her şey taşraya mı sıkıştırılacak," dediniz... Gogol'un anlatıları – "taşra" kavramı yoktur orada belki ama– kırda geçiyor denilebilir, Çehov'un oyunları da kırda geçer... Gogol'un sorunsalı bugün bizim baktığımız anlamda gerçekten taşra insanının dünyasıdır, yaşamıdır, şusudur busudur. O sosyolojik olarak, kültürel olarak oradaki çatışmaları anlatır. Çehov'un oyunları da kırsal yerlerde geçiyor gibi görünür ama bu oyunlarda modern, kentli insanın iç dünyasındaki çatışmalar ele alınır. O insanlar pekâlâ Paris'te de yaşıyor olabilirler. Bu tanımlama neye göre yapılıyor merak ediyorum doğrusu. Buraya gelmeden hazırlık yapmak istedim ama, kim ne diyor, bu tartışma nereden çıktı pek bakamadım. Bir diğer mesele de şu... Çehov'u çok seviyordum ama ilk dönem üniversitede fizik okurken, biraz da edebiyat eleştirisinden yola çıkarak, Jale Parla'ların, Berna Moran'ların etkisiyle

diyelim, Türk edebiyatıyla ilgili ciddi bir okuma yapmak istedim. O zaman ne yapmak lazım? İşte ilk dönem Türk edebiyatı... Ahmet Mithat'ları, şunları bunları okumaya başladım. Bir süre sonra ne kadar okumak istesem de işkence gibi geldiğini gördüm açık söylemek gerekirse... Çünkü edebî haz alamıyordum. Ama sonra ben bir gün Krikor Zohrab diye bir adamı okuyunca, kendi kendime öbür tarafta o kadar zorlanıyordum ama işte bu adamın yazdıklarından Çehov tadında bir şey alıyorum dedim. Burada o, azınlıklardan filan diye demiyorum bunu, yani pozitif bir ayrımcılık yapmıyorum. Ben aynı dönem içinde karşılaştırmalar yapılmasını çok isterdim doğrusu. Sadece edebiyat için de değil... Mesela, milliyetçilik, tekrar taşranın öne çıkması ve ırkçılık temelinde yaklaşım, 40'lardan 50'lerden önce Ömer Seyfettin'le başlamıştı zannedersem... Aynı dönem Ermeni edebiyatından birkaç kişiyi keşfettim. Hagop Mintzuri'yi ben de okudum. Hagop Mintzuri'ninki –oraya sıkıştıracak olursak– gerçekten taşra edebiyatı ama... Krikor Zohrab'ın Adapazarı'nda geçen bir hikâyesinde bile ben farklı bir şey görüyorum, onu klasik taşra edebiyatı gibi görmüyorum. O zaman bu ayrımlara da bakmak lazım. Sizin dediğiniz gibi Kürtçede, Ermenicede, diğer dillerde, hatta hiç açığa çıkmamış dillerde de... Çok enteresan bir örnek... Çok yakın bir zamanda keşfettiğim için... Lazca diye bir dil artık yok deniliyor falan filan ama... Müzik meselesinde... Mesela ben Lazca müzik filan derken, Lazca roman yazmış Hasan Helimişi denen adamı tanıdım. Sonra işte Sovyetler Birliği'ne giden Hopalı bir adam... Romanı henüz çevrilmedi ama Kâzım Koyuncu'lar, Birol Topaloğlu'lar onun destanlarını ve müziklerini gün yüzüne çıkardılar. Ben Elif Ergezen'in *Şairin Ölümü* belgeselinde onun Batum Müzesi'ndeki resimlerini görünce, aslında bu adam ressam diye düşündüm. O adamın resmine baktığımda ve dönemini düşündüğümde, başka bir şey gördüm onun resminde. Türk resminden alamadığım hazzı onun resimlerinden aldım mesela bir anda. Demek istediğim şu ki... O hem merkezin dışına itilmiş, ötekileştirilmiş oluyor, hem de başkaları bir beslenme kaynağı olarak ondan yoksun bırakılmış oluyor. Sorun sadece onun yok sayıl-

masında değil, mesela Karadenizli genç bir resim sanatçısı için belki de çok ciddi bir beslenme kaynağı olacaktı bu adam... Kafamdaki sorular çok net değil ama, böyle şeyler geliyor işte aklıma. Sinema üzerinden konuşunca belki daha net cevaplar bulabiliriz ama...

Aslı Kayhan - Ben burada belki çok tematik bir giriş yapamayacağım ama konuşulanların bende düşündürdükleri üzerinden gidebilirim. Müzik meselesinin "sanat" başlığı altında bile çok ayrıksı duran bir yeri var bildiğiniz gibi. Bir sosyolog olarak "taşra" meselesinde söylemek istediğim bir şey de var. Sosyolojiyi modern toplumları inceleyen bir bilim olarak tanımlayan klasik yaklaşım, taşra-kent ikiliğini içerir. Dolayısıyla modern toplum dediğimiz şeyin içerisinde, özellikle de çok iyi bildiğimiz kapitalist gelişme kuramları üzerinden baktığımızda, kalkınmanın anahtarı olan şey taşranın dönüşmesi sorunudur. Yani taşranın taşralıktan çıkması, o kapitalist üretim zincirine entegre olması ve dolayısıyla da onun kültürünü bir şekilde edinmesi... Böyle baktığımızda, evet, bu tartışma gerçekten doğru. "Taşra" tanımı hep modern meselesinde kitlenip kalıyor ve nasıl "modernlik" tartışması bugün verimsizleşiyorsa, "taşra" da aynı şeye mahkûm oluyor. Ama bu kimlik meseleleri yeniden tartışılmaya başlanınca, kimliklerin ifadesi sorunu üzerinden "taşra" tekrar gündeme gelmek durumunda kaldı, sanıyorum 80'ler sonrasında... Çünkü kimliğin kendisini sadece kent içinden açıklamak zordu. Dolayısıyla kimlikleri tartışma ihtiyacı duyduğumuzda dönüp baktığımız yer o şehrin dışında kalan alanlar oldu. Çünkü kimlik bir köken arama ihtiyacına girince kentlerin dışına taşan bir sorun oldu. Mesela müzikte tarihsel olarak baktığımızda daha en başından "halk" dediğimiz şeyin çok kesin bir ayrımı vardır. Hani "halk kültürü" diyoruz ya, "halk edebiyatı" filan... Aslında müzik tarihinde hep "halk müzikleri" ve "sanat müzikleri" çok net bir şekilde ayrı anlatılır. "Sanat müziği" denilen şey "halk" olanı dışlayan bir şey olarak karşımıza çıkar ve burada çok net bir ayrım vardır. Enteresan bir biçimde, Batı'nın taşrası olma mevzunu da, müzikte çok net görüyoruz. Çünkü Batı hep kendini merkezi olarak tarif eder-

ken müzik üretimlerini de bu merkeze göre belirledi. Hıristiyan geleneği içinde gelişen Klasik Batı Müziği "gerçek ve evrensel" müzik kabul edilip özellikle Batı dışı müzikler "egzotik" ya da "geleneksel" olarak kategorize edilmiştir. 1980'ler sonrasında aslında son derece politik olduğunu düşündüğüm bir "dünya müziği" söylemi gelişiyor. Ama bunu bir sektör olarak gördüğümüzde ne yapmak istediklerini anlayabiliyoruz tabii. Yani gittikçe kısırlaşan belirli müzik üretimlerine biraz renk, biraz tat katmak amacıyla aslında rastgele seçilen, ama lanse edilirken "Pakistan'ın en iyi kanun sanatçısı" diye lanse edilen, o güne kadar hiç duyulmamış, ama sektör açısından, pazar açısından baktığımızda en ucuz şekilde kullanabildikleri bir müzisyenle dünya müzikleri yapıyorlar. Bugün dünya müzikleri stantlarına baktığınızda bir karmaşa görürsünüz aslında. Nasıl kategorize edildiğini bile anlamıyoruz bu müziklerin. Dolayısıyla müziğin kendisinde, böyle bir ayrımın oluştuğunu düşünüyorum. Halk geleneğinde –aslında bu Batı tarihinde de böyle– müziğin kendisi çok ciddi bir direniş alanı. Özellikle ortaçağdan beri bildiğimiz bu halk ozanları geleneği dünyada da böyle. Hem sürekli halkı olup bitenler hakkında bilgilendiren, hem de o halkın dilini saraya doğru, egemene doğru taşıyan eleştirel bir gelenek. Bunun çok önemli bir gelenek olduğunu düşünüyorum. Modernleşme sürecinde, halk nezdinde müzik önemli bir direniş ve kendini tanımlama alanı olma özelliğini sürdürdü. Çünkü halk müziğinin içindeki dil de monolitik hale getirilemeyen bir dildi. Çünkü herkes kendi bildiği dilde söylüyordu. Hani en başından "anadil" dediğimiz şey ninnilerle öğreniliyorsa, sonuçta dillerin belki de yok edilemediği, eğer sürdürülebilecekse de sürdürülebileceği en önemli alan halk müziği alanıdır diye düşünüyorum. Ayrıca, müzikte özellikle "taşralılık" mevzusuyla birlikte gelen en önemli tartışma, bu otansite ve gelenek tartışması oluyor. Otansite bildiğimiz gibi, bir yerinden o hiç bozulmamışlık vurgusunun çok ağır bastığı bir kavram, Gelenek ise –gelenek tartışmaları da çok farklı– aslında halkın kendi yaşam kültürünü, varlığını sürdürdüğü bir hat olarak görülmeli. Geleneği böyle tanımladığımızda, geleneğin içerisinde halk müzik-

lerinin de önemli bir yeri olduğunu düşünüyorum. Türkiye'de kentler ve Anadolu müzikleri ilişkisi mekânlar üzerinden sürmüştür. Osmanlı döneminde de tabii İstanbul her zaman büyük şehir olma niteliği taşıyor. Burada birtakım kahvehaneler var, "âşıklar kahvehaneleri" deniliyor, "ozanlar kahvehaneleri" deniliyor ve bunlar, oraya bir şekilde ticaret için, alışveriş için ya da sadece gezgin olarak gelen âşıkların, ozanların çalıp söylediği mekânlar aslında. Yani o zamanlarda bile böyle bir ayrım söz konusu. Âşıklık, halk geleneği, dışarıdan gelen bir şey. Dolayısıyla Cumhuriyet'ten sonraki halk müziği ilişkisi hepimizin bildiği gibi çok sorunlu bir ilişki oldu. Belki bu, en ağır darbelerin vurulduğu, tarihi yeniden yazma süreçlerinin en keskin görüldüğü yer müzik oldu. Yani yasaklamaya vardırılan bir dönem, yeni bir müzik anlayışını oturtmak için... Âdeta modernleşmenin bir aracı olarak "iyi müzik" tanımı kullanıldı Batı'ya öykünülerek. Bugün de hâlâ bir tarafıyla, Klasik Batı müziği dinlemenin insanı geliştiren, kültür düzeyini yükselten bir şey olduğu iddiası var. Bunun bugün de örneklerini görüyoruz. Hâlâ halka bunun sevdirilmesi, öğretilmesi gerektiği vurgusu yapılıyor. Onun için de, müzik içerisindeki bu "taşra", "merkez", "şehir", "gelenek" vurgularının çok daha keskin sürdürüldüğüne tanık olabiliyoruz. Çünkü müziğin yazılı bir hale getirilme süreci ayrı bir tartışma konusu ama, müzik ister istemez sözlü geleneğin içerisindedir ve sözlü geleneği bastırmak çok zordur. Sonuçta anne çocuğuna söyler, çocuk sokakta arkadaşlarına söyler, vs. vs. ve sözlü gelenek işler. Bunu istediğiniz kadar bastırmaya çalışın. O nedenle de 80'ler öncesinde de Türkiye'de müzik üzerinden yürütülen tartışmalarda, öncelikle sol kesimlerin halk müziğini bir yeniden tanıma, tanımlama sürecine gittiğini görüyoruz. Yani halk müziğinin kendisini de, politik olarak o direnişin bir öğesi olarak var etmek çabası. Bunda haklılardı, çünkü halk müziğinin tarihinde böyle bir şey vardı. Halklar hep ezilenler olarak kendilerinin durumu adına adalet çağrısında bulunurlarken, müzik onların en doğal kullanabildikleri araçtı. Dolayısıyla öncelikle sol politik merkezli bir halk müziği tanımıyla tanışıyor. Örneğin Cumhuriyet'in ilk yıllarında partili

olarak tanıdığımız ilk ozan Âşık Veysel'dir. Aslında politik anlamda ayrımlaşmanın başladığı yerde, ozanların da politik tercihlerde bulunduklarını, yani halkın dili olmakla beraber, yerleşik politik tercihler üzerinden konumlandıklarını görüyoruz. Bunun içinde Demokrat Parti'yi destekleyenler de oluyor. Aslında kopmamış olan o akış, 80'ler sonrasındaki bu kimlik vurguları meselesi gündeme geldiğinde, Türkiye müziğinde de bir patlamaya yol açıyor. Bu çok dilliliğe en güzel örnek olarak halk müziklerinin çeşitliliği vurgusu bir anda patlıyor. Ya kendi ozanları ve dilleriyle ortaya çıkıyorlar, ya da işte daha büyük projelerle... Bu projelerin içinde en önemlilerinden bir tanesi olan Kardeş Türküler projesi ve Kalan Müzik'in başlattığı arşivleme süreci önemli bir alan açıyor. Bu alanlardan, aslında hiç yokmuş gibi görünen ya da yok sayılan ve alttan alta akan müzik bir anda tüm çeşitliliğiyle ortaya çıkıyor. Şimdilik bunları söyleyeyim. Altuğ Yılmaz'ın ekleyecekleri vardır.

Altuğ Yılmaz - Aslında temel konularda ekleyeceğim bir şey yok. Aslı Kayhan hem teorik olarak hem de örnekler üzerinden bence çok iyi bir giriş yaptı. Belki o örnekler üzerine birkaç fikrimi söyleyerek bir katkıda bulunabilirim. Halk müziklerinin şehirdeki temsil biçimleri Aslı Hanım'ın söylediği gibi Cumhuriyet tarihi boyunca karşımıza çıktı. Sol içinde de çıktı. Onun evvelinde devletin de bir kategori oluşturma çabası yoğun olarak vardı, Cumhuriyet döneminin müzik politikalarında... Bunu herhalde uzun uzadıya anlatmaya gerek yok, "Yurttan Sesler" örneği sanıyorum yeterince, ismiyle bile açıklayıcı. Yani "taşra" denen şey merkezde nasıl kurgulandı, çok güzel takip edilebiliyor. Orada konuşulan, orada yazılıp çizilmiş şeyleri hani yeniden anlatmaktansa, şu düşüncemi paylaşmak isterim: "Yurttan Sesler" projesi, tepeden inmeci bir proje ve büyük ölçüde başarısızlığa uğramış bir proje, fakat sanırım bir başarı payı da vermek lazım. "Başarı" derken şunu kastediyorum: Niyetine kısmen de olsa ulaşmış durumda. Bunu belki bir örnek üzerinden anlatmak mümkün. Türkiye'nin genelinde, merkezlerde, hatta taşrada, "Karadeniz müziği" dendiğinde, diyelim 90'ların başlarına kadar, akla birkaç şey geliyordu yalnız. Kâmil Sönmez

gelir, Süreyya Davulcuoğlu gelir, o kadardı yani. Yurttan Sesler, hem dili, hem geleneksel ifade biçimlerini standardize etmekte ve Türkiye çapında yaymakta bir ölçüde başarılı oldu. Bu yüzden belki benim Karadeniz'i hiç bilmeyen, Doğu Karadeniz'i bilmeyen, Karadeniz'de yaşayan halkları, onların geleneklerini bilmeyen annem, "Karadeniz halk müziği" dendiğinde "Kâmil Sönmez" diyecek, başka bir şey demeyecek. Yurttan Sesler'in başarısı bence bu noktada aranabilir. Annemi burada malzeme etmek istemiyorum ama... Yani o Yurttan Sesler'de sembolize olan "Türk Halk Müziği" kategorisinin yaratılması... Bu elbette öğretmen okullarında da sürdü. Öğretmen okullarında senelerce ana enstrüman olarak –sonra o ilkokullarda da oldu– mandolin öğretildi. Benim annem, işte ortaokulda öğrendiği mandolini hâlâ çalıyor. Mandolinle –ki çok spesifik bir enstrüman, yani bu memleketin bir enstrümanı değil, en azından onu söyleyebiliriz– halk şarkıları çalıyor. "Halk şarkıları" derken, Yurttan Sesler'den öğrendiği halk şarkılarını çalıyor ve onun kafasındaki "taşra" aslında biraz da onunla şekilleniyor. Müzik üzerinden konuştuğumda bir bunu söyleyebilirim. Bir de hani biraz kopuk kopuk olacak ama bugünü düşünürken, Kardeş Türküler projesini ve belki onun yanına Doğu Karadeniz'den HELESSA projesini de koymakta fayda var. Kardeş Türküler, Aslı Hanım'ın da söylediği gibi, bastırılamayan bir şeyin 90'lı yıllarda ortaya çıkması ve çok dilliliğin müzik üzerinden ifade edilmesi gibi çok dar bir çerçevede özetlenebilir. Ama Kardeş Türküler'in yaptığı şey, yine nihayetinde şehirde yapılan bir şey ve moderniteyle çok ilişkili bir şey, modernitenin bakışıyla yapılmış bir şey. Çünkü çok kültürlülüğün kendisi de merkezden üretilen bir kavramsallaştırma. Kardeş Türküler'in Anadolu'nun, Mezapotamya'nın çeşitli dillerindeki şarkıları yan yana getirme biçimi bile moderniteyle alışverişi olan bir düşüncenin ürünü. Bunu biraz da içerden söylüyorum, o projenin içinde yer aldığım için. HELESSA projesi de benzer, fakat onların gelenekle ve taşrayla kurduğu ilişkide bir farklılık var. Derleme çalışmalarına daha fazla önem veriyorlar. Gidip o kültürün içinde yaşama gibi bir dertleri var, köyde yaşama gibi bir dertleri var ve orada otanti-

site meselesiyle farklı şekilde başa çıkılıyor. HELESSA'yı biraz anlatmam lazım, neden bahsettiğimin anlaşılabilmesi için... Temelde Doğu Karadeniz halklarının müzikleri ve genel anlamda kültürleri üzerinde çalışmak üzere kurulmuş bir proje grubu bu. Çok basit bir şey var, aslında şu düzeydeyiz... Hâlâ birçok insan için Karadeniz'de yaşayan halk Laz'dır. Bu çok defa dillendirildi. "Karadeniz'de Lazlar yaşar." Özcan çok daha iyi anlatacaktır benden, Karadeniz'in Doğu Karadeniz bölgesinin ve Karadeniz'in kıyı şeridinin spesifik bir bölgesinde yoğunlaşmış bir nüfustan söz ediyoruz. Onun dışında çok etnili bir coğrafya orası ve oranın şarkıları, türküleri var. Müzik üzerine konuştuğumuz için bunu söylüyorum. HELESSA bunu yapıyor aslında. Oranın Türkçe şarkıları, türküleri de var, "Hemşince" diyeyim, –yanlış bir ifadeyse düzeltilmesini isterim– söylenen şarkıları da var, Gürcü dilinde söylenen şarkılar da var, çünkü Gürcüler yaşıyor orada. Pontus Rum halkı da var, Çerkezler de var. "Taşra" tanımı doğru ya da yanlış, ama şimdi böyle kullanalım... Taşranın müzikleri Türkiye'de 90'lı yıllarda kendi dilleriyle daha duyulur oldu. Ve bu bir direniş olarak kurgulandı ve algılandı. Örneğin işte 90'lı yılların ortalarında açılmaya başlayan bu türkü kafeler, en başta aslında birer direniş mekânı olarak kuruluyordu, hatırlıyorum, hem Ankara'da, hem İstanbul'da. Orada geleneğin ve taşranın sembollerle yeniden oluşturulması gibi bir şey vardı. Hem sol, hem Alevi hem de Kürt denebilir. Bunlar ayrışıyordu kimi zaman da, ayrı ayrı barlar, kafeler vardı. Fakat içeri girdiğinizde, eskiden evlerde, belki yirmi sene öncesine kadar, "şark köşesi" denilen şeyi, biraz daha büyük boyutta, dekorasyonda, süslemelerde görebiliyordunuz. Fakat bu direniş unsuru sanıyorum yıllar içinde törpülendi, azaldı, şimdi şehrin eğlence mekânları arasında alternatiflerden biri oldu. Halbuki belki on iki on üç sene evvel, henüz Kürtçe üzerindeki baskılar çok çok yoğunken Beyoğlu'nda bir ara sokakta bir kafenin önünden geçerken bangır bangır Kürtçe halay okunduğunu duyabiliyordunuz. İzin veriliyordu... Bir anlamda da o mücadeleyle kazanılan bir alan oluyordu. Bunun üzerinde düşünmek gerekiyor belki. Bu konuda benim kafamda uyanan soruşu: Türkü kafeler gibi,

hatta Kardeş Türküler projesi gibi projeler, taşrayı anlamaya ne kadar yardımcı olabilir? Bu soruya benim verebileceğim net bir yanıt yok. Çok kısa bir şey eklemek istiyorum. Biraz önce Özcan'ın "Hagop Mintzuri'yle Krikor Zohrab arasında bir fark görüyorum," demesi çok anlamlı. Bu farkı Pakrat abi çok daha iyi anlatacaktır. Fakat şöyle bir şey denebilir... Ermeni halkı Osmanlı coğrafyasında, moderniteyle diğer halklara göre daha erken tarihlerde tanışmış bir halktır. Tabii bir genelleme yapıyoruz, belki Ermeni halkının belli kesimleri daha geç tanıştı moderniteyle. Fakat belki şu söylenebilir: Müslümanlara nazaran daha erken bir dönemde tanıştılar moderniteyle. Moderniteyle tanışmak da Batı'yla daha erken tanışmak demek, Batı edebiyatıyla daha erken tanışmak demek. Ve kendi içinde bir çeşitlilik barındırmaya başladı. Pakrat abinin bu noktayı birazcık açması lazım. Yine bir de bu "taşra" meselesi üzerine, "memleket" meselesi üzerine, bugün Ermenilerin neler düşündüğü, neler hissettiği üzerine, muhakkak söyleyeceği şeyler vardır.

Pakrat Estukyan - Ben demin "taşra" kavramının, ötekileştirme olarak da sınıflar arasında kullanılan bir argüman olduğundan bahsetmiştim. Bu doğru, ama taşranın kendi içindeki sorunların kritiği anlamında da taşralı yazarların değinmeleri var. Mintzuri örneğinden gittiğim için şimdi sen bunları anlatırken, Mintzuri'den aklıma takılan bir anlatı... Kendi bölgesinde gelinlerin konuşma yasağını anlatıyor. Bir öykü tadında yazmış bunu. Yeni evlenen gelinler –ki geleneksel anlayışa göre mutlaka babaevine gelin olarak geleceklerdir– konuşma yasaklılar. Onlar sadece eşleriyle konuşabilirler, yalnız olduklarında konuşabilirler. Ev halkından herhangi biriyle, özellikle erkeklerle, erkeklerin bulunduğu bir ortamda konuşmaları mümkün değil. Kaynanasıyla filan da konuşması mümkün değil. Konuşma ihtiyacını gidermek için, daha doğrusu iletişim için çaresiz ünlemlere başvuruyorlar. "Hişt! Hişt!" filan gibi dikkat çekmeye ve kaş göz hareketleriyle dertlerini anlatmaya çalışıyorlar. Benim dedem Mintzuri'yle yaşıttı ve hemen hemen hemşehriydi. Biri Erzincanlı, öbürü Sivaslıydı ama, Erzincan'ın İliç'inin Küçük Armıdan köyü ile dedemin Sivas'a bağlı Suşehri'nin Yukarı Ezbider

köyü birbirine çok yakındı. Yaşam öyküleri de birbirine çok benziyordu dedemle Mintzuri'nin. Her ikisi de gurbetçi olarak İstanbul'a gelen insanlardı. Her ikisinin de 1915'i İstanbul'da karşılama gibi bir talihsizlikleri oldu. Onlar 1915'te İstanbul'dayken her ikisi de fırın işçisiyken, her ikisinin de ailesi 1915'te tehcire uğradı. Ve onlar bir daha da eşlerinden ve çocuklarından haber alamadılar. Dedem burada ikinci evliliğini yaptı, Mintzuri de ikinci evliliğini yaptı. Böyle bir kader benzerliği var dedeminkiyle Mintzuri'ninki arasında. Dedem o dönemi ve bölgesini anlatırken "Yıkılası yerlerdi, yıkıldılar," dermiş. Dedemle hiç tanışmadım, ben sekiz aylık bir bebekmişim dedem öldüğünde. Ama onu çok anlattılar. Annem özellikle çok anlattı, annem çok etkilenmişti dedemden. Köyden bahsederken hep dermiş ki 1915 öncesi için, "Yıkılası yerlerdi, iyi ki yıkıldılar, neydi o gelinlerin çilesi!" Yani meseleleri böyle nostaljik anlamda yüceltirken, bir yandan da feodalitenin bu yapılarını, bu özelliklerini de belki gözden kaçırmamak lazım. Çünkü hakikaten de taşra edebiyatında, köy edebiyatında bir yandan da hep bir nostalji söz konusudur. Daha çocukken okulda da öğreniriz ya, "Orda bir köy var uzakta / O köy bizim köyümüzdür" diye, hep taşraya ve köye bakışımızı belirleyen bir faktör de, bir yüzüyle de budur. Bir yüzünde aşağılama, küçümseme, hor görme olgusu varken, diğer yönde de böyle tabansız bir ululama, tabansız bir yüceltme olgusu da var. Belki bunu da gözden kaçırmamak lazım. Bunu söylememin sebebi şu: Mintzuri işin bu noktasını da yazılarında çok net olarak ortaya koyuyor. "Memleket" kavramından bahsettikse... "Memleket" gerçekten de Ermeniler için çok anlamlı bir şey. Yani Ermeniler hâlâ memleket özlemi yaşıyorlar ve yaşadıkları memleket özlemi buralarla ilgili. 1915'ten sonra savruldukları yerlerde, iki tür tezahür oluştu. Bir tezahür, gittikleri, bulundukları yere uyum sağlamak, orada ayakta kalabilmek, varlığını sürdürebilmek. Oranın diline hâkim olmak... Orası Amerika ya da Avrupa'da herhangi bir ülke olabilir veya Ermenistan olabilir. Ama bir taraftan da yine, orayla geçinememek ve hep bizimkileri aramak. "Bizimkiler" mefhumu, "Bizim oralar" mefhumu... Bunun Ermenistan'da yazı-

lan eserlerden birinde çok canlı bir örneği var. Adamcağız ev sahibi olmuştur Sovyet Ermenistan'ında. Sovyet hükümeti ona bir ev vermiştir. Adam büyük bir keyifle evine gelir. Haberi almıştır, işte o bürodan gelmektedir. "Tahsisatımız çıktı, artık bir evimiz olacak!" diye seslenir. Babası değnekle oğlunun üstüne yürür, "Ne oldu yani şimdi biz vaz mı geçtik, Muş'a dönmeyecek miyiz!" diye. Babası belki o sıra yetmiş seksen yaşında bir adam ama hâlâ Muş'a dönmek için ısrar ediyor. Bir şeyler düzelecek, her şey yoluna girecek, sulh olacak, bilmem ne olacak, Muş'a döneceğiz. Veya Ermenistan'da ilk cenazelerini defnettiklerinde, "Biz artık şimdi buralı olduk, burada gömümüz var," derler. Evet, orada da aynı hikâye vardır. İlk defa aileden birini Anadolu'ya gömdüklerinde artık biz buralıyız derler. Bugün halen... Ben daha dün bir kadıncağızla tanıştım. Benden biraz daha genç bir bayandı bu, Yunanistan'dan gelmişti, Avrupa Sosyal Forum'una katılmak üzere. Dün sabah da İTÜ Gümüşsuyu Yerleşkesi'nde bir panel vardı. Ben de konuşmacıydım o panelde. Sonrasında tanıştık. Kadın dedi ki: "Ya ilk defa geliyorum İstanbul'a, eve gelmiş gibi hissediyorum kendimi." Niçin böyle söylediğini, aslen kendisinin nereli olduğunu sordum. "Anne tarafım Gelibolulu, baba tarafım Afyonkarahisarlı," dedi. "Anne tarafım büyük bir Türk sevgilisiydi," dedi. "Baba tarafım da Türklerden nefret ederdi. Çünkü anne tarafım hiçbir ıstırap duymadan Rumlarla birlikte mübadele sonucu Yunanistan'a gitmişti, baba tarafımdansa bir tek dedem hayatta kalmıştı. Tüm kardeşleri Afyonkarahisar'da ölmüşlerdi. Baba tarafından dedem, Türk nefretiyle doluydu. Anne tarafımdan ise, anneannem ve dedem hep Türklerle olan dostluklarını anlatarak beni büyüttüler. Hep güzel hatıralar anlattılar. Her fırsatta aralarında Türkçe konuşurlardı. Öbürü duydukça sinirlenirdi, konuşmayın Türkçe diye." Bu 45–50 yaşlarında bir kadıncağızdı, İstanbul'a ilk kez gelmiş. Girne'de bir öğretmen. Diyor ki, "Eve gelmiş gibi hissettim kendimi." Bu bana hem çok çarpıcı, sarsıcı gelen, hem de çok iyi anlayabildiğim bir Ermeni psikolojisi dışavurumu. Zannediyorum ki, şu anda söylemlerinde halen nefret dolu bir sürü insan için bu duygu çok canlı. Yani Türkiye'nin bu çekici-

liği çok canlı. Bu insanların geri gelmesi gerçekçi bir şey mi? Hiç zannetmiyorum. Bunlardan hiçbirisi artık geri gelmeyeceklerdir. Böyle bir gündem yoktur. Ama yine de buranın çekiciliği çok çarpıcı. Dün o kadıncağızla başka bir şeyi daha paylaştım. Biraz önce biz konuşmaya başlarken konuşmamızı bölen, bizi beş dakika kadar konuşmayı sürdürelim mi sürdürmeyelim mi tereddüdünde bırakan ezan. Bu ezan *Bir Tutam Baharat* filminin başlangıç müziği. Arkadaşım Niko'nun annesi bu filmi Atina'da seyretmiş. Onun tanıklığına göre, Atina'da o seansta bütün sinema Türkiyeli Rumlarla doluymuş ve o ezan sesiyle bütün salon hıçkırıklara boğulmuş. Bunu dün o kadına söylediğimde, "Doğrudur bu, aynı şeye ben de tanık oldum," dedi. "O filmi ben de sinema salonunda izledim. Benim izlediğim seansta da aynı şey oldu. Ama sadece İstanbullu Rumlar değil, bir sürü de Ermeni vardı," dedi. Demin ben o ezanı bir yandan dinlerken ve biz burada konuşuyor-konuşamıyorken bunu anlatmayı aklımdan geçirmiştim. Şimdi bir vesile doğmuş oldu sizinle bunu paylaşmış oldum.

Altuğ Yılmaz - Ben şunu sormak istemiştim... İstanbul'da yaşayan Ermeniler için –Ermenistan'dan işçi olarak gelenlerden söz etmiyorum– "taşra" ne anlama gelmektedir?

Pakrat Estukyan - Gene orada genelleme yapamayacağız. Yani Bercuhi Berberyan gibi Ermeniler için, lanet bir şey, küçümsenecek bir şey, hakaret edilecek, hor görülecek bir şey, ırkçılık derecesinde hakaret edilecek bir şey, başkaları içinse baba yurdu, baba memleketi, hatta "Ben artık bundan sonra yaz tatillerimi Dersim'in dağlarında geçireyim," dedirtecek bir şey, "Tatillerde Antalya'ya gitmektense, Erzincan'a, Dersim'e gideyim," dedirtecek bir şey. Bugün iki türlü Ermeni var İstanbul'da artık. Bir kısmı belki babası Sivas'tan gelmiş ama "Ben Adalıyım, biz ada çocuğuyuz," diyor ve bunu da içselleştirmiş, buna da inanmış, çünkü bunu da seviyor. Böyle de olmasını arzu ediyor, değer yargıları onu buraya doğru götürmüş. Bununla çelişen her şeye de küçümsemeyle bakıyor, "Kıro musun sen nesin!" gibilerinden yaklaşıyor. Eğer bu da yeterli değilse, "Yahu bırak, onlar zaten son derece zevksiz, giyinmeyi de bilmiyorlar,"dan yola çı-

kıp, "Kadınlarının memeleri de çok büyük," demeye varacak kadar ırkçılıkla tepkisel söylemler ortaya koyabiliyor.

Aslı Güneş - Peki, bugün çok revaçta olan "Bir zamanlar biz neydik?" nostaljisinde nereye oturuyor Ermeniler. Onlar için uydurulmuş bir hafıza mı bu?

Pakrat Estukyan - Sanıyorum çoğunlukla "uydurulmuş bir hafıza"dan bahsediyoruz ki, buna tepki olarak örneğin Aret Gıcır bir karikatürler serisi yaptı, adı "Ben Topik Değilim." Bir indirgeme yaklaşımı... "Mahallemizde bir Armine Teyze vardı, biz onu çok severdik, o da bize çok iyi bakardı," nostaljisi artık gittikçe pek yerine sığmayan... Ya da işte "Biz çok hoşgörülüydük, herkesçe hoşgörüldük," söylemi gittikçe içi boşalan nosyonlar oldu. Nostalji bunlar üzerinden ifade edildiğinde, hakikaten fazla bir şey anlatmıyor artık. Tam tersine tepki doğuruyor.

Özcan Alper - Bir ay kadar önce Avrupa Birliği'nin üniversitelerle ilgili bir toplantısı vardı. İki yüz elli kadar öğrenci katılıyordu. Kimlik meselesi üzerineydi. Birtakım başlıklar vardı. Bir başlık da "Avrupa Birliği ve Kimlik"ti. Benim *Sonbahar* gibi bir filmim vardı ve bu film işte Hemşince- Gürcüce olduğu için sadece etnik kimlik beni bağlar diye düşünüyorlardı sanırım. Benim o konuda konuşabileceğimi düşünmüşlerdi. Ben de açıkçası kendilerinin beklediği gibi etnik kimlik üzerinden değil, Türkiye'deki etnik kimlikler de dahil olmak üzere, aslında Türkiye burjuvazisinin kimliksizliği üzerine, sınıfsal bir yaklaşımda bulunmak istediğimi söyledim. Askerî darbeleri, şunları bunları, biraz da öyle bir süreci kendilerine anlatıp sonra sinema meselesine bağlayacağımı söyleyince, hem çağıranlar hem konuklar, "Hay Allah şimdi ne gereği var bunun!" gibilerinden bir tepki verdiler. Neyse sonra konuşma sürdü sürdü, ben ısrarla, tabii ki hem sınıfsal olarak hem de devlet erki olarak "Türkiye Cumhuriyeti Devleti" ya da "Türkiye burjuvazisi" gibi kavramlar kullanıyordum. Bu arada "sınıf" kavramı –yeni kuşak için konuşursak– artık hiç kullanmadıkları bir kavram. Eskişehirli bir kız kalkıp "Burada yabancılar da var, neden Türklere hakaret ediyorsunuz?" gibilerinden bir şeyler söyledi. Ben de, konuşma-

mın içinde Türklere hakaret anlamına gelecek herhangi bir şey olmadığını söyledim. Çünkü kavramları bilmiyor. Bu arada Eskişehir'de bir de sosyoloji okuyormuş. Öyle herhangi bir öğrenci de değil yani, çünkü seçiyorlar onları oraya gelirken... Sonra işte "Benim Ermeni arkadaşlarım da var, Kürt arkadaşlarım da var, hepsini seviyorum," dedi. Ben de sanki saksıda çiçek yetiştirmekten söz eder gibi konuştuğunu söyledim. Öte yandan kendi aramızda Yeni Sinema hareketiyle ilgili sohbet ederken Kürt meselesiyle ilgili bir tartışma başladı. Bir arkadaş, "Yalnız Türklerden ve Kürtlerden bahsetmek de milliyetçilik gibi bir şeydir," dedi. Nasıl yani! Otuz yıl önce "Kürt yoktur," filan deniliyordu, şimdi biz entelektüeller konuşurken de "Türkler ve Kürtler" diyemeyecek miydik yani? Neyse tartışma başladı, biraz büyüdü filan... Sonra bir arkadaşımız –adına "Melike" diyelim– sevgi ifadesi gibi kullanıyor ama işte, "Ben senin karakaşını kara gözünü seviyorum, sen benim Kürt kardeşimsin," gibi bir şey söyledi. Yani seni seviyorum diyor, kaşını gözünü de tanımlıyor, Kürtsün sen diyor aslında. Kendini başka bir yere koyan biri tarafından bile o kavram tekrar üretilebiliyor pekâlâ... Ben tekrar Altuğ'un söyledikleri üzerinden konuşmak istiyorum... Ve Aslı Kayhan'ın söylediği "halk müziği direnişi temsil ediyordu," meselesi üzerinden gitmek istiyorum... Bir dönem buna "protest müzik" dendi, bir dönem "sol müzik" dendi... Genel olarak solcuların yaptığı müzik. Mesela Karadeniz'de bile 90'ların başına kadar bu böyleydi... Tabii 70'lerde bence o zaman sınıfsal mücadele verenlerin, toplumsal mücadele verenlerin Alevi kesimiyle daha çok bağ kurmasının etkisi vardı... Karadeniz'de de aslında böyleydi... Ki bence 80'lerin sonlarında, 90'larda Kürt meselesiyle başka bir yere varsa da, Karadeniz'de de böyleydi... Bugün hatta bir belgesel için bazı görüntüleri tarıyordum, Giresun'da fındık üreticilerinin, çay üreticilerinin mitinglerine neredeyse yüz binlerce insan katılıyormuş. Yani ciddi bir sol hareket olmasına rağmen sadece devlet erkinin baskısıyla Kâmil Sönmez'lerin, Yurttan Sesler'in başarılı olması önemliydi... Ben hatırlıyorum dayımlar, komşularımız, Hemşinliler, Gürcüler, Lazlar, tanıdığımız bütün insanlar akordeon çalabile-

cekken, tulum çalabilecekken ya da kemençe çalabilecekken herkes saz çalıyordu mesela. Bir taraftan böyle bir şey de vardı aslında. Geçen hafta *Express* dergisinde, Trabzon Maçkalı, yani Pontus'lu bir adamla söyleşi vardı. Türkiye'nin ve Yunanistan'ın en iyi kemençe ustaları bu bölgeden çıkmıştır. O oradaki söyleşisinde kendisinin öyle bir coğrafyadan olduğunu ama saz çalarak müziği icra etmeye başladığını söylüyordu. Ve orada sanırım, bir taraftan evet, direniş, ben kendimle de bağlayarak neden o halk kültürünün bir direniş ifadesi olduğunu söyleyeceğim ama, bir taraftan da, bu taşraya özlem şu bu denilerek şehirde icra edildiğinde, biliyoruz ki inanılmaz yozlaştırıcı, başka bir tarafı da var. Bununla güzelleme yapmak bana yanlış geliyor. 90'lı yıllarda Karadeniz'de bizim kemençenin, tulumun farkına varmamız... Altuğ onu Kardeş Türküler projesi gibi anlattı, HELESSA grubundakiler de aslında önce Kardeş Türküler'de çalışıp sonra onlardan ayrılıp dağ bölgelerinde çalışma yapanlar... Ama biliyoruz ki şöyle bir şey de oldu açık söylemek gerekirse... Nasıl ki 70'li yıllardaki o sınıfsal ve toplumsal mücadele dönemlerinde Karadeniz'de herkes saz çalıyordu, 80'lerin sonlarına doğru Kürt mesesiyle birlikte –bunu olumlu ya da olumsuz anlamda söylemiyorum ama– herkesin kendi kimliğini keşfetmeye başlamasıyla beraber, bir de baktık ki mesela sadece benim dedemin bir arkadaşı tulum çalıyormuş. Oysa bu devam etmesi gereken bir şeydi. O tarihten itibaren akordeonlar belki tekrar sandıklardan çıktı, tulumlar sandıklardan çıktı. Bu yüzden bir taraftan tekrar anadile sahip çıkma, bir direniş gibiydi ve açıkçası Karadeniz için biraz başarılı bir şey oldu. Burada taşralılık ne kadar önemli? Müzik söz konusu olunca ben dil meselesinin de önemli olduğunu düşünüyorum, siz nasıl bakıyorsunuz bilmiyorum ama... Hıristiyanlık ve Müslümanlığın müziğe bakışının da etkili olduğunu düşünüyorum. Ama sinemaya tekrar bağlayacak olursam, ben mesela taşra sineması yapmıyorum. Benim yaptığım filmler taşrada, doğup büyüdüğüm bölgede, köyde geçiyor diye yaptığım sinemayı taşra sineması olarak nitelemiyorum. Ama dışarıdan biri bakıp bir şey söylerse ona tabii bir şey diyemem. Ben mesela orada dil mese-

lesinin kendisini bir varoluş ve direniş, ama daha çok politik bir tavır olarak kullanmayı bir refleks olarak geliştirdiğimi söyleyebilirim. Benim için o aynı zamanda... Evet, İstanbul'da yaşayabilirim ama aynı zamanda bu kadar yok saymaya, bu kadar yok etme çabasına karşı, evet, sinema diye bir şey var, modernitenin de aslında bir ürünü olarak... Bazen onu da düşünüyoruz... Hani Türkiye Cumhuriyeti, Köy Enstitüleri, Halkevleri, şu bu, hep konuşuyoruz, evet bir toplum mühendisliğiydi, sosyolojik olarak bakıldığında evet öyleydi, ama öbür yandan modernite kaçınılmaz da bir şey. Sizin başta söylediğiniz *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*'daki gibi, modernite kaçınılmaz bir şey. Modernitenin getirdiği her şey kötü, halkçı olan, etnik olan –ya da ne bileyim buna başka bir sürü şey ekleyebiliriz– buradan gelen her şey iyi dersek o zaman işte –tekrar edebiyata dönecek olursak– 40'lı yıllardaki toplumcu gerçekçilik diye sunulan, Sovyet sosyalist gerçekçiliğinden etkilenerek köyü anlatan ya da köy edebiyatı denilen her şey, ya da halk ozanlarına benzemeye çalışan şairler iyi miydi? O zaman Nâzım nerede duruyordu? Ahmet Arif, Orhan Veli olmak istemedi ama Nâzım da olmak istemedi. Gitti destanlardan, dengbejlerden bambaşka bir şey yaratmak istedi. Ya da Yaşar Kemal için tekrar düşünebiliriz bunu. Tartışırken biraz bu tarafı da düşünmek gerekir diyorum. Sinemayla ilgili araştırma yaparken, sinema bazen yeterli olmuyor, mecburen öbür alanlara da kayıyoruz ama bu da belki sinemacılar için yanlış bir şey, sonuçta onun kendi dili var ve hep oradan konuşmak gerekiyor... Ama Alman romantik edebiyatı mesela, oradaki modernleşmeye karşı gibi durur. O yazarların ürettikleri eserlere bakınca ne görüyoruz? Onlar da kıra, geriye bakıyor... Ya da Rus edebiyatından örneklere bakılacak olursa... Karşılaştırarak bakmak faydalı olabilir yani...

Tül Akbal - Taner Timur'un çalışması aslında çok şey söyler bize. On dokuzuncu yüzyılın Rus nihilistleriyle nasıl ortaklıklar, benzerlikler taşıdığı konusunda filan...

Özcan Alper - Siz Ahmet Mithat'tan söz ettiğinizde aklıma gelmişti, Beşir Fuat mesela, ilk pozitivisttir filan ama, mesela onun subayken Rus Narodnikleriyle tanıştığı, onlardan etkilendiği ve

sonra gelip Osmanlının o dönem edebiyatında, Victor Hugo'ya karşı Emile Zola'cı bir tavır geliştirdiğinden bahsedilir.

Pakrat Estukyan - Taşra ve merkez karşıtlığı varsa eğer, soru şu olabilirdi belki: Evrensel bir mesaj mutlaka merkezden mi verilebilir acaba? Evrensel bir mesaj vermek için merkezde olmak şart mıdır gibi bir soru. Çünkü anlattığın hikâye evrensel olabilecek bir hikâyeydi, ama biz onu çok küçük bir yerde gördük. Türkiye gerçekliğindeki bir 12 Eylül işkencesi, ondan sonra da Hemşin'in bilmem kaç metre rakımlı bir dağ köyü ölçeğinde gördük. Ama oradan çıkan bir mesaj, dünyanın her yerinde aynı şekilde algılanabilen bir mesajsa tabii ki o bir taşra filmi değildi.

Tül Akbal - Ben daha yeni okuduğum için... Evrim Alataş'ın *Her Dağın Gölgesi Denize Düşer* kitabında, aslında tam da o dediğiniz gücü görebiliyoruz... Bir küçücük köyün elli-altmış yıllık hikâyesini anlatıyor. Ama bir Türkiye tarihi anlatıyor, aslında belki bir dünya tarihi anlatıyor. Tam da değindiğimiz pek çok şeye değinerek gidiyor. Beni daha yumuşak ve belki bugünkü okura daha yakın gelebilecek biçimde dengbejlere ait bir anlatı biçimini devşirmesi, yani Yaşar Kemal'den Mehmet Uzun'dan daha yumuşak, daha belki herkesin kolay okuyabileceği bir üslupla anlatıyor oluşu çok etkiledi. Hemen karşı köyde kurulan Köy Enstitüsü'nün köyde yarattığı muazzam değişim. Orada işte anneler, çocuklar kitap okumaya başlıyorlar... Kitaplar doluyor odaların içine... Geceleri gaz lambasının ışığında romanlar okunuyor, tartışılıyor, annelerin dili değişiyor. Ve 60 sonlarıyla birlikte, özellikle de Hüseyin'in, Yusuf'un, Deniz'in köye gelmesiyle, bambaşka bir atmosfer esiyor... 40–50 sayfa sonra 80'lerin gelişini görüyoruz. Kızlar oya işlemeye başlıyor tekrar, çeyiz düzülmeye başlanıyor tekrar... Yani bir köyden biz bütün bir hikâyeyi, umudunu, acısını, kaybını görmeye başlıyoruz. Benim kuşağımdan bir sonraki bir kuşağı anlatıyor, ama ben ortak çok şey buluyorum. Bir yığın şeyi de anlatıyor aynı zamanda... Bir başka mesele de şu: Özcan'ın filmi olmasaydı, ben Hemşinceyle Ermenice arasındaki akrabalığı bilmiyor olacaktım. Yani tanışlarmış onlar, bir yerden bir akrabalıkları var belli ki... Kar-

şılaşmadığın sürece bilmeyeceğin, tanışmayacağın bilgiler bunlar. Ya da demin siz anlatırken aklıma geldi, mesela "Ermeni gelini gibi kırıtma" derler. Böyle bir tabir vardır. Bugün muhtemelen olumsuz niyetlerle söylenen. Ama böyle bir bilgiden, deneyimden haberdar olduğumuzda kültürel tarih açısından başka bir anlama daha sahip olur. Çünkü Ermeni gelinleri konuşamaz aslında, yasaklıdır. Çerkezlerde de benzer bir gelenek vardır.

Erol Köroğlu- Enis Rıza'nın *Küllerinden Doğmak* adlı bir filmi var Çerkezler hakkında. Bir köyde konuşuyorlar... Orada altmış yaşlarında bir gelin, seksen yaşlarındaki bir kayınbabanın yanında, "Eh bu geceden itibaren artık konuşuyoruz," diye başlıyor yani! Açılışı orada yapıyorlar.

Tül Akbal - Tam da söylemek istediğim böyle bir şey. Şimdi adını hatırlamadığım bir belgesel filmde, ben yaşlarında bir Ermeni hanımla, annem yaşlarındaki annesi irmik helvası kavuruyorlar ve "Ölmüşlerimizin canına değsin," diyerek kavuruyorlar helvayı. Şimdi burada bunu yapmayan var mı? Sonra ben Süreyya Su'nun *Hurafeler ve Mitler: Halk İslam'ında Senkretizm*'ini okurken, orada da fark ettiğim bir şeydi... Bu birbirimizi bilmemizi de çok engelleyen bir mesele olduğu için akrabalıklarımızın da farkında değiliz açıkçası. Ya da Raymond Williams'ın tabiriyle, nelerin her şeye rağmen, bir kalıntı, bir ısrar olarak devam ettiğini, Aslı'nın söylediği gibi kültürlerin içine sızıp da durduğunu... Yani İstanbul'da bile nelerin karıştığını, ya da nelerin birden ortaya çıktığını, bütün bunları anlayabilmemiz için hakikaten o dilleri, o edebiyatları duymak, görüntüsünü görmek zorundayız. Bunu bilmek zorundasın ki, "Haaa, ben buradan tanışıyorum, buymuş bizim kavlimiz..." diyebilmelisin. Böyle bir şey bu biraz. Bu "kimlik" meselesi bir yandan da ayrıştıran bir şey... Halbuki bir yandan da muazzam melezleşmelerimiz var. Mesela ben birçok şeyim aslında, ama hepsinde asimile olmuş olan. Çünkü İstanbul'dayım, burada doğdum, burada büyüdüm falan... Birkaç kuşak da öyle olunca, tamamen asimile oluyorsun. Her şeyden biraz var ama hiçbirini bilmiyorsun ve hep tanışman gerekiyor. Dolayısıyla belki bu "taşra" meselesinin de aslında çok içerde bir şey olduğu, en "mer-

kezde" olanın ya da kendini "merkezde" zannedenin bile ne kadar karışık bir şey olduğunu kavraması açısından da önemli diye düşünüyorum.

Altuğ Yılmaz - Buna kısaca bir itirazda bulunmak istiyorum. Bu söylediğiniz Anadolu coğrafyasındaki kültürler arasındaki benzerlikler ve geçişkenlikler diye özetlenebilecek bir şey. Bunun Özcan'ın değindiği o "saksılık" meselesiyle paralel gittiğini düşünüyorum. Böyle bir risk görüyorum en azından Türkiye'de. "Ya biz ne kadar da benziyoruz birbirimize!" Elbette o söyleniyor, fakat aslında, "Biz benzemiyoruz ve birbirimizi tanımıyoruz," demek lazım. Çünkü kesilmiş ve darbelerle mahvedilmiş bir hafıza var.

Tül Akbal - Ben tam da bunu söylüyorum, tanışmak gerekiyor artık.

Altuğ Yılmaz - Ama galiba farklılıkları görmeye açık bir gözle tanışmak...

Tül Akbal - Tabii ki, tabii ki... Ama benzerlikleri de görmeye açık bir gözle...

Altuğ Yılmaz - Bu biraz liberal bir çok kültürcülük oluyor. Siz öyle söylüyorsunuz demiyorum ama bu böyle bir risk taşıyor. "Topikleştirilmek" de öyle bir şey, "suskunluk tutmak," diyor Ermeniler, Kürtler başka bir şey diyor, Çerkezler başka bir şey diyor belki, böyle kültürel bir benzerlik olabilir fakat göremediğimiz dağlar kadar farklılıklar var.

Tül Akbal - Elbette var. Ama Liberal çok kültürcülükle alakam olamaz. Liberal hiçbir şeyle alakam olmaz.

Altuğ Yılmaz - Bunu görmeye kapalı gözlerin, liberal çok kültürcü bağlamda çok beslendiğini düşünüyorum.

Tül Akbal - Çok uzun bir süredir burada yaşıyoruz. Bunun bir deneyimi olmalı...

Altuğ Yılmaz - Çok basit bir örnekle anlatayım. Bu paradigmayla baktığımızda, örneğin 1800'lerin sonlarında İstanbul'un bir Ermeni mahallesinde doğup büyümüş bir Ermeni kadının

hayatı boyunca tek kelime Türkçe konuşmadığını ve bunun nasıl olduğunu anlayamayız. İstanbul bir kültürel şeyse, yani melezlikler bu kadar fazla ise bu insanın Türkçe ile veya diğer diller ile ilişkisi olduğunu bir şekilde varsayabiliriz, fakat bu varsayımlar bazı örneklerde tutmuyor. Yani birbirine kapalı toplumlar da vardı, birbirine kapalı mahalleler de vardı. Ben bunu da anlamaya çalışmalıyız diyorum. Zaten öyle bir gerçeklik var, fakat bize dayatılan bir gerçek çeşidi o. Onu görmezden gelelim demiyorum ama işin diğer yanını da görmezsek eğer, sanıyorum birçok şeyi anlayamayacak kimse.

Nurçay Türkoğlu- Yüzleşme meselesiyle ilgili bir şeyler var kafamda ama nasıl anlatırım bilmiyorum. Anadolu'da kalan –buna isterseniz "taşra" diyelim, isterseniz etnik köken muhafazakârlığının bulunduğu ortamdaki "kültür" diyelim–, orada kaldığı sürece sorun olmayan şeyler, İstanbul gibi bir yerde karşılaşıldığında, yüzleşme gerektiği zaman çok büyük sorunlar olarak çıkıyor karşımıza. Köylere gittiğiniz zaman, aynı kökenden insanlarla daha farklı bir diyalog kuruyorsunuz ama o köyden gelen mahalle bakkalının sizinle ilişkisi yüzleşmeye çok kapalı olabiliyor. İlk bakışta tersi zannedilir ama yüzeysel ilişki ile yüzleşme arasındaki farka dikkat çekiyorum, yani bakkal herkese satış yapar ama kimseyle yüzleşmez. Yani bulunduğu yerde çok daha açık yüzleşebiliyorsunuz ama belki... Bu ne kadar genellenebilir bilmiyorum ama, farklı taşralardan diyelim, farklı köklerden diyelim, farklı topraklardan, farklı memleketlerden gelen insanların büyük şehirde karşılaşmalarının getirdiği çatışma, belki de işte hani "taşra" sözcüğünü kullanmaya daha çok mu itti acaba? Bilemiyorum... Büyük şehirde olmanın gerektirdiği bir davranış biçimi sanki daha kolay tanımlanabilirmiş gibi –halbuki öyle bir şey yok ama–, sanki o olabilirmiş gibi, bunun arayışı içindeyken, büyük şehrin dışındaki her şeyi dışarıda tutmak, içerde –İstanbul'dan söz edersek– İstanbul içindeki farklı köklerden gelenlerin muhafazakârlığını belki anlatabiliyor. Ben öyle bir şey de anlıyorum. Medyayla ilişkileri üzerinden anlamaya çalışıyorum da... Kentteki hemşehriler bir arada bulundukları zaman daha muhafazakâr bir grup ilişkisi kuruyorlar.

Medyayla ilişkileri de öyle. İstanbul'da derinlemesine görüşme yaptığımız insanlarda gözlemlediğimiz bir şey bu... Ama hani köylerindeyken bu kadar muhafazakâr değiller, çünkü daha güvenli bir ortamdalar. Yani İstanbul'da bulunmanın getirdiği tehditler, büyük kentte bulunmanın getirdiği kötü beklentiler... Memleket özlemi de biraz öyle bir şey değil mi? Güvenilir bir yer orası, benim topraklarım, benim insanlarım, o benim güzel, masum insanlarım dediğimiz yer, memleket... Ama memleket olmayan yer, modern olan yer, metropol tehlikeli. Ve bu tehlikeli ortam içinde yırtıcı olduğun sürece başarılısın ve işte husumetle yükselebilirsin filan, değil mi? Belki böyle bir karşılaştırma üzerinden de bir şeyler söylenebilir.

Tül Akbal - Hep karanlık ve tehlikeli olandır ya kent, o yüzden... Hayatta en sevmediğim şeylerden biri o çok kültürlülük, hopbidi hopbidi meselesi... Ama gerçekten o aradaki duvarı kırmak gerek. O aradaki duvarı kırmanın tek yolu... Yani ne olduğunu ya okuyarak anlayacağım, ya ilişkiye geçerek anlayacağım... Bunu yapmak zorundayım, tanışmak zorundayım. Tanımayayım mı?

Altuğ Yılmaz - Ben onu demek istemedim.

Tül Akbal: Tanımadan devam edemeyiz. Bir de işte buradayız. Kendini keşfetmen için de bu gerekli aslında. Karışmış, birbirine geçmiş bir şeysin sen aslında. Ben kozmopolitan ve asimile olduğum sürece, tam da o anlamda çok kültürlü olduğum sürece, gidip bilmem ne yemeğini yiyip, onu da yiyip bunu da yediğim sürece, bilmemeye de devam ediyorum aslında. Ve bilmemek beni rahatsız da etmiyor. Önyargılarım da pekişiyor bu arada. Çünkü medyadan, şuradan buradan bu sürekli de besleniyor. Nefret edip muhafazakâr olmak daha kolay bir şey. Çok daha kolay. Öbürü kişiyi daha zorlayacak... İnandığın bir sürü şeyle mücadele etmek zorundasın. O güne kadar sana söylenen her şeyin aslında hiç de öyle olmadığını keşfetmek zorundasın. Senin içini de parçalayacak bir şey bu. Bunu yapabilmenin tek yolu da... İşte demin dediğim gibi Özcan'ın filmini izleyince... Utanç mı bu? Evet, utanç ama bu ülkede solcu bir geçmişi olan

biri olarak bile bir sürü şeyi bilmiyorsun aslında. Karşılaşmamışsın çünkü, bu kadar basit.

Altuğ Yılmaz - Benim söylediğim çok spesifik bir şeydi. Tanımanın, sadece benzerliklere odaklanmak üzerinden olmaması gerektiğiydi. Onun gerçek bir tanıma ve devamında bir yüzleşme sağlayamayacağını söylemek istemiştim.

Erol Köroğlu - Aslında bu kavramlar biterler de, sosyolojiden ya da başka alanlardan kaynaklanan kavramlar biterler. İnsanlar gibi, kavramlar da ölürler. Bence şuradaki konuşmalarımız da onu gösteriyor aslında. Artık "taşra" bitmiş, geride kalmış bir kavram. Yani artık "taşra" söz konusu değil. Çünkü "taşra" ötekileştirmeyle bağlantılı olarak bir sömürgecilik kavramı, bir kolonileştirme kavramı. Yani merkezdeki, iktidardaki dilin, ki bazı yerlerde iktidar sınıftır –tam siyaset bilimine dayanan bir şey söylemiyorum burada tabii– bazı yerlerde devlet daha baskındır, Türkiye'de olduğu gibi, sınıflar değil. Ve iktidar devlettir. Ve dili de o belirlemiştir. Belirli bir döneme kadar da işte o merkez ve taşra üzerinden getirmiştir. Ama artık yok. Yani durum çok kötü politik olarak, bir sürü sorun söz konusu, ama kültürel olarak da işte o 90'lardan itibaren, müzikte Kardeş Türküler filan çıkarken, edebiyatta da Belge Yayıncılık'ın da Marenostrum dizisi çıkıyordu, değil mi? Ondan sonra Mehmet Uzun'un ortaya çıkması, Yaşar Kemal'in Kürtlüğünü daha fazla ortaya koyması, sinemada buna benzer şeyler... Seslerin çoğalması var. Sadece bu kimlik politikaları bile değil, başka bir yerdeyiz artık. Bugün artık "taşra" diye bir şey yok. Yine cahili olduğum bir alandan örnek vereyim... İki film, biri belgesel, Kazım Öz'ün *Şavaklar*'ı, diğeri de *Vavien*... Şimdi hangisi taşra filmi diye soracak olursak, herhalde *Vavien* diyeceksiniz daha çok... Ama *Vavien* hangi taşrayı anlatıyor? Orada belirli bir Anadolu diyalektini kullanmaları, ona yönelik şakalar yapmaları, işte o kasabalardaki sıkıcı yaşamdan filan söz etmesi, bütün bunlar onu taşra kılmaya yeterli mi? Engin Günaydın hem senaryosunu yazmış, hem de oynuyor. Onun doğup büyüdüğü, geldiği yer kadar, Coen Biraderler'in *Fargo*'sunun da etkisi var üzerinde mesela. Kendisi açık açık söylüyor, izlediğinizde de

bunu görüyorsunuz. Bununla birlikte *Şavaklar*'a baktığınız zaman –bilmiyorum izlediniz mi ama– çok etkileyici ve Altuğ Yılmaz'ın söylediği gibi soru olarak duruyor karşınızda. Çözüp bize vermiyor. Engin Günaydın'ın metni çözüp bize veriyor taşrayı, "Budur taşra," diyor. Ama *Şavaklar* bir soru çıkartıyor; "Kimdir Şavaklar? Yaşadıkları coğrafya nasıl bir yerdir?" Ben *Vavien*'i çok eğlenerek seyrettim, kaldı ki kısmen Kayseri kökenli bir aileden geliyorum filan, Kayseri'nin sıkıcılığı vardır hep benim üzerimde, bu konulara zaten açığım, ama *Şavaklar* benim için, metin okumayı da iş edinmiş biri olarak –o farklı bir metin ama– çok daha kıymetli geldi. Çünkü orada örneğin yönetmen değişik insanları, kadınlı erkekli, çoluklu çocuklu Şavakları kameranın önüne geçirip öyle durduruyor. Yani fotoğraf görüntüsü veriyorlar ama fotoğraf da olmuyor. Çünkü işte kıpır kıpır kıpırdanıyorlar. Veya karakterlerden biri yönetmeni kovuyor, "Git sen ne konuşuyorsun bunları, bu kadın erkek meselelerini niye açıyorsun?" diyor örneğin... Bunları başta söylediğim artık "taşra"nın bir kategori olmayışını açmak için söylüyorum. Benim için bir kategori veya müzik tarihçisi için bir kategori. Tarihsel olarak taşra nerelerden geçti, neler oldu, onları konuşmamız lazım. Çok da uzun süre etkili kaldı. Ekonomik modernleşmenin yavaş yürümesiyle de bağlantılı herhalde. Bir yandan da ama Osmanlıdan gelen bu kimlik yoksullaşması ve kimliklerin bastırılmasıyla da bağlantılı. Çünkü bunun aşılabilmesi birazcık tecrübenin aktarılmasını gerektiriyor. Size Zohrab niye çarpıcı geliyor? Çünkü bir deneyim aktarıyor veya işte onu yapanlar... Buna benzer halbuki o taşrayı sıkı bir şekilde üreten çok akıllı bir Türk yazar da var, ama tam bu iktidarın dilini üretiyor; Refik Halit Karay, *Memleket Hikâyeleri. Memleket Hikâyeleri* kitabı ve içerdiği uzunlu kısalı öyküler anlaşılmış şeyler değildir Türkçede. Nitekim sinemaya uyarlandı, "Yatık Emine" Orada ne olur? İşte bir kadına, bir fahişeye yapılan acımasızlığa karşı yazıklanırız. Sinema uyarlaması hemen Türk filmi formatına, melodram havasına kayar. Halbuki öyküdeki dert o değildir aslında. "Yatık Emine"nin başkarakteri o kasabadır. Yatık Emine'ye bu kötülükleri yapan ve onu sonunda öldüren bu kasabadır.

Çünkü kasaba henüz millet haline gelmemiş bir toplumun temsilcisidir orada. O yüzden Refik Halit Karay, Anadolu'da sürgündeyken bunları yazdığında Ziya Gökalp onu hemen İstanbul'a getirtir. "Hah, tamam işte bu, bununla milleti yaratacağız," filan diye davranır. O yüzden orada bu dilin gelişimi var. Ama artık daha farklı bir alandayız ve gerçekten de farklı farklı sesler çıkıyor. İyi edebiyat örneklerinde de var bu, kötü edebiyat örneklerinde de var. Mesela Yaşar Kemal'in "Bir Ada Hikâyesi" bu açıdan düşünülmesi gereken bir üçleme. İnşallah dördüncüyü de bitirir Yaşar Kemal. Ama tamamlanmasa bile önemli değil. O toplumsal hafızayı yeniden ele alan bir şey haline geldi ilk üç romanla bile.

Tül Akbal - Tam da "kavramlar bitebilir" noktası... Yalnız bir itirazım var. Devlet aslında sınıflı toplumun devletidir ve her zaman bir sınıf hegemonyasının örgütüdür. Dolayısıyla da iktidar da sınıfla ilişkilidir... Ben öyle düşünüyorum en azından, benim baktığım yerden böyle bir meseledir bu... "Taşra" bu anlamıyla biten bir şeyse, hem olgu olarak, hem kavram olarak... On dokuzuncu yüzyılın içinden çıkan ama belki meşruiyetini de yitirmekte olan bir şey olarak baktığınızda, tam da bu noktada, Türkiye sinemasının son on beş yılında bir "taşra" güzellemesinin, "taşra"nın romantize edilişinin hâkim olması diyebileceğimiz bir manzaraya denk geliyoruz. Elbette bu arada bir yığın taşrada geçen ama aynı kategoriye –benim kendi adımasokmayacağım film olduğu gibi, "taşra"yı bir kaçış ve güzelleme olarak almanın bu vakitte Türkiye'de ne gibi bir anlamı var? Belki biraz bu soruyla devam edelim.

Cüneyt Cebenoyan - Ben kavramsallaştırmaya çalışırken bu son dönem Türk sinemasını, "regresyon" kavramının işe yarayabileceğini düşünmeye başladım. "Regresyon" kavramı "gerileme" demek. "Gerileme" deyince hakaretamiz bir şeymiş gibi de gelebilir. Çünkü bizde hep, sol geleneğimizden de kaynaklanan kötü bir vurgu var üzerinde. Öyle bir şeyden söz etmiyorum ama bir halden söz etmek istiyorum, bu kavrama yüklediğim anlam bu. Evet bir gerileme olduğunu düşünüyorum. Bu bir hal, bu bir durum. Bu kavramı kullanırken kötüleme ama-

cıyla kullanmıyorum. Böyle bir hal yaşıyoruz. Bu halin de müsebbibinin 12 Eylül olduğunu düşünüyorum. Hepimizin yaşadığı bir şeyden söz ediyorum, buna kendimi de dahil ediyorum. "Gerileme"yle kastım ne? "Gerileme"yle, bir duvara çarptığınızda, ilerleyemeyeceğinizi gördüğünüzde daha geri bir gelişim aşamasına rücu etmek gibi bir şeyi kastediyorum. "Taşra" da sanki bunun simgelerinden biri olarak çıkıyor karşımıza sinemada. Alman sinemasında mesela "Heimat film" diye adlandırılan bir dönem var 50'lerde yaşanan, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan. Bunların örneklerini filan seyretmiş değilim, ama biraz duyduğum, okuduğum şeylerden söz ediyorum. Heimat, Türkçeye "memleket" olarak çevrilebilir. "Memleketin neresi?" sorusundaki memleket anlamında. Orada da bir taşraya dönüş var. İkinci Dünya Savaşı'nda, Nazizmin ve faşizmin ezip geçmesinden ve bir gelecek hayalini yok etmesinden sonra böyle bir sinema çıkıyor, bir "memleket filmi" çıkıyor ve orada işte taşra güzellemeleri yapılıyor. Bizde de sanki böyle bir şeyin karşılığı olarak taşraya bakan filmler ortaya çıktı. Bireyin artık kendisine kentte, modernlikte bir çözüm bulamayışının ifadesi olan filmler. Eskiden mesela çözüm neydi? *Gelin* filmine bakarsak, film, kadın kahramanın (Hülya Koçyiğit) fabrikada çalışmaya başlamasıyla biter mesela. Kahraman fabrikaya girer, kocası da gelir, hani öldürecek mi öldürmeyecek mi diye düşünürüz ama o da fabrikada çalışmaya başlar. Şehirdir yani, şehirde yaşamaktır gelecek umudunun sürdürüleceği mekân. Yılmaz Güney filmlerinden *Sürü* de şehirde biter *Düşman*'da da şehre doğru gider kahraman... Bütün kargaşasına ve sertliğine karşın, umut daha modern bir yaşamı, örgütlenme ve daha iyi bir dünya kurma olanağını içinde barındıran şehirlerdedir. Şimdi geriye doğru gidiş var. Özcan'ın filminden de söz ettik. Özcan'ın filmindeki kahramanda da bence bir gerileme yaşanıyor. Orada da bir ana kucağına dönüş var. Çünkü bir çözümsüzlük var. Adamın yapabildiği bir şey yok, gidebileceği bir yer yok. Ölmeye gidiyor, ölmeye ana kucağına gidiyor. Buna benzer bir şey *Babam ve Oğlum*'da da var. Orada da kahraman ölmeye, bu sefer baba ocağına, yine taşraya geri dönüyor.

Aslı Güneş - Orada daha manifestik bir biçimde dönüyor. Yani "Geriye dönüş mümkün olsa," deyip güzelleme yaparak...

Cüneyt Cebenoyan - Güzelleme ya da değil, güzelleme olması şart değil, hani illa da nostaljik bir yüceltme olması da şart değil. Ama bir tıkanmışlık var, ileriye gidememe durumu var. Bunu ister güzelle ister güzelleme, ama bir olgu olarak karşımıza çıkan bir durum var. Orada "Git kardeşim fabrikada çalış," ya da "Git şu politik mücadeleye katıl," deme durumunda olamama var. Bunun göstergeleri bunlar sanki. Bana öyle geliyor. Ya da ne bileyim Kaplanoğlu'nun üçlemesi, yapı itibariyle de çok regresif bir filmler bütünü oluşturuyor. Geriye bakan, geriye giden. Hem o haliyle öyle bir şey, hem de mesela ikinci film *Süt*'te, Yusuf tam önünü açmaya, işçi sınıfına katılmaya doğru bir hamle yapmışken, orada bir kesintiye uğrarız. Bu kesintide 80'ler yaşanır artık ama o dönemi üçlemede görmeyiz. Ondan sonra da kahraman tekrar geriye döner. *Yumurta*'da ana ocağına geri döndüğünü görürüz. Üçlemenin en son halkasındaki baba da koruyucu bir figürdür. O da bir regresyon'un göstergesidir; koruyucu bir baba beklentisi, özlemi... *Kosmos*'ta da öyle olduğunu düşünüyorum. *Kosmos*'un karakteri de regresif bir karakter bence, çocuksulaşmış bir karakter. *Tabutta Rövaşata*'yı tekrar seyretmek istiyorum bu benzerliği kurmak için ama... Yeni Türk sinemasının ilk örneklerinden biri olan *Tabutta Rövaşata*'nın kahramanıyla *Kosmos*'un kahramanı arasında birtakım –yüzeysel de olsa– benzerlikler olduğunu düşünüyorum. İkisinin de işte sürekli çay içip o çayların parasını ödemeyen, başkalarının özel mülklerine giren, bir evi, işi olmayan kahramanları olması... Mahsun arabalara girerdi, öteki dükkânlara girer, kasalardaki paraları çalar... Neredeyse yeni Türk sinemasının ilk örneğiyle son örneğinin kahramanları arasında regresif bir bağ olduğunu düşünüyorum. "Taşra" da böyle bir yere oturuyor benim kafamda.

Tül Akbal - Böyle bir şey de Altuğ'la deminki konuşmamızdaki mevzuda var. Mesela tam da o çok kültürlü kaynaşmanın ruhuna denk düşecek... Yani mesela Kaplanoğlu kendi kasabasıyla başlıyor, Yeşim Ustaoğlu'nun ve Özcan Alper'in filminden

sonra öbür coğrafya daha cezbedici geliyor ve o kişisel öykü o coğrafyaya dönüveriyor.

Cüneyt Cebenoyan - Ben *Pandora'nın Kutusu*'nda da benzer bir nitelik görüyorum. Orada mesela şehirde sorunlarına çözüm bulamayan üç kardeş vardır ve üçü de bulanıklık içindedir. Fakat Alzheimer hastası anne üç cümle kurar ve o üç cümle de bilgece edilmiş, o insanların durumunu çok akıllıca özetleyen cümlelerdir. "Sen 'şu, şu, şu'sun, sen şimdi bunu yaşıyorsun," diye üç kardeşe de bir şey söyler. Ve o da bir geriye dönüş, bir taşra yüceltmesiyle biter. Ben belki herkesten farklı olarak o filmi de öyle algılıyorum. *Pandora'nın Kutusu*'nun sosyalist çizgisi olduğundan filan çok söz edildi ama ben öyle olduğunu düşünmüyorum.

Altuğ Yılmaz- Nuri Bilge Ceylan'ın örnekleri vardı. Bu konuda çalışanların oradaki taşra kurgusuyla ilgili görüşlerini merak ediyorum doğrusu. Oradaki sıkıntılar nedir mesela?

Özcan Alper - *Mayıs Sıkıntısı* mesela... Az önce sözünü ettiğim Gogol-Çehov örnekleri gibi bir şey de var. Yani mekân olarak taşrada geçiyor olabilir, ama oradaki insanın sıkıntısını –ya da buna her ne diyeceksek– kentli bir insan da hissedebiliyor diye düşünüyorum. O zamanı algılayışı, ya da işte gelecek-gelecek-sizlik, o arada kalma duygusu gibi şeyler... Siz *Şavaklar*'la *Vavien*'i çok başka bir boyuttan karşılaştırdınız ama bence *Vavien*'le *Mayıs Sıkıntısı*'nı karşılaştırabiliriz aslında. Taşrayı geçmişten, şuradan buradan bilen, ama artık şehirden, şehrin orta sınıfından mı diyelim, biraz malzeme de çıkaran... Bunu sadece bir kasaba olarak düşünmeyebiliriz. İstanbul için Doğu Karadeniz de dışardan bakıldığında taşra gibidir. O zaman onu ne yaparsın? İşte kenarlarını iyi çizersin, bütün Karadenizliler senin dediğin gibi "Laz" ama Laz da değildir, sadece Türkçenin Trabzon ağzıyla konuşan... Televizyon dizileriyle yıllarca aslında çok ciddi, ırkçı ve faşist bir şeye yayar böyle yapmak... "Fadime ve Temel" işte Karadeniz projesi... Orada doğayla insanın ilişkisini, o sert doğanın insanda yarattığı kara mizah ve mizah duygusunu hiçbir şekilde anlamayıp... Ne yapılır orada? Temel ve Fa-

dime fıkralarına indirgenir ve diziler de bunu üretiyor aslında. Çok büyük bir mesele var aslında orada. Hiç içerden bakmak yok. Biz daha *Sonbahar*'ı yapmadan, Serkan'la bir taraftan sinema çalışıyoruz, işte para bitiyor bilmem ne, bir ara bir dizi yazalım dedik. Yazalım mı yazalım. Doğu Karadeniz'de geçen... Ben de orada büyümüşüm, liseyi Trabzon'da okumuşum... Gayet insani, sıcak, biraz aslında Rıfat Ilgaz'ın *Kuzey Rüzgârı* romanından filan da esinlenerek... Üç bölümlük mü dört bölümlük mü senaryoyu yazdık, bitti. Yapımcılar iyi diyorlar ama çok ciddi olduğunu söylüyorlar. Nasıl ciddi? Hiç Temel ve Fadime gibi tiplemeler yok diyorlar. Ya bu bölgenin insanları bunlar işte diyoruz, yani benim gördüğüm insanlar bunlar... Adam yok diyor şu tipi biraz komikleştirsenize... Şu tipi biraz yani resmen geri zekâlılaştırsanıza... Ve sonuçta olmadı. O zaman git başkasına yazdır deyip yazmadık. Trabzon'la Hopa'ya baktığınız zaman, buradan ikisi de taşra olarak gözüküyor ama çok başkalaşabiliyor orada. Bazen var olan politikalar, bazen etnik durumlar, bazen geçmiş... Mesela siz "Köy Enstitüleri" dediniz, Artvin mesela o bölgede biraz ister istemez farklı durur, çünkü Kars'taki Cilavuz Köy Enstitüsü'nün gerçekten bölgeye –biz istersek buna "toplum mühendisliği" diyelim ama– bambaşka da bir etkisi olmuş. Köydeki kızlar mesela... Evrim gibi ben de ona çok şaşırmıştım... Köydeki kızlar bir anda roman okumaya başlamışlardı, sonra bir anda danteller çıkmaya başladı, dediği gibi. Herkes kasnak yapmaya başladı. Arada da bir darbe var. Sizin dediğiniz gibi benim filmim de olsa kendime de soru soruyorum. Evet, sizin "regresyon" dediğiniz şeye katılıyorum. Ben de mesela Türk sinema tarihine ya da Avrupa edebiyatındaki "kara dönem" denilen iki savaş arası döneme baktığımızda... Siz İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dediniz ama bu savaştan sonra film çekenler, aslında o iki savaş arası yaşayan kara kuşaktı. Katılıyorum. Ve oradan gelip de... Visconti'nin *Düşman Kardeşler* filmini düşünsenize yani... İtalya'nın taşrasından gelen bir aile... Çok güzel bir örnek aslında... Tam bugünün bir Kürt ailesine uyarlayabilirsiniz. Beş çocuklu güçlü bir anne ama çocuklarıyla ne kadar uğraşsa da darmadağın ediyor. En sonun-

da da kardeşlerden biri gidip fabrikada çalışmaya başlıyor. Bir yenilgi var ama bunu sadece 80 darbesine bağlayamayız, Sovyetler'in yıkılışı da var etken olarak. Siz "nostalji" diyorsunuz... Ama beni de besleyen, ama bir taraftan da Cüneyt'in söylediği açıdan bakarsak belki tehlikeli bir şey ama melankoli duygusu var mesela. Çünkü hem karşı koymak istediğin bir dünya var, ama bir taraftan da toplumsal olarak bunu yanında hissetmiyorsan, sen kalkıp ürettiğin yapıtta bunu yansıtamıyorsun ki... O zaman öbür türlüsü de ya melodram ya da "sosyalist gerçekçilik" mi diyelim ona da, o oluyor... Evet, gerilemeye dönüşebilir bu aslında. Toplumsal ve siyasal dünyadaki gelişmelere bağlı bir gerileme ama... Yine de bunun kendi içerisinde, bu gerilemeye rağmen diyelim insanı kaybetmemek gerekiyor... Belki kendi içerisinde biraz daha parçalayarak bakmak... Doğaya dönüş, *Sonbahar*'ın en büyük temalarından biri... Evet, doğaya dönüş, eve dönüş, köklere dönüş... Böyle duygular, yönelimler de var. Ben de kurarken aslında böyle oldu... Mesela bir anne niye çocuğunu evlendirmek ister? Varlığını sürdürmek istiyor bir taraftan da... Sadece anne değil ki... Ya da çocuğun tulumu tamir etmek istemesi... Hem ölümsüzlük... O zaman gideriz *Gılgamış Destanı*'na belki. Bir taraftan insanın ölüme karşı çare arayışı ama bir taraftan çaresizlik de var orada. Bunun gibi pek çok şey ama... Ben çok kafa patlatıyorum... Mesela o Alman romantik dönemi bana daha çok veri veriyor gibi geliyor. Bu topraklardan dil olarak nasıl alternatif bir dil çıkarılabilir, belki ona da bakmak lazım. Bu tabii çok büyük bir mesele ama... Bir de son yıllardaki kısa filmlerde dikkatimi çeken bir şeyi, tehlikeli bir şeyi söyleyeyim, taşrayla ilgili olarak... Bunları yapanlar özel üniversitelerde okuyor ve çoğu da sizin öğrencileriniz oluyorlar bu arada... Kısa film festivallerinde, Urfa'da şurada burada geçen, çoğu da kadın sorunları, işte töre cinayetleri zart zurt diyen filmler... Ya da çevre filmleri mesela. Yani çevre bilincinin bu kadar çarpıtıldığı, bu kadar saçmalaştırıldığı ve bu kadar meselelerin şey yapıldığı... Mesela otuz tane kısa filmden on tanesi çevre sorunuyla ilgili, on tanesi töre cinayetiyle ilgili. Neden on dokuz yaşındaki bir kız ya da bir delikanlı bir aşk filmi yapmak

istemez, değil mi yani? O töre cinayeti filmi yapanın kökenine bakıyorum, Ağrılı mı, Mardinli mi, Batmanlı mı diye, tam tersine orta sınıf bir aileye mensup. Televizyon dizilerinden gördüğü şeyleri gerçeklik zannediyor ve taşraya öyle bakıyor bu sefer yani. Çevre meselesini duyuyor işte, "Dünya yok oluyor, Dünya yok oluyor," diye, sonra işte maskeli adamlar geliyorlar pet şişeyle su çalıyorlar... Böyle kısa filmler... Ama insanla ilgili hiçbir şey yok. Bu da mesela aslında çevre meselesini bile taşralılaştırıyor.

Aslı Güneş - Yıllar önce Murat Belge'nin Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* üzerine yazdığı bir yazı vardı. Oradaki bir tespit çok dikkatimi çekmişti. "Latife Tekin gecekonduyu anlatırken içerden bakıyor," diyordu. Bu Latife Tekin için söylenebilecek önemli bir nokta. Hani içerden bakmak meselesi... "Taşra" meselesi de sanırım biraz böyle. İçerden hiç bakılamadı taşraya. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, olabilir, ama tek bir örnek üzerinden bir şey söylemeyiz. Cüneyt'in dediği o "regresyon" meselesini ben çok önemsiyorum. Özcan Alper, Alman romantik edebiyatı ya da Rus edebiyatından söz etti ya, sanırım yine bir genelleme yaparak söylersek bu "Aydınlanma" meselesi çok önemli... Amerikan edebiyatındaki "taşra"ya baktığınızda tam da bu içerden bakışı görüyorsunuz. Çünkü Amerika'da "Aydınlanma" yok, öyle "Aydınlanmış entelektüel" gibi bir aristokrasi yok. O aristokrat rafine kültürün karşısında ötekileştireceğin bir şey yok Amerika'da. O yüzden Amerikan taşra edebiyatına baktığımızda, Avrupa taşra edebiyatındaki gibi hiç de ötekileştirilmiş, o aristokrat kültürün karşısında kabalaştırılmış bir taşra bulamazsınız. Belki Rusları da biraz ayrı tutmak lazım. Ama bizde bu "Fransız Aydınlanması"na filan benzer bir biçimde, işte o bürokratik elit sınıfın taşraya bakışı aslında bir ağırlık kazanıyor. Erol Köroğlu "'Taşra' aslında bitmiş bir kavramdır," dedi ama sanki çok fragmanlar şeklinde düşünmemizi isteyen bir kültür piyasası da var. O anlamda belki kimlik inşası için bitmiş bir kavram ama kültür piyasası için bitmiş bir kavram değil, tam tersine, yeniden yeniden üretilen, her şeyi böyle fragmanlar halinde kültür tüketimine dönüştüren... O anlamda [illegible]

"alegori" kavramı çok sorunlu bulunabilir, ben de sorunlu buluyorum ama sanki Batı dışından çıkan edebiyatın kendisi tek başına alegori değil ama bugün gelinen noktada aslında kültür piyasasının talep ettiği şey bu. Onun için sinemadaki yönelişi de, Cüneyt'in dediği o geriye dönüşü de hesaba katarak, kültür piyasasının bu talep ettiği formata alegoriye, sinemacı gözüyle bakmak lazım belki de. İşte Cannes'da gösterilecekse filminiz, ya da bir ödül alacaksa, bir alegori anlatmanız gerekiyor aslında. Bu alegori de kentin o kozmopolit, içinden çıkılmaz halinden çıkmıyor. Kentin içinden "Alın size bir Üçüncü Dünya fotoğrafı," diyebileceğiniz bir alegori çıkaramıyorsunuz. Onun için ister istemez o Üçüncü Dünya fotoğrafını taşra üzerinden gösteriyorsunuz. Ve aslında yine bir oto-oryantalizmle kuruyorsunuz kaçınılmaz olarak o taşrayı. Bu kültür piyasasıyla... Belki sizin kendi kimlik inşanızla ilgili bitmiş bir kavram ama küreselleşmeyle bu fragmanlar, bu taşralaşma, bu yerelleşme çok yan yana gidiyor. Küreselleşmenin talep ettiği bir yerelleşme manzarası var. Herkes kendi dili üzerinden konuşuyor, kültür piyasasına öyle katkıda bulunuyor, bu anlamda da tüketilmemiş ve sürekli malzeme olarak kullanılan bir şey. Amerika'da bilmem ne mahallesi, Amerika'da bilmem ne ürünleri, işte İtalyan lokantası filan... Hep böyle bir yerelleşme üzerinden küreselleşme tartışıyoruz aslında. Yaşanan şey bu. Belki sinemadaki yönelim de ısrarla bunu doğruluyor. Alegori talep eden bir piyasa var, dünyanın geri kalanından... Demin Pakrat abi, "Merkezden mi çıkar evrensel dil illa?" diye sordu. Hayır, merkezden çıkmıyor ama siz o taşradan ürettiğiniz şeyden evrensel bir dil çıkarmaya çalışmıyorsunuz, çünkü oradan çıkacak bir şey evrensel dil olarak kabul edilmiyor. İlla size özgü olanı söylemek zorundasınız. O da işte bir Üçüncü Dünya ülkesinde ya da Türkiye'de taşra sıkıntısı yaşayan, bunalım yaşayan insanlar. Bu evrensel dil olmuyor. Evrensel bir dili bence kabul edecek bir piyasa yok gibi geliyor. Çok total bir bakışla buradan geliyor. Ama Cüneyt'in dediği şey de çok önemli. Politik olarak sürekli o içe kapanıklılığın vurgulanması... Demin o "ikame" mantığını söylemiştim, bir şeylerin yerine ikame etme... Eskiden sınıf meselesinin yerine

ikame ediyorduk, şimdi de artık tarihi nasıl açıklayacağımızı bilmiyoruz, ya da toplumu nasıl açıklayacağımızı bilmiyoruz... "Sınıf" yok şu yok bu yok, bütün bunlar gerilik... Ama onun üzerine bir şey kalıyor, belki "maneviyat" üzerinden... Belki Semih Kaplanoğlu'nda ve diğerlerinde üretilen bir mistik geriye dönüş, bir maneviyat, bir manevi özlem vs... Bütün bunlar aslında sadece ana kucağına değil, bütün o kozmopolitten, moderniteden, şuradan buradan, belki toplumu bütün açıklayış şekillerinden de geriye düşme. Sanki bizim olan her şeyin dışında bir sahte topluluk var ve biz o sahte topluluğun dışına taşıyoruz taşrayla birlikte... Bir öz tarif ediş meselesi... Bu da bana hem 12 Eylül'ün hem de –sizin de dediğiniz gibi– dünyayı saran genel muhafazakâr sağ dalganın bir etkisi gibi geliyor. Bir küçülme, utanma ve içine kapanma. Tabii bu küreselleşmeyle at başı gidince çok tuhaf bir manzara da oluşuyor. Hem bir dünya fotoğrafı tartışıyoruz, her yerde bir küreselleşmedir gidiyor, ama hem de hep kendi dilini konuşan topluluklar tahayyül ediyoruz, böyle olmasını diliyoruz. *Pandora'nın Kutusu* hakkında söylediklerine katılıyorum ben Cüneyt'in... O da bana fazlasıyla bir geriye dönüş ve sorunları içeriden, "içeriden" derken, geri dönülen bir noktadan tartışan bir film olarak geldi. Belki son dönem, Tül'ün dediği bu güzellemeler piyasayla bağlantılı olarak düşünülebilir.

Özcan Alper - Benim dikkatimi "Yerel ol, kendi dilini kullan," filandan öte, nedense belirsiz bir "kötülük" meselesi çok çekiyor. Cinnet geçirenler şunlar bunlar filan. Ama aynı şeye dönüp geliyor, gelecek yok artık yani. Bu da doğal olarak yansıyor diye düşünüyorum.

Nurçay Türkoğlu - Ben gençlerle ilgili bir şey söylemek istiyordum. Sinemayla, animasyonla ilgilenen on sekiz-yirmi beş yaş arasındaki gençlerin aslında içeriğe pek de kafa yormadığını görüyorum ben. Öncelikle bir beceri kazanmaya çalıştıkları için herhalde, heyecanla tekniğe bakıyorlar. Onlar için varsa yoksa biçimsel deneyimler veya animasyon teknolojilerindeki yenilikleri takip etmek... Farklı kıtalardan pek çok gençle karşılaşıyorum yıl boyunca, kendi seyahatlerimde de karşılaşıyorum...

Bunlardan bazılarında farklı gruplaşmalar oluyor. Venezüella'daki Avila TV, gençlik televizyonu... Chavez gençlere –yaş ortalaması 29–30 filan– tamamen sosyal içerikli ve gündelik şehir sorunlarıyla ilgilenmeleri koşuluyla her şeyi yapmaları için her türlü imkânı veriyor. Buradaki tek koşul İspanyolca bilmek. Oradaki gençlerin ilgilendikleri meseleler... Koskocaman bir bina içinde kanallar, radyolar filan var... O gençlerle bizim buralardaki daha çok Amerika temelli global endüstriye özenen gençlerin yaptıkları arasında çok büyük farklar var. Orada mesela öyle bir yönlendirilir ki bir grup genç, bunlar adamakıllı politik bakabilirler ve bu da sandığımız ve korktuğumuz gibi çok da militanca, şovence veya şiddetle dolu olmaya da bilir. Başka türlü bir bakış da var. Ama burada benim öğrencilerimin "taşra"yla, o içi boşaltılmış "taşra"yla ilgilenmelerinde... Bir tarafta hakikaten apolitiklik, köksüzlük ve büyük kenti elit bir biçimde yaşamaya karşı çıkış var. İlle de bir şeye karşı çıkma, bir karşı çıkış yolu olarak taşraya bakmak gibi bir eğilim görüyorum ben kendi çevremde en azından. Her şey "taşra" onlara göre ve kentli olmayan her şey sanki daha iyi gibi. Oradan bir şey arıyorlar, oradan bir umut... Bu anlamda tabii ki regresif yani. Ama onun geriye dönüş olduğunu biz biliyoruz ve biz söylüyoruz. Onlara göre zaten baktıkları ve az buçuk bildikleri o global kültür endüstrisinde işte medyalanmış, kozmopolit görüntüler de olabildiğince etnik, otantik şeyler ya, onlar da kendi otantiklerini aramak istiyorlar. Kendi otantikliği de işte burada kendi anneannesinden, babaannesinden duyduğu kasaba, köy hayatı. Ona bakıyor. Halbuki bizim kuşak kasabayla köy yaşamı arasında çok büyük bir fark olduğunu gayet iyi bilirdi yani. Bunun illa kendi deneyimlerimizden çıkması da –kendi deneyimlerimiz de vardır ama– zorunlu değildi. Bir kasaba yaşantısından politik bir duruşun, bir tavrın çıkmasını beklemezdik yani. Kasabadan sınıfsal bir şey çıkmaz. Gençlerin taşra ilgisi, belki bu da bir moda gibidir, bu da belki geçecektir. Ama arayış içindeler, otantiklik arayışı. Bu otantiklik arayışı da gençlikteki o aykırı, farklı bir şey yapma... 80'lerden sonra politikadan kopartılmış bir köksüzlük hali.

Pakrat Estukyan - Biz sadece Evren'in depolitizasyonuna bağlıyoruz ama global bir yanı da var meselenin.

Nurçay Türkoğlu - Evet, globalizasyonla çok bağlantılı bir şey.

Tül Akbal - Sadece bu coğrafyaya ait bir şey değil darbeler. Başkalarının da başına geldi. Bütün dünyanın başına geldi. Ben 70 sonlarından başlayarak bütün dünyada muhalif ve örgütlü bütün hareketlerin yukardan bir terörle yok edildiğini düşünüyorum. Yani düzleştirildi. Kimi ülkelerde darbeyle oldu, kimisinde yetmedi bir iki darbeyle oldu. Kimisinde kökünü kazıdılar. İnsanlar denize de atıldı, stadyumlarda da toplandı. Birinci Dünya denilen yerlerde ise, mesela ABD'de kim bilir kime ne olduğunu. Ama temizlenmiştir muhalefet. Ama yüksek güvenlik hapishanelerinde, ama faili meçhullerde gitmişlerdir. Almanya'nın, İtalya'nın, Japonya'nın hepsinin böyle bir öyküsü var. 80'lere ve neoliberal politikalara gelindiğinde, dünyada zaten muhalif hareketler ve belli bir tür bakma biçimi en azından yeterince susturulmuş bir şekilde her şey sağlama alınmıştı. Altuğ'un sorusuna dönecek olursak, altı-yedi senedir Türk sinemasının son on-on beş yılında ne olduğu konusunda yazıyorum aslında. İki şey paralel gidiyor. Bir tanesi kentle olan sorun ve bu kameranın açısından, yerleştirilme biçiminden, bakışına kadar etkili bir şey. Bir diğeri de bununla birlikte giden bir "taşra güzellemesi" dediğim şey. Bu konuda çok şey yazdım, burada tekrarlamak istemiyorum artık, ama mesele biraz bana şöyle geliyor... Demin söylediğimiz bütün bu depolitizasyon, örgütlü düşüncenin yok edilmesi, keskin bir şekilde yok edilmesi, eleştirinin zafiyeti ve hatta karalanması... Çoğumuzun okuduğumuz metinler, beslendiğimiz kaynaklarla beraber son yirmi otuz yıldır çok eklektik ve çok kafası karışık bir biçimde gidiyor olmamız... Ben bunu bütün o Yapısalcılık sonrası kırılmayla gelen, garip eklektik metinlerle girdiğimiz ilişkiye ve o metinlerle birlikte gelişen düşünme pratiklerine de bağlıyorum... Daha önce yazıp çizmiş birtakım düşünürleri unutup onların ne dediğini bilmeyip, aforizmalar üzerinden "Ama o öyle demişti," gibi beylik cümlelerle düşünmek, eleştirmek – ama o öyle dememiştir aslında–... Bu tür az okumalar, geçiştirmeler, özetlenmiş,

aktarılmış, haplaştırılmış malumatlarla giden bir sürecin ürünü... Hem toplumun, hem günlük hayatın çok ciddi bir lümpenleşme sorunu... Ve biraz ciddi, biraz eleştirel baktığınızda çok kolay aşağılanıyor ve kenarda bırakılıyor olmanız... Bütün bunların etkisiyle gelen bir Türkiye sineması var. Buna bir şeyi daha eklemek istiyorum... Bu toplum tarihsel olarak çok utanç taşıyor. Benim söylediğim de mistik bir şey gibi algılanabilir ama mistik bir şey söylediğimi düşünmüyorum. Birtakım evlerden, mahallelerden birileri götürülürken, giderken, yok olurken, herhalde komşular bunları gördü. Ve hiçbir şey söylemedi. Öylece durduk, duruldu. Bunun insanda kalabilecek bir şey olduğunu düşünmüyorum ben. Evet. Bu, insanın içinde hazmedebileceği bir şey değildir gibi geliyor bana. Aynı kalmak mümkün değil. Bu kadar utancı neremizde saklıyoruz acaba? Bunun çok ciddi bir sorun olduğunu düşünüyorum. Bütün bir algımızı etkileyeceğini düşünüyorum. Cüneyt'in "regresyon" dediği gibi ve başka şekillerde... Evet, tabii ki bir endüstri var, festivaller, bilmem neler, hepsi bu sistemin ürünüdür aynı zamanda ama bu içe gömülmüş utancın bir sonucu olması gerekiyor. Bir yerden dışa vurması gerekiyor. Analizden ve eleştiriden de vazgeçtik ya, elimize kalacak şey reaksiyondur. Reaksiyonla hareket ederiz artık. Ya öfkedir, bir şeylere saldırıdır, ya da bilmem nedir. Şimdi ben demin tarif ettiğim bu iki sinemanın böyle bir ruh halini taşıdığını düşünüyorum. Ve tarihte bunun benzer örneklerinin de –Cüneyt'in verdiği örnek de dahil olmak üzere– olduğunu düşünüyorum. Ne zaman ki hegemonya krize girmiştir, ne zaman ki iktisadi kriz olmuştur, ne zaman ki siyasî kriz olmuştur, arkalarından milliyetçi, parçalayıcı, bir yığın başka şey de gelir. Şimdi burada iki önemli çıkış var. Bir tanesi daha çok Zeki Demirkubuz ve ondan etkilenenlerle giden ve kente öfkeyle bakan, biraz lümpenliği kutsayan ve işte "arabesk noir" dediğim, karanlık, karamsar, öfkeli kent anlatıları... Bu dünyada da benzer örnekleri olan bir gelişme, sadece Türkiye'de değil aslında. Giderek kamera sokakta yürüyen insanın göz hizasına düştü ve ara sokağa girdi. Kente artık bakmıyor. Bütünlüklü hiç bakmıyor. Kendi köşesinden anlatıyor. O kadar köşe-

sinden anlatıyor ki –mesela Zeki Demirkubuz sinemasında o çok nettir– odadadır. Evin, o küçücük evin içindedir artık o kamera. Ve orada, en yakın ötekisini, analiz etmediği için, kadını öfkesinin nesnesine dönüştürüyor ki *filmnoir*larda da olan böyle bir şeydir, kadını hırpalamaya başlar. Kadın kötü, kadın ölümcül, kadın adamı felakete sürükler. Hep kötü niyetli ve kötülük getiren... Bunun en kaba örneğini de *Barda* filminde görürüz. Hiçbir sınıf analizinin olmadığı, her şeyin indirgendiği... Niye öyle algıladığını da bir türlü anlayamayız. Bu filmler hep bir sıkıntı ve varoluş problemi içindedirler ama niye? Bu hiç anlaşılmaz. Niye sıkılıyorlar? Neden köşeye sıkışmışlar? Ve asıl mutsuzluklarının ve bu varoluş sıkıntısının kaynağı ne? Yok. İlginç olan durumlardan biri de bazı yönetmenlerin kendi filmleriyle ilgili olarak iddia ettikleri gibi Camus'cu ya da Sartre'cı bir varoluşçulukla değil de, daha eski, Kierkegaard'cı, daha mistik bir varoluşçulukla yoruluyor olmalarıdır. *Kader*... Bu yaklaşımın bir başka yüzü de taşraya döndü. Nuri Bilge Ceylan'ın taşra anlatılarını *Kasaba*'sı, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'a kadar ben de ayırıyorum; bu filmler başka bir şeydi... Evet, *Kasaba*'yı nispeten içerden anlatıyordu, bir de tanıdığı yerden anlatıyordu. Çünkü kendisi de taşrada bir orta sınıf bireyi, hani varlıklı, vs. tanıyordu. Dolayısıyla anlattığı yer bildiği bir yerden gidiyordu. Fakat artık fotoğrafçı olmasından mı kaynaklanan bir şey bilmiyorum, çok da stilize etti. Bu stilizasyonun da ben biraz önce anlattığım ideolojiyle çok bağlantılı olduğunu düşünüyorum. Bu stil bir beğenenler kitlesi buldu. Ve benzeşmeye başladılar. Yani stilize bir taşraya dönüştü. Mesela Semih Kaplanoğlu'nun bütün filmleri... Taşraya kaçıyor ama kardeşim niye kaçıyorsun, kentte derdin neydi, kentteyken sen nasıl biriydin, ne iş yapardın, neydi meşgalen, varoluş sıkıntın neydi? Peki, geldin taşraya, hâlâ duruyorsun, öylece duruyorsun. Yani neye bakıyorsun, neyle ilgili bir derdin var? Bu da yok. Sadece pastoral bir dünya kalıyor geriye. Zaman yavaş geçiyor ve zamanın yavaş geçmesi bir taşra beğenisi yaratmaya yetebiliyor. Halbuki bu bir zaman-mekân ve kapitalizm sorunu. Yani kapitalizm zamanı mekânı ele geçirir hakikaten... David Harvey'in bir lafı var, ha-

ni "taşra bitti," derken de... Uluslararası sermaye mekânı –o "fix" diyor, Türkçede iki anlama da geliyor– hem belirleyen, sabitleyen, hem de ayarlayan, tamir eden bir şey... Yani seni buraya koyuyor, beni buraya koyuyor... "Sen taşralılığını bil," filan gibi bir şey oluyor. Burayı da göremiyoruz dolayısıyla. Zaman yavaş akıyor. Evet, ama yani ne o? Asıl mesele orada ne oluyor, bunu göremiyoruz. Şimdi bu açıdan baktığımızda *Vavien* bana aslında hiç de kötü bir film olarak gelmiyor. Çünkü *Vavien* oradaki sınıfsal meseleyi anlatıyor bize. Demin sen Amerikan taşrasından söz ettin, evet, çünkü ağırlıklı olarak orta sınıf zaten Amerika. Amerika, ben orada yaşarken bana muazzam "taşra" gelen bir yerdi. Taşradan daha taşra bir yer olarak algılardım. Bence Avrupa'nın pek çok yeri de taşradır. Kimse kusura bakmasın, taşradır. Yani yaygın orta sınıfın –adını koyalım– küçük burjuvazinin dünyasıdır. Oranın değerlerini yeniden yeniden üreten yerdir. Bu sınıfın bu ilişkilerdeki yeri ne olacaksa ve sıkıntısı... Çünkü biraz da eşiktir o, eşikten bakar. Biraz aradadır çünkü. İktidar bloğunun dışında, köylü değildir, işçi değildir filan, bu sıkıntıyı taşır. Edebiyatı zengin kılan da budur. Orada sıkılır ve açılmak istersin aslında, dünyaya bakmak, oradan çıkmak, orayı aşmak, yırtmak... Oradan ve o durumdan rahatsız olan birey, kültürü ve sanatı üretir bir yandan da... Dolayısıyla önemli bir kaynaklık aynı zamanda, iyi bir kaynakça. Evet, ama bitip bitmemesi de eşikte olan bir yer öyle baktığınızda. Bütün bu güzellemenin, Türkiye sinemasındaki bütün bu yönetmenlerin kendi meseleleriyle ilgili, kendi duruşlarını kaybedişleriyle alakalı bir şey olduğunu düşünüyorum. Analiz edemediği için, geçmişte... Erich Fromm'da da vardır ya, kriz karşısında birey ya geriye dönecek nostaljiyle hareket edecektir ya da durumu aşmak için harekete geçecektir. Gelecek umudu taşımayan da geriye dönüp bir nostaljik dünyada kendini avutacaktır aslında.

Aslı Güneş - Peki Tül, "suçluluk duygusu" diyorsun ya mesela... Orada evlerden birileri götürülürken sesimizi çıkarmamış olmamızın getirmiş olduğu bir suçluluk duygusu var, evet ama bana özellikle 12 Eylül'den sonra üretilen her şeyde, o suçluluk

duygusunda şöyle bir yan da var gibi geliyor ve kendi adıma çok rahatsız olduğum bir şey bu... O varoluşsal aydın sıkıntıları... O taşra meselesiyle, o geriye dönüş meselesiyle bence çok alakalı. Babasından tokat yemiş ama babasından tokat yediği zaman asla öfkeli değil, hatta evde kargaşa çıkardığının da farkında olan bir insanın suçluluk duygusu... "Babama yanlış yaptım." Bütün o 12 Eylül filmleri, ondan sonra gelen bu... Hani buna "kardeş kavgası" dediler ya, o evde kardeşleriyle kavga etmiş olmanın, evin huzurunu bozmuş olmanın verdiği bir suçluluk duygusu da var. "Biz yanlış yaptık, baba o tokadı atmakta haklıydı," meselesini...

Tül Akbal - O suçluluk duygusuyla yüzleşse başka bir şey olacak, ama yüzleşmiyor zaten ve muhtelif şekillerde meşrulaştırıyor. İster baba haklıydı, ister devlet haklıydı, ister Tanrı haklıydı de, okuduğu iktidar ilişkisiyle böyle bir şey üretiyor çünkü. Yani meşrulaştırması gerekiyor çünkü. Yaşayamaz ki yoksa onunla. Ve bir şeye tekrar dönüp sarılması gerekiyor. İster geçmiş zamana, ister zamanın daha yumuşak aktığı bir ana, ister tekrar Tanrı'ya, ister tekrar otoriteye... Bir uyum arayışı içinde. Çünkü bu gerilim yenilir yutulur, hazmedilir bir gerilim değil. Bununla yüzleşmekse çok daha riskli. Değil mi? Facebook'ta protestolara katılmaya da benzemiyor. Dolayısıyla bu böyle bir şey. Benim derdim bu içi boş cennet arayışlarıyla. Bir cennet arıyorlar, olmayan bir cennet, yapay bir cennet...

Alegoriden Mesel'e: Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları

Jale Parla

Ulus devletin kronotopu olarak roman görüşü, Franco Moretti'nin *The Atlas of the European Novel* [*Avrupa Roman Atlası*] adlı kitabıyla yeniden tartışmaya açıldı. Jane Austen'in romanlarında belirdiği şekliyle İngiltere manzarasından söz ederken, Moretti şöyle yazar: "[Austen'in] kurguları toprakların elden gidişinin acı veren gerçekliğini alır [...] ve arzu uyandıran çekici bir macera olarak onu yeniden yazar ve mutlulukla taçlandırır [...]. [M]odern devletin alışılmadık, rahatsız yeniliğini alır ve onu ferah, çekici bir yuvaya çevirir," (Moretti, 1998; 20). Moretti burada, ulusal *topos*lar üzerine oturtulmuş romanlardan bahsediyor – bunlar, romancının ideolojik eğilimine uygunluk gösterdiğince ülke, yurt, anavatan ya da memleket olarak adlandırılan topraklardır. Moretti ayrıca, temanın temel motifinin de altını çiziyor: Yeni toprakları "çekici bir yuva"ya dönüştürme yolculuğu ve görevi.

Anadolu temasından faydalanan romanların kurguları, iki motif içeren ortak bir yapıyı paylaşır: yolculuk ve imtihan. Yolculuk, yaşadığı yerden ayrılmak zorunda bırakılan vatansever bir bireyin ya savaşa katılmak ya da ihmal edilmiş bir bölgenin gelişimine hizmet etmek için İstanbul'dan Anadolu'ya doğru gitmesini içerir. İmtihan ise, kutsal bir görev gibi düşünülür; sa-

dece ulusa değil, aynı zamanda ulusun kurucu babası Atatürk'e karşı da olan sadakatin kanıtlanmasının gerektiği bir sınanma olarak değerlendirilir. İmtihan temasının yürüttüğü retorik, milliyetçiliğin tanıdık klişelerinden oluşur: Vatanın kutsal toprakları, uğrunda dövüşen bütün vatanseverlerin kanlarıyla sulanmıştır ve bu insanlar vatanı korumak için kanlarını yeniden akıtmaya her zaman hazırdır. Kurtuluş Savaşı bitmiştir, bu bakir topraklar şimdi liderlerinin kurtarıcı müdahalesiyle kültürün ve medeniyetin El Dorado'suna çevrilmeyi beklemektedir. Cumhuriyet'in vazifeşinas çocuklarının ebedi şef Atatürk'ün önlerine koyduğu hedefe ulaşma yolundaki şevkleri dikkate alındığında bu görev zordur ama imkânsız değildir. Buna karşın, iki söylem, trajik bir sonla nihayetlenen tüm kurguların ufuklarını karartır: Anadolu'nun gerçekleriyle yüzleşme ve babanın gölgesinin altındayken büyümenin imkânsızlığı. Bunlardan birincisi açık olarak görünse de, ikincisi genellikle örtük kalır.

Cumhuriyet'in Anadolu'ya ulaşan vazifeşinas oğul ve kızlarının ilk tepkisi afallamadır ve bu his, bağrına basmaktan ziyade yabancılayan çorak toprakların ayrıntılı eskizleri biçiminde ifade bulur. Anadolu'nun, umulanın aksine, kurtarıcısını kabul etmeye henüz hazır olmayan, haşin bir yer olduğu anlaşılmıştır. Milliyetçi ülkülerle oraya giden görevine bağlı genç vatanseverler, kısa süre sonra kendilerini bu bilinmeyen topraklardan ve bu toprakların üzerinde yaşayan insanlardan ayıran uçurumu kapatmanın imkânsız olduğunun farkına varırlar. Arayışın iyimserliği, kahramanın hayal kırıklığında girdaba kapılmış ve bu öncü kahramanlar bu durumun bütün suçunu ilkel halkın inatçılığına, onların milliyetçi bilinçten yoksunluğuna ve bu yüzden de işbirliğine yanaşmamalarına bağlamıştır. *Topophilia*, yani bir kişinin ülkesine duyduğu aşk, ülkenin gerçekleri keşfedildikçe *topophobia*'ya dönüşür.[1] Bütün fobiler gibi, *topophobia*

1 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, çev. Maria Jolas (Boston: Beacon, 1969), s. xxxi ve 8. *Topoanalysis* adını verdiği tartışması sırasında Bachelard, mutlu yer imgesi için *topophilia* terimini türetmiştir. Ben de onun örneğini takip ederek Cumhuriyet dönemi Türk romanında Anadolu ikonografisi ve anavatanın sosyo-psikolojik temsilleri tartışmamda, *topophobia* ve *topomania* terimlerini türetiyorum.

da bu genç vatanseverlerde dönüştürmekte başarısız oldukları şeyi kontrol altına alma saplantısı doğurur. Toplumun kültürel dirilişini gerçekleştirme amacı, kültürün sosyal kontrolü programına doğru evrilir. Anadolu temasının tasvirlerinin altında bir *topomania*, yani anavatana yönelik, onu babaya layık kılacak bir dahili sömürgeci tutum yatar.

Frederic Jameson'un bütün Üçüncü Dünya ülkesi romanlarının millî alegoriler olduğu argümanı "Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir," gözlemine dayanır (Jameson, 2008; 373). Bu, Cumhuriyet'in 1920'lerden 1970'lere kadarki erken dönem Türkçe romanlarını özetlemenin muhtemelen en iyi yoludur. Buna karşın, daha sonraları bu alegori, yerini, temanın iki temel motifi olan millî bir görev olarak yolculuk ve imtihanı çürütmeyi amaçlayan, içeride olma durumunun ironik anlatılarına bırakır. Aynı şekilde Anadolu *topos*unun temsil edilişi de değişir; Anadolu *topos*u dahili bir mekân haline gelir ki, bu, kolektif bilinçle iskân edilen vatanla karşıtlık içindedir. Anadolu hakkındaki öncül romanların alegorik yapısının ilk olarak Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay gibi romancılar tarafından altı oyulur ve daha sonra Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ında temanın parabolik düzenlemesiyle yapısökümüne uğratılır.

Vatanseverin Vatana Kutsal Yolculuğu

Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi ilk Cumhuriyet yazarları için Anadolu; Batılı emperyalist güçlerden, Osmanlı padişahının boyunduruğundan, cehaletin ve geri kalmışlığın pençelerinden, sosyal ve ekonomik adaletsizliklerden kurtuluşunu bekleyen, bakir bir topraktı. Kurtarıcılar ise, ulusun babası Atatürk tarafından kendilerine verilen bu kutsal görevin üstesinden gelecek genç Cumhuriyet elitleriydi. Bu ülkünün misyon-kanonik örneklerinden olan Adıvar ve Karaosmanoğlu'nun sırasıyla *Ateşten Gömlek* (1923) ve *Yaban* (1932) adlı romanları, genç kahramanlarının tutkularının alegorik anlatı-

ları olarak okunabilir. Kahramanlar, Anadolu'ya, giderek hem arzulanan hem de çekinilen bir toprak gözüyle bakan, yanlış anlaşılmış ve değerleri bilinmemiş kurtarıcılardır; Anadolu, kurtarıcısının dert ve meşakkatine olan bağlılığını ve küskünlüğünü, –ister içeriden ister dışarıdan olsun– bütün sömürgeleştirme biçimlerinin ortak retoriğindeki gibi gösterir.

Yurt ya da anavatan düşüncesi, Ziya Gökalp ve Halide Edip Adıvar *Kızıl Elma* (1914) ve *Yeni Turan* (1913) kitaplarını yazdıkları sırada, hâlâ milliyetçi tahayyül içindeki bir soyutlamaydı. Gökalp, bütün Türk halkları için bir bağ oluşturması niyetiyle, şiir formunda, dilsel ve kültürel bir milliyetçiliği dile getirmeyi denemişti. Kendi ifadesiyle, "hakikat âleminde değil, hayal âleminde var olan bir ideal," yaratmaya kalkışmıştı (aktaran Parla, 1985; 61).[2] Halide Edip'in alegorik romanı *Yeni Turan*'da, sadece Türklere mahsus bir yurt arzusunu dile getirdiği şarkıya geldiğindeyse, bu şarkıdaki rüyanın gerçekleşmesi için, Anadolu düşman işgalinden kurtulup bu topraklar yeni kurulacak devletin yurdu olarak benimsenene kadar beklemek gerekecektir... Şarkının sözlerinden de görülebileceği gibi, arayış *Arkadya* benzeri bir vatan içindir; güzel, bereketli, bayındır ve genç (Adıvar, 1991; 27).[3]

Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*'i, Anadolu'nun bir vatan olarak geri alınmasının anlatıldığı alegorik bir hikâyedir. Romanını, önsözünde de itiraf ettiği gibi, başlığını çaldığı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na ithaf eder. Bu itiraftan çok daha önemli olan ise, –bu başlık, her iki yazarın da millî mücadeleye olan bağlılıklarını "ateşten bir gömlek" imajıyla metaforlaştırdıklarını gösterir– Halide Edip'in Anadolu coğrafyasıyla ilk karşılaştığında hislerini nasıl betimlediğidir... Onu bu topraklara çağıran kader düşüncesinden bahseder, ama, "dağının, çölünün, ovasının,

2 Bu yazı için İngilizceden çeviren Erkan Irmak.

3 Sözler şöyle devam ediyor: *"Ey Yeni Turan, sevgili ülke, söyle sana yol nerede? / Altı yüz yıl var yabancı illerde, ırak yollarda, susuz yaylalar, gölgesiz dağlarda gezdin; / kurak, çorak ülkelerde, kurak çorak ağaçlar gibi kurudun. / Söyle, senin can veren ırmağın, yeşil yurdun nerde? / Ey Yeni Turan, sevgili ülke, söyle, sana yol nerede?"*

mustarip insanlarının; hepsinin içindeki Anadolu damarları[n]da daraban ediyor," olmasına rağmen, onun fiziki ve beşeri coğrafyasını yazdıklarına aktarmayı neredeyse imkânsız bulur (Adıvar, 1991; 11). Bu satırlar, Türk romancısının Anadolu'yu romana özgü ifadelerle kayda geçirme göreviyle karşılaştığında –bu meydan okuma Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk gibi çok çeşitli yazarları cezp etmiş ve bu yazarların her biri konuyu kendi usullerince ele almışlardır– gösterdiği duyguları dillendirmesi açısından dikkate değerdir.

Ateşten Gömlek'in olay örgüsü, Kurtuluş Savaşı'nda Yunanlara karşı çarpışan ikisi erkek ve biri kadın üç vatanseverin hikâyesini anlatır. Her iki erkeğin de arzu nesnesi olan Ayşe, ailesinin Yunanlarca katledilmesinden sonra Türk askerlerine hemşirelik yapmaktadır. Görünürde, olay örgüsü Kurtuluş Savaşı'nın en basmakalıp hikâyesidir, bir aile hikâyesidir. Ne var ki, başlık mevcut iki göndermesiyle hikâyeyi karmaşıklaştırır. Nasıl ki Anadolu, genç kahramanların sırtlarına giymek zorunda oldukları ateşten bir gömlek ise, Ayşe'ye karşı karşılıksız, sönmeyen bir aşkla içinde yandıkları tutkuları da öyledir... İlgi çekici son ise, ne vatanseverlik gömleğinin ne de tutkularının bu millî kahramanları herhangi bir tamamlanma ve tatmin hissiyle ödüllendirmesidir.

Kahramanlardan İhsan –umutsuzca Ayşe'ye âşıktır– Anadolulu bir kızın –Kezban'ın– kendisine olan aşkına karşılık veremez. Romandaki önemli bir sahnede, Peyami, biri naif bir köylü, diğeri karmaşık bir şehirli olan iki kadın arasındaki fiziksel benzerliklerin farkına varır. Her iki kadında da aynı ateşli gözler, "Anadolu'nun gözleri" vardır (Adıvar, 87). Buna karşın, her ne kadar bu iki kadın ikiz gibi dursa da, köylü kadın Kezban, uğruna savaşan genç kurtarıcı İhsan için canından vazgeçmeye hazırdır; öte yandan uzak ve erişilemez olan Ayşe, İhsan'ın tutkusunu hiçbir zaman kabullenmez. Hal böyle iken, her ikisi de Anadolu'yu temsil eder. Eğer her iki kadın da Anadolu'nun metaforları olarak okunursa, Anadolu o zaman hem kurtarılmış (Kezban) hem de fethedilmiş (Ayşe) bir yer, *topos* olur. İlki ko-

lay ve bu yüzden de arzulanmayandır, ikincisiyse imkânsız çıkmıştır. Kahramanlardan İhsan, anlatıcı/karakter Peyami'ye asıl savaşın topraklar geri alındıktan sonra başlayacağını söyler. Bu "köhne şeyleri, karanlık şeyleri, halkı sefil ve esir eden şeyleri hep temizleyecek ve yıkacak," bir savaş olacaktır (Adıvar, 104). Bu, söylemesi yapmasından daha kolay bir şeydir. Vatan ya da millî ideal, kahramanın bu sözleri söylemesine ilham vermiş olabilir, ama bilinçaltının topografisinin başka türlü bir kurgusu vardır. Bir itiraf anında İhsan Peyami'ye, Ayşe'nin tek bir işaretiyle savaş meydanını terk etmiş olabileceğini söyler. Yalnızca Ayşe'nin bulunduğu seraba bir kez dokunabilmek için, her şeyden vazgeçebilecektir (Adıvar, 150–52). İlk bakışta çelişkili görünen bu duygunun, eğer metaforik bir bakış açısıyla bakılırsa, öyle olmadığı görülür: Anadolu'nun simgesi olan Ayşe, var olmayan bir şeyi temsil eder. Nasıl ki anavatan ideası vatanseverin ürettiği bir yanılsamaysa, Ayşe de erişilemez kusursuzluğuyla bu yanılsamanın temsilcisidir. Kezban Anadolu'nun gerçekliğidir. Ve vatansever, bu gerçekliğe sırtını dönmeye fazlasıyla hazırdır. Bu mesajın verilmesi oldukça riskli olduğundan Halide Edip, romanını okuyucularının birçoğunun kafasını karıştıracak şekilde bitirir: Sonunda, bütün hikâyeyi boşa çıkarır ve onu, hastanede kafasında bir kurşunla yatmakta olan ve nihayetinde ameliyat masasında hayatını kaybedecek Peyami'nin bir halüsinasyonu haline getirir.

Atatürk, Musa ve Prometheus

Anadolu temasını işleyen tartışmalı romanlardan biri olan *Yaban*, Atatürk'ün en sadık takipçilerinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından yazılmıştır. Bu roman Anadolu'yu kurtarmak, kendinin yapmak ve dönüştürmek isteyen vatansever-mesihçi gayretkeşliğin gerilimlerini Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*'inden çok daha açık sözlü bir üslupla açığa çıkarır. *Yaban* üzerine yaptığı çığır açıcı okumasında Berna Moran, Kemalist kadroların Kemalist reformları uygulamaya direnen Anadolu halklarına karşı hissettikleri hırçınlığın, bu romanın arkasında-

ki biçimlendirici düşünce olduğunu gösterir (Moran, 1987; 192–210).

Tıpkı *Ateşten Gömlek* gibi, *Yaban* da birinci tekil bir anlatıdır ve Birinci Dünya Savaşı sırasında kolunu kaybettikten sonra uzak bir Anadolu köyüne gelen genç bir subay tarafından anlatılır. Kurtuluş Savaşı'na katılmasına engel olan sakatlığından dolayı kederli olan bu asker, köye, orada yaşayan insanlara onları eğiterek hizmet etmek umuduyla gelir; eğer koluyla mümkün olamıyorsa, o halde kalemiyle. Ancak bulduğu, Kurtuluş Savaşı'nda kazanılan zaferlere ya kayıtsız kalan ya da kuşkuyla yaklaşan bir grup cahil, dikkafalı yabanidir. Beyinleri düşmanın propagandalarıyla yıkanmıştır, davetsizce aralarına gelen "yaban"la herhangi bir iletişim kurmayı reddetmektedirler ve kurtuluşun lideri olan Mustafa Kemal'e karşı olan tehlikeli kuşkuculuklarında ayak diremektedirler.

Moran, romanı Karaosmanoğlu'nun kurtarılmayı reddeden bir topluma karşı ağır hakareti şeklinde yorumlayana kadar, *Yaban*, genellikle halkla aydınlar arasındaki aşılamaz uçurumun bir başka örneği olarak değerlendirildi. Moran'ın okuması ise, farklı olarak, *Yaban*'ın reformları empoze etmek üzere Kemalist rejimin almak zorunda kaldığı totaliter tedbirler için savunmacı bir özür olduğunu ileri sürer. Dışkı ve sidiklerinin tiksindirici kokuları, kurak toprağı ve kirli, kokan, hastalıklı sularıyla, habis urlara benzeyen tepeleriyle ve donuk, cansız çölüyle bu Anadolu köyü içinde yaşayanlar kadar ıslah edilemezdir (Moran, 200–201). Zafer kazanılsa bile, kazanç, milletsiz çorak topraklar olacaktır. Bu yüzden her şey, simgesel baba rolünü kendine seçtiği soyadıyla da kayıt altına alan Türklerin atasından, ulu önderden, Atatürk'ten sirayet edecek şekilde yeniden yaratılmalıdır.

Atatürk, *Nutuk*'unda (1927), Türk milletinin yazgılı kurtarıcısı olarak kendi rolünü *halaskâr*, *hâmi*, *bâni*, *mürşit*, *pişûva*, *liyakatli*, *layetezelzel* ve son olarak da *ata* sıfatlarıyla ululaştırır (Parla, 1991). Taha Parla'nın gözlemlediği gibi, "ulusun büyütülecek bir çocuk olduğu hükmü Atatürk'e aittir," Atatürk'ün halkın bilinçliliğine veya sağgörülülüğüne karşı güveni son derece azdır (Parla, 1991; 47, 35). Bunun yerine, *Nutuk*'ta kendini ulusun ta-

rihinin doğmasına ebelik edecek özne olarak kurgular (Parla, 31). *Yaban* bu retoriğin roman formuna dönüşmüş halidir. Freud'un *Musa ve Tektanrıcılık*'ında ileri sürülen önermeler, Yakup Kadri'nin Atatürk'ü sürekli olarak Musa veya Mesih'le özdeşleştirirkenki üslup ve tahayyülünün ödipal imalarını açıklamak için yeterlidir. Yazarın sıklıkla Atatürk'ü *Prometheus*[4] olarak gösteren anıştırmaları yalnızca bu kompleks yüklü (ama komplike değil) romancının ödipal saplantısının Bachelard'cı terimlerle onaylanmasına hizmet eder, Gaston Bachelard *Ateşin Psikanalizi*'nde [*Psychoanalysis of Fire*] entelektüel yaşamın Oedipus kompleksini tanımlamak için Prometheus'un mitik figürünü kullanır (Bachelard, 1964; 7–12).[5]

Nâzım Hikmet ise, Yakup Kadri'nin bu tepeden bakan halkçılığına, komünizm propagandası yaptığı suçlamasıyla 1941'de hapiste cezasını çekerken yazdığı, bir Anadolu epiği olan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'yla (1966–1967) ayrıntılı olarak karşılık verir. *İnsan Manzaraları*'nda Nâzım, Anadolu'dan vatan, yurt, anavatan gibi sözcüklerle değil, çok daha tarafsız bir ifade olan "memleketim" diye bahseder. Her ne kadar, Nâzım'ın epik Anadolu'su emperyalist güçlere karşı cesurca yapılan direnişten sonra yeniden kazanılan Türklerin anavatanı olsa da (bu noktada Nâzım'ın söyleminin milliyetçi tonlar taşıdığı söylenebilir), dünyanın yoksullaştırılmış, sömürülmüş herhangi bir bölgesi olarak sunulur. Anadolu'nun özlenen kurtarıcısı ne millî bir kahraman ne de entelektüel elitlerin bir üyesidir; bu kurtarıcı teknoloji ve makineyle donanmış sıradan bir adamdır. Komünizm ideolojisine uygun olarak, Nâzım bir kurtarıcı kültünü benimsemez, bunun yerine tarihi, halkın bakış açısından okur.

4 *Anıkara*'da Karaosmanoğlu, uygun adım yürüyen bir kalabalığı, vaat edilmiş topraklara doğru yürüyen Musa'nın başını çektiği halkla karşılaştırır. s. 214. *Panorama*'da Atatürk'e Prometheus diye göndermede bulunur, *bkz.* Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama* (İstanbul: İletişim, 1967), s. 326. Bunlar, Karaosmanoğlu'nun Atatürk'ü Musa, İsa ya da Prometheus olarak tasvir ettiği birçok örnekten sadece iki tanesidir.

5 Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, çev. Alan C. M. Ross (Boston: Beacon, 1964). Kitabın Türkçe bir çevirisi için ayrıca *bkz.* Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, çev. Aytaç Yiğit (İstanbul: Bağlam, 1995).

Anadolu'ya doğru bu kutsal yolculukta, iki tren İstanbul'dan ayrılır: Yoksulların bindiği 15.45 treni ve zenginlere hizmet etmek için yataklı bir vagonu da bulunan 19.00 Anadolu Ekspresi. Nâzım, bu sayede, aynı hat üzerindeki iki farklı tren yolculuğuyla sınıf farkını vurgular, hayatın her kesiminden insanların portresini çizer: savaş sonrası fakiri, savaş sonrası zengini, tepeden bakan halkçı, paragöz oportünist, reformcu, muhafazakâr. Zenginlerin bulunduğu ekspreste, Anadolu'daki hastanelerde hizmet veren ve sonunda hayat kurtarma görevinde başarısız olduğu için kederden intihar edecek olan idealist bir doktor seyahat eder.

İnsan Manzaraları'nın manzarası, en eski güzellikleriyle, dağları, ormanları ve dümdüz ovalarıyla, bereketli ve kıraç topraklarıyla resmedilmiştir. Bu topraklar –Nâzım'ın dizelerinde sinematografik bir görüşle, hareket halindeki bir trenin camından belirirmiş gibi canlandırılır– kendini bolluğun ve eşitliğin olduğu mutlu bir memlekete dönüştürecek insan elini beklemektedir. Anadolu, ileride insan emeğiyle meyve vermeye zorlanacak, şimdilik bakir ve işlenmemiş topraklardır.

Nâzım, hayali bir nehir yolculuğunda gözleri bir akarsuyun akışını izleyen bir meçhul askerin düşünce ve izlenimlerinde Türklerin uğrunda Kurtuluş savaşı verdikleri ülkeyi yüceltir. Erin düşünceleri onu bölgenin çeşitli yerlerine doğru götürür: Dereboğazı'nın değirmenleri, Yedişahitler Kayası'nın gölgeleri, Afyon'un eflatun, kırmızı ve beyaz çiçekleri ve haşhaş tarlaları. Er, hayalinde akarsuyu takip etmeye devam eder ve Altıgözler Köprüsü'nün altından akıp Konya tren hattına ve yoluna devam ederek kendi köyünün içlerine ulaştığını düşler (Hikmet, 1987; 205–06). Nâzım böylece, erin özel hayatı ve tecrübeleriyle bağlantılı son derece kişisel bir coğrafya yaratır. Bu, millî dayanışmanın kolektif *topos*undansa, yerlisi olduğu toprağa bireyin bağlılığını öven bir coğrafyadır. Tümü soğuk beton, taş ve heykelden ibaret başkentin, Ankara'nın aksine, burası kan yerine umut ve emekle sulanmış bir insan coğrafyasıdır (Hikmet, 1987; 230). Nâzım'ın şiirinde, kan, vatanseverin vatanına sunması beklenen kutsal bir hediye değil, savaşan askerlerden beslenen

bitlere layık bir kara safra, bir ölü sıvıdır... *İnsan Manzaraları*'nda idealist doktorun intiharı bunu göstermek içindir, ne kadar iyi niyetli olursa olsun, ülkeye hizmet etmek için yapılan paternalist/milliyetçi girişimlerin hepsi, sonunda bozguna uğramaya mahkûmdur...

Yine de, paternalistik milliyetçilik kendi müşfik biçeminde, sol tandanslı Kemalizm ideolojisini benimseyen yazarlar tarafından oluşturulmuş, ki bu Kemalizm, milliyetçilik, sosyalizm ve komünizmin bir sentezi – oldukça aykırı bir karışımdır, "köy romanı" denilen bir alt-tür haline gelmiştir. Bu "köy romanları" –bazı örnekleri Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ü (1950), Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör*'ü (1958), Yaşar Kemal'in *Teneke*'si (1955) ve Fakir Baykurt'un *Kablumbağalar*'ıdır (1967) – hikâyelerinin örnek şahsiyeti olarak, genellikle köyün öğretmeni ya da dürüst bir devlet memuru olan aydınlanmış bir Kemalist kahramanı kullanırlar. Bu romanlar Anadolu ikonografisinde insanla doğa arasındaki mücadeleyi ön planda tutarlar. Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde ise (1960–1968) –köylüler hakkında ama tam manasıyla bir "köylü romanı" değildir– ikonografi aynı zamanda yerlilerle arketipsel ve psikolojik anlamda da ilişki kuran Çukurova'nın dağ ve ovalarının mitografisidir. Bu, Yaşar Kemal'in Anadolu temasının görece olarak daha basit ve popülist retoriğinden nasıl kaçındığının ve romanı donuk tabiatın ve adaletsiz sosyal uygulamaların öncesinde insani çıkmazların betimlenmesi seviyesine nasıl çıkardığının kanıtıdır.

Uzatmalı Çocukluk ve Babanın Ölümünden Sonra Gelen Erkeklik

1973'te ortaya çıkan iki dikkate değer roman, Anadolu temasına dolaylı ama önemli şekilde değinirler. Bunlardan biri Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'ı, diğeri Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'dir. Her iki roman da temayı psikolojik bir seviyeye taşır ve fazlasıyla paternalist milliyetçi bir kültürde bireyin büyümesi ile olgunlaşması arasındaki ilişkiyi gösterir.

Tehlikeli Oyunlar'da Atay, bir bölümü "Ülkemiz" olarak ad-

landırır, bu bölüm jeopolitik milliyetçiliğin bir gencin zihnindeki kayıtlarının parodisini yapar. Atay, jeopolitik milliyetçiliğin ülkeye duyulan yaşanmışlık ya da sevgi hisleriyle hiçbir ilgisinin olmadığını gösterir; bu, insanların beynine telkin edilmiş bir soyutlama, kolayca manipüle edilebilecek bir semboldür. Romanın bu bölümünde Salim adındaki bir çocuk Türkiye haritasını ezberlemektedir. Çocuk ezberinden "üç yanı denizlerle çevrilmiş olan ülkemizin," diye anlatmaya başladığında, keskin zekâlı Hikmet tarafından: "İki buçuk yanıdır, oğlum Salim," diye düzeltilir. Bunun üzerine çocuk cevap verir: "Yapma Hikmet amca; öğretmen kızar böyle şeylere," (Atay, 1987; 109). Tartışma konusu olan vatan hafızalara kazınmış kutsal millî mekândır ve düzeltme kabul edilmeyecektir. Oğuz Atay küçük çocuğu romanın kahramanı Hikmet Benol'la çarpıştırmaya devam ederken, Hikmet, Türk okullarındaki tarih ve coğrafya derslerinde kullanılan müfredat dilini hicveden küçük bir nutuk çeker:

> Ülkemiz. Ülkemiz, bazı yanlarından denizlerle, bazı yanlarından da başka ülkelerle çevrili; genellikle dört köşe, özellikle çok köşe bir kara parçasıdır. Denizlerin olmadığı yerlerde ülkemiz, noktalı çizgilerle sınırlanmıştır [...]. Noktalı çizgiler, sınır olarak, sınırlarımızda bulunur. Bütün sınırlar boyunca uzun binalar, çizgileri; noktalar da, bunların arasına yerleştirilmiş bulunan gözetleme kulelerini gösterir. Bunlar, üstten bakılınca, haritalara benzer.
>
> Bundan başka, ülkemizin dört bir yanı, köylülerle çevrilidir. Köylülerle çevrili ülkemizde birçok ürün yetişir. [...] Fakat, ülkemizde en çok yetişen, köylüdür. Köylü, bütün iklimlerde yetişir. Köylünün yetişmesi için, çok emek vermeye ihtiyaç yoktur. Köylü bozkırda yetişir, yaylada yetişir, ormanda yetişir, dağda yetişir, kurak iklimde yetişir, ovada yetişir, sulak iklimde yetişir. Çabuk büyür, erken meyva verir. Kendi kendine yetişir, kendi kendine meyva verir. Biz köylüleri çok severiz. Şehre gelirlerse onlardan kapıcı ve amele yaparız. (Atay, 1987; 111–12)

Hikmet Benol, hicvini küçük Salim'e dikte ederek sürdürür:

> Ülkemiz, büyük adamlar da yetiştirmiştir. Nokta çizgili sınırlardan, beyaz köpüklerle başlayarak tıpkı haritalardaki gibi rengi gittikçe koyulaşan denizlere kadar; derin deniz yaratıklarına benzeyen göllerden, üzerlerinde yükseklikleri yazılı beyaz dağ doruklarına kadar ülkemiz, bir zamanlar canlı ve yaşamış irili ufaklı büyük adamlarla doludur. Hemen hepsi bugün birer heykel olan bu büyükadamlar, ülkemizi bir baştan bir başa kaplar. (Atay, 113)

Daha sonra, Hikmet, kendini ülkeyi bir baştan bir başa kaplayan bütün bu heykelleri sınıflandırdığı uzun bir açıklamaya kaptırır. Türk eğitim sistemi hakkında bilgi veren ideoloji parodisinde, Atay, bu çeşit doktriner bilgilendirmelerin neden olacağı kavramsal karışıklık ve çarpıklıkları hicveder. Kendi çarpıtmasının devamında, Hikmet, "mutlu" diyarlar ve "gururlandırıcı" jeopolitik önemle ilgili bütün tozpembe satırların, aslında geri plandaki sosyal adaletsizlik gerçeğini ve siyasî tapınmayı gizlemeye hizmet ettiğini gösterir. Buna ek olarak, bu çeşit bir eğitim sisteminin yol açtığı en ciddi hasar, çocukluğu uzatması, çocuksuluğu, olgunlaşmamayı teşvik etmesi ve her türlü kişisel ilerleme ve olgunlaşma ihtimalini engellemesidir.

İktidarsızlık ve iğdiş edilmeyle sonuçlanan uzatmalı çocukluk, Yusuf Atılgan'ın dış mekânı (anayurt olarak Anadolu) iç mekâna (sahibinin ve biricik sakininin cisimleşmiş hali olarak Anayurt Oteli) dönüştüren *Anayurt Oteli*'nde ele alınır. Roman, milliyetçilik retoriğinin altında yatan örtük psikopatolojinin ve sadece Anadolu ikonografisini değil aynı zamanda ataerkil Türk kültürünü de saran baba kültünün ifşası olarak okunabilir.

Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'nin kahramanının adı, bir erkek çocuğuna nadiren konulan, ama bizim temamızla ilginç şekilde ilişkili olan, değerli taş anlamındaki Zebercet'tir. Anayurt Oteli'nde gömülü olan bu değerli taş, anayurdun bir tek çakıl taşı için kanını son damlasına kadar akıtmak gerekliliği hakkındaki milliyetçi jeopolitik retoriği çağrıştırır. Şüphesiz, *Anayurt*

Oteli'ni tamamen ve sadece anti-milliyetçi bir yergi olarak okumak, yorumlama ayrıcalığımızı fazlaca zorlamak olacaktır. Roman, bu kültürde hem erkeği hem de kadını baskı altında tutan, hegemonyacı, ataerkil dünya görüşünün bir yönü olan eril, milliyetçi söylemi alaşağı eder. Milliyetçi imalar, rastlantısal olmaktan çok uzaktır, aksine, bu temaya uygun düşecek şekilde boyun eğecek ve kültürel göstergelerini baltalayacak bir altmetin oluşturur.

Kahramanımız, doğduğu andan itibaren kendini kadınsı, sorunlu bir varoluş çıkmazına yazgılı bulur. Baba, onun ne kadar kırılgan olduğunu görünce (prematüre olarak yedi aylık doğar) ebeye, onu pamuğa sarıp bir inci kutusuna yatırmak gerektiğini söyler ve narin mücevherlere çok benzediğinden ona Zebercet adını verir. Bu, baba tarafından oğlun olgunlaşmasını sonsuza dek engellemek üzere verilmiş sembolik bir hükümdür. Hatıralarının kırıntılarının bir araya getirilmesinden, yani askerliğini yaparken komutanın evinde hizmetçilik yapmasından, haz verici mastürbasyon oturumlarına katılmaya zorlanmasından, vücudunun narinliği yüzünden kadınlar tarafından alaya alınmasından, bu zayıf çocuk için bir erkek toplumunda yaşamanın çok zor olduğunu anlarız (Atılgan, 1987; 38).[6]

Zebercet, babasının otel kâtibi olarak çalıştığı –ki bu iş ölümünden sonra kendisine miras kalacaktır– Anayurt Oteli'nde büyümüştür. Otel, Zebercet'in çocukluğuyla iki yönden ilişkilidir: Yedi aylıkken doğan prematüre bir çocuk için bir sığınak, ikame bir ana rahmi olarak iş görür. Otel aynı zamanda, her oğlan çocuğunun ülkesine duyduğu sadakati ve aşkı kanıtlayarak ulaşacağı erkekliğin anayurduyla da ilişkilidir. Buna karşın, ortada Zebercet'in doğumunun üzerinde asılı kalmış bir gayrimeşruluk sorunu vardır, onun Anayurt Oteli'ndeki yerini şüpheli hale getiren bir sorun. Evin bir sakinidir, ama eve onun bir oğlu olarak ait değildir. Onun yabancılaşması, bu yüzden, gasp edilmiş bir rahmin üvey oğlu olarak damgalanmıştır. Atılgan'ın

6 Askerliği boyunca yanına gittiği, genelevdeki kadın her seferinde Zebercet'i aynı selamlamayla karşılar: "Aa, küçük askerim gelmiş."

mesafeli, aktarmacı bir tarzda anlattığı olay örgüsünü aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:

Bir kadının, yakın köylerden birine yaptığı yolculuğuna devam etmeden önce orada bir gece geçirdiği ana kadar, Zebercet otelinde münzevi ve tekdüze bir yaşam sürmektedir. Bu kadına saplantı derecesinde âşık olan Zebercet, onun dönüşünü beklemeye başlar; kadın geri dönmek zorundadır, çünkü otel kadının yaşadığı yere geri dönebilmesi için binmesi gereken trenin kalkacağı şehirdedir.[7] Bu umutlu bekleyiş dönemi sırasında, Zebercet kendine "erkeksi" bir takım elbise alır, her gün tıraş olur ve birlikte olurken uyandırmaya bile gerek duyulmayacak kadar ağır uyuyan ortalıkçı kadınla ilişkiye girmeyi bırakır. Bu deliksiz uyuyan kadınla kurulan cinsel ilişkide mutlaka ölüsevici bir şeyler bulunmaktadır. Acaba bu Zebercet'in, kadının odasına gizlice girer ve işi bittikten sonra kendi odasına geri dönerken her defasında yüzleştiği ölü annesi olabilir mi? Beklenen kadın ziyaretçi bir türlü geri dönmediğinden, Zebercet mutlak bir çöküşe geçer ve kendini otele kapatır; otele müşteri kabul etmeyi bırakır ve yeniden ortalıkçı kadının yanına gittiği ve birlikte olmadan önce kadını uyandırmak istediği geceye kadar, gittikçe daha derinleşen bir depresyonun içine düşer. Kadın uyanmayacaktır. İki kez kadının içine girmeye çalışır ve her iki seferinde de sertliğini koruyamaz. Bunun üzerine öldürene kadar kadının boğazını sıkar ve ardından olayın tek tanığı olan otelin kedisini de öldürür.

Kadının daha önce kaldığı ve gerçekleşmeyen dönüşünün beklendiği odada Zebercet kendini asmadan önce, cinayeti takip eden bir kendi kendine eziyet dönemi yaşanır. Tahtaların çürük, güve yenikli, eski, kuru ve oyuklu olmasından, ipi bağlayacak yeterince sağlam bir tavan kirişi bulmakta zorlanır. Ölüm anında, bu yüzden, otel Zebercet'in bedeninin bir metaforu haline gelir ve oğul, böylece, yeniden rahimle bir olur.

7 Tren başkentten, Ankara'dan gelmektedir ve trenden her defasında *"gecikmeli Ankara treni"* şeklinde bahsedilmektedir. Neden her zaman gecikmelidir? Acaba bu, modernizm projesinin merkezden çevreye ulaşırken yaşadığı gecikmenin bir anıştırması mıdır?

Bu final sahnesi, Zebercet'in kendini infaz etme sahnesi, içinde bizim için bir sürpriz barındırır. Zebercet'in ayaklarının altındaki masayı itmeden önce ayırdına vardığı son şey, cansız otelin içine şiddetle dolan korna ve siren sesleri olur. Zebercet bu seslerin anlamını çözemese de, okur dikkatli bir tarih hesabıyla bunun ne olduğunu keşfetmek durumundadır. O gün 10 Kasım, yani Atatürk'ü anma günüdür. O gün tam saatler dokuzu beş geçerken, ülkedeki tüm sirenler ulusun babasının hatırasına çalınır. Zebercet'in, intiharını ilk belirlediği (28 Kasım) tarihten bu ulusal yas gününe çektiğini hatırladığımızda, Atılgan'ın bireysel bir patolojiyi kolektif olan bir başkasıyla birleştirmeye mi çalıştığını merak etmekten kendimizi alamayız. Asılarak gerçekleşen ölümlerde ereksiyonun oluşması ise sevimsiz de olsa tıbbi bir bilgidir. Zebercet'in bu son, 10 Kasım sirenlerine eşlik eden, kadının yatağının üzerinde ipin ucunda asılıyken gerçekleşen boşalma sahnesi, bize, bunu babanın bir son hediyesi olarak okuyabilir miyiz diye düşündürür: Babanın ölümünden sonra gelen bir erkeklik?

Alegoriden Mesel'e: Baba Katli? Benlik Katli? Kardeş Katli?

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ında Anadolu teması, en büyük iki motifi olan yolculuk ve imtihanla birlikte, bir kez daha ama Türk romanında daha önce rastlanan bütün örneklerinden farklı olarak ele alınır. *Yeni Hayat*'ın hikâyesi, buna karşın, kahramanın kaderiyle ülkenin kaderinin paralel ilerlediği alegorik bir anlatının ötesine geçer. Pamuk'un kahramanı Osman'ın, okuduğu bir kitapta kendisine vaat edilen yeni hayatı ve yeni toprakları bulmak üzere Anadolu'nun kalbine doğru çıktığı yolculuk, varoluşsal karşılaştırılamazlığın meseli olarak anlatılır.

Yeni Hayat muhtemelen bütün Türk romanlarının en ünlü açılışıyla başlar –"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti"– ve kitabın vaat ettiği varoluşun arayışına çıkan Kafkaesk bir karakterin sıradışı yolculuğunu anlatmaya devam eder.

(Pamuk, 1999; 7). Ne var ki bu arayış, kısa süre sonra birkaç beklenmedik tersine çevirmeyle gelişerek bir anti-arayışa dönüşür: Kitabın sayfalarından yayılan ışık gece yolculuklarına yol açar; yaratıcılık taklitçilik haline gelir; özgünlük kopyalamakla ortaya çıkar; kimlik birçok ben'e dağılır; kitabın vaat ettiği aşkın âlemin altı, buranın ve şimdinin sıradanlığı tarafından oyulur; özgürlüğün vaat edilmiş toprakları, en sonunda ulaşıldığında, Güdül kasabasına dönüşür; aşk ihanetin içinde kaybolur; ve kitap kardeşliği, kardeş katliyle sona erer –*Yeni Hayat*'ın kutuplaşmaları, kısaca, gerçekten bitip tükenmezdir.

Ancak roman, karşıtlıkların bir arada yaşamasına dayanan bir alegori olmaktan da çok uzaktır. Aksine, karşılaştırılamazlığı gösteren kutsal bir yolculuktur –bu da, varoluşun karşıtlıklardan ya da bağdaşmazlıklardan meydana geldiği düşüncesinin ardındaki aldatmacadır. Osman'ın sonunda bulacağı bu çelişki, uyuşmazlık ve bağdaşmazlık, hayatın esasıdır; bu yüzden, "yeni hayat" ne Dante'nin aynı adı taşıyan ilahi otobiyografisi ne de Ziya Gökalp'ın *Yeni Hayat* kitabında vaat edilen millî ütopyadır. Yeni Hayat sadece her şeyi ya da hiçbir şeyi ifade eden bir karamel markasıdır. Kitabın bahsettiği melek ne Azrail ne Sonsuzluk meleği ne de Yaratıcı Tutku ve Aşk meleğidir (Osman'ın inanarak kendini aptal durumuna düşürdüğü gibi), aksine Viranbağ şehrindeki sirkte çalışan bir fahişedir... Canan, ne bir ruh eşi ne de bir *femme fatale*dır, sadece başka bir genç adama delice âşık olan akılsız bir genç kızdır. Görme körlükle olumsuzlanmaz, ama Osman'ın otobüslerle Anadolu'nun ana ve yan yollarında yolculuk ederken izlemeye devam ettiği bir videoya indirgenir. Hayat ne demiryollarının değişmez güzergâhı ne de otobüslerin gelişigüzel seferleri gibidir, buna karşın basitçe "kazara"dır. Son olarak, hiçbir şey ne trajik ne de komiktir, ama her şey trajikomiktir.

Orhan Pamuk, kahramanı Osman'ı belirsiz yönlere giden otobüslere bindirip Anadolu'nun kalbine doğru gönderince, *topomania* mesel anlatısı olarak öne çıkar; çünkü tümüyle belirsiz ve belirlenemez bir kaderi gösterir –bu kader kişisel, özel ve henüz modernleşen bir ulusun sosyo-kültürel dokusu içinde sak-

lıdır. "Hiçbir yerdeydim ve her yerdeydim," der Osman, "ve bu yüzden de, bana öyle geliyordu ki dünyanın varolmayan merkezindeydim," (Pamuk, 196). Bir taraftan *topos* tümüyle soyuttur; aklın, mizacın, ruhun, muhayyilenin coğrafyasıdır. Diğer taraftan, sosyo-kültürel dokusunun gereksinimlerine göre, kendine özgü bir şekilde dönüştürülmekte olan bir bölgenin yerel gamında ve gaddarlığında resmedilmiştir. Bazen, Pamuk'un çizdiği Anadolu resmi Ahmet Hamdi Tanpınar gibi muhafazakâr yazarların kültürel idealizasyonlarının altını oyar.[8] Diğer zamanlarda, Pamuk'un ikonografisi erken dönem Cumhuriyet romancılarının kasvetli tasvirlerinin replikasını yapar, Pamuk için bir manzara "hayalet köyler" ve "birbirinin karbon kopyası olan sefalet içindeki şehirler," ile aynı doğrultudadır. Arada bir de, Pamuk bu *topos*ları tanımlarken "baca borularının başkenti," "mercimek çorbalarının başkenti," "zevksizliğin başkenti," gibi ifadelerle Oğuz Atay'ın sert, iğneli üslubunu takınır. Kahramanın "karanlık otobüs terminalleri," "fareli bakkallar," "sinekli lokantalar" izlenimleriyse, "kışlaların duvarlarındaki yazılar"dan okunan "Ne mutlu Türküm diyene"lerin uyak ve uyumuna aykırı şekilde kayda alınmıştır (Pamuk, 62–76).

Bu şehirlere yeni gelenleri karşılayan tanıdık görüntülerden biri, 1980 askerî darbesinden sonraki milliyetçilik ve İslamcılığın tekinsiz sentezini gösteren Kenan Evren Lisesi ile yan yana duran Kuran kursudur. Bayiler toplantısındaki sergide gösterilen eşyalardan biri de Batılılaşma-İslamlaşma sorununu, üzerine kurulmuş tuhaf bir düzenekle çözen bir çalar saattir: "Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şerefe biçimindeki ilk katta belirip üç kez 'Allah uludur!' diyen minik bir imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip 'Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!' diyen kravatlı ve bıyıksız bir minik oyuncak be-

8 Örneğin, Pamuk "Şehrin alçak duvarları, karanlık binaları, ağaçsız sokakları boyunca yürürken ayaklarımızın mekanik hareketlerle bir inip bir kalkışını hissettikten sonra Mevlana'nın ölü şehrini (...)" şeklinde gönderme yaptığında. *A.g.e.*, s. 62.

yefendi," (Pamuk, 87). Bu, elbette, faşist General Evren'in denetimindeki 1980 cuntasının denediği Türk-İslam sentezinin bir karikatürüdür. Doktor Narin ise, bu yüzden, sadece faşist darbenin ardından gelen cuntaya hizmet eden yerel bir araçtır.

Bütün sokakları tütün kokan İncir Paşa kasabası Kurtuluş Günü kutlamalarına hazırlanmaktadır; Yunan işgalinin sona ermesi, "dost itfaiyecilerin kafalarında demirden başlıklar, başlıkların üzerine mıhlanmış küçük gazocakları, itfaiye alanında başlarından alevler fışkırırken uygun adım koşarak 'Ateşler, ateşler, ateşler içinde vatan,' şarkısını kusursuzca," söylemeleriyle kutlanmaktadır (Pamuk, 180). Sahnenin bu çocuksu teatralliği, Pamuk'un bu çeşit çocukça milliyetçi tören ve seremonilerin dehşetli sonuçları olabileceğini gösterdiği, son[dan bir önceki] romanı *Kar*'da (2002) yer alan *Vatan Yahut Türban* oyunundaki sahnenin öncülü niteliğindedir (Pamuk, 2002; 47–161).[9]

Kahramanımız, Anadolu milliyetçiliğinden ilham alan vatansever bir ruhla, "Atatürk heykeline sıçan güvercinleri," ayıplayarak caddeleri arşınlar (Pamuk, 2002; 181). Amaçsız seyahatlerinin Kafkaesk karmaşıklıklarında, romanın baba figürü Doktor Nadir'in asılsız yuva ve sığınak vaatleriyle aklı çelinerek vasat hayatın rahatlığı uğruna –zaten bir yanılsama olan– arayışından vazgeçtiğinde, Osman'ın asıl kendine ihaneti gerçekleşmiş olur. Babayı öldürmekte başarısız olunca, Osman'ın tek yapabileceği kardeşi öldürmektir. Zaten sonunda yaptığı da budur. Kahramanın güvenli koltuğa oturmayı unuttuğu için çıktığı son otobüs yolculuğunda özyıkıcı bir unutkanlıkla ölmesi gibi, kitabın uyum içindeki kardeşlik vaadi de böylece kardeş katliyle yürürlükten kalkar. *Discordia concors*, yani uyumsuzluğun uyumunun Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ı için en iyi tanımlama olduğu gerçeği, Türk romanlarında Anadolu *topos*unda gerçekleşen anlatılarının hepsi için de geçerlidir, uyumsuzluğun uyumunun mesel doğrultusu ise kardeş katline doğru yönelmiş gi-

9 Bu oyunun adı, *Vatan Yahut Türban*, Namık Kemal'in vatan kavramını Osmanlı kültür dizgesine tanıttığı ve bu yüzden padişah tarafından Magosa'ya sürgüne gönderildiği ünlü oyunu *Vatan Yahut Silistre*'nin parodisini yapmaktadır.

bi görünmektedir: Romanı eğer babayı öldürerek bitiremiyorsan, kardeşi öldürerek bitir.

Baba'nın Ülkesinde Trajik Bir Şeyler Var

Bir ya da daha fazla edebî geleneğe yayılmış bir zaman dilimi boyunca, çeşitli tezahürleriyle birlikte bir temanın peşinden yol almak, edebiyata yönelik dışsal (= *extrinsic*, kültürel ve tarihsel) ve içsel (=*intrinsic*, biçemsel ve biçimsel) adı verilen yaklaşımları birleştirmek için kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntem edebiyat tarihini, biçimsel analizlere dayanarak ve bir türün belli bir zaman aralığında kültür-odaklı yörüngesini çizerek aydınlatır.

Kurtuluş Savaşı'nı takip eden yıllarda, Anadolu, hemen hemen her romancının kendi yaratıcı dürtülerine ve tahayyül yeteneğine bağlı olarak tepki verdiği bir *topos* (mekân ve tema) haline geldi. Bu yazarlar farklı tonlar takındılar ve temayı ele alış şekillerine göre farklı bakış açıları benimsediler. Vardıkları sonuç ise, buna karşın, ortak gibi görünüyor: Babanın ülkesinde trajik bir şeyler var ve bu, oğulun büyümesini engelliyor.

Anadolu *topos*unun temel motifi –bireysel olgunlaşma ve millî görev menzillerini aynı anda hedefleyen bir yolculuk– hem kişisel hem de toplumsal düzlemde başarısızlığa uğrayarak sona erer. Cumhuriyet'in erken dönemlerinden bugüne dek Türk romanının mecrası boyunca yankılanmaya devam eden temanın akisleriyse, hayal kırıklığına uğramış bir kızgınlıktan entelektüel ümitsizliğe (Halide Edip ve Yakup Kadri), abesi öne çıkaran keskin bir hicivden, meselci gizeme ya da kara komediye (Atay, Atılgan ve Pamuk) kadar uzanır. Yüksek dozda ataerkil milliyetçilik söylemiyle kavramsallaştırılan Anadolu ise, babanın bir hediyesi olarak varlığını sürdürmeye devam edegeliyor, içinde yaşamak için değilse de, uğrunda ölmek için.

Kaynakça

Adıvar, H. E.(1987). *Ateşten gömlek*. İstanbul: Atlas.

——. (1991). *Yeni Turan*. İstanbul: Atlas.

Atay, O. (1987). *Tehlikeli oyunlar*. İstanbul: İletişim.

Atılgan, Y. (1987). *Anayurt oteli*. İstanbul: İletişim, 1987.

Bachelard, Gaston. (1969). *The poetics of space*. Çev. Maria Jolas. Boston: Beacon.

——. (1964). *The psychoanalysis of fire*. Çev. Alan C. M. Ross. Boston: Beacon.

Hikmet, N. (1987). *Memleketimden insan manzaraları*. İstanbul: Cem.

Jameson, F. (2008). Çokuluslu kapitalizm çağında üçüncü dünya edebiyatı. *Modernizm ideolojisi-edebiyat yazıları*. Çev. Kemal Atakay ve Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1961). *Ankara*. İstanbul: İletişim.

——. (1967). *Panorama*. İstanbul: İletişim.

Moran, B. (1987). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim.

Moretti, F. (1998). *Atlas of the European novel: 1800–1900*. Londra: Verso.

Pamuk, O. (2002). *Kar*. İstanbul: İletişim.

——. (1999). *Yeni hayat*. İstanbul: İletişim.

Parla, T. (1985). *The social and political thought of Ziya Gökalp, 1876–1924*. Leiden: Brill.

——. (1991). *Türkiye'de siyasal kültürün resmî kaynakları: Atatürk'ün Nutuk'u*. İstanbul: İletişim.

Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülemeyen

Z. Tül Akbal Süalp

> *"Maddi hayatın üretim tarzı genel olarak toplumsal siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey bilinçleri değildir; tam tersine onların bilincini belirleyen toplumsal varlıklarıdır"*[1]
>
> (Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*)

Taşra hem üzerine çok söz edilmiş bir kavram hem de içinden ve üzerinden çok eser üretilmiş bir kavram. Cazibesi yitip gitmekte olana, son bakışta aşka dayanıyor muhtemelen. Çoğunlukla yitip gitmekte olanın ne olduğu konusundaki fikrimiz ya da duygumuz odağını kaybetse de bir daha aynısını görememeyecek olmanın, yaşayamayacak olmanın hüznüyle besleniyor. Bir yandan da değişmek, başka türlü olmak özleminin karşısında kalın, kasvetli çıkışsız bir yer olarak hayali, tutkuyu kamçılıyor. Masallardaki kahramanlar gibi yenidünyalar keşfetmek için geride bırakılacak yerin ilham veren, kışkırtan, kendinden uzağa savuran yeri olarak önem kazanıyor. Edebiyattan sinemaya, müzikten resme ürettirip duran, bir yerden, evden, memleketten, bir halden öte gibi olan vuslatın, hasretin, reddedişin, özlemin mekânsal olgusudur taşra. Uzun bir eşitsizlik, adaletsizlik serüveniyle belirlenmiştir. Hem coğrafi bir mesele değil-

dir hem de coğrafi bir meseledir. Ekonomi politiğin tarihsel coğrafyasıyla biçimlenir. Tarihsel olarak belirlenmiş coğrafi eşitsizliğin yer ve yordamlarına işaret eder. Ama aslında bu belirlenim sürecinin tarihine, dinamiklerine bakmayarak tanımlama gayretlerinin romantik nesnesi oluvermiştir. Siyasî ve iktisadi olarak dışarıda kalandır; edilgen ve belirlenendir ama aynı zamanda bir ülkenin dinamiklerinin ortalamasının da merkezidir. Kapitalizmin küçük burjuvazisinin huyları, adapları, duyguları, söylemleri buradan belirlenir. Ülkenin karnı, kalbi, kafası buradan doyurulur. Dolayısıyla buradan üretilen söz, edebiyat, sanat, sinema hem vasatı, normali, geçerli olanı, muhafazakârlığı biçimlendirebilir ve yeniden üretebilir, hem bunlardan kaçışı, marjinalliği üretir hem de bir toplumun en acımasız eleştirisi de buradan görünür olabilir.

Kapitalizmin eşitsiz coğrafyalarında sermayenin toplandığı merkezlerin uzakta, uçsuz bucaksız uzanan kaynak, pazar, emek gücü barındıran dünyanın geri kalanı üzerindeki tahakkümü uzun ve kanlı zülüm, şiddet ve gelişme, medeniyet ve modernizm taşıyan bir tarih yaratır. Sermayenin ilk kez ve veya ilkel olarak nerede ve nasıl biriktiği bunun bir yayılma ile yani sermayenin biriktiği merkezden diğer coğrafyalara nasıl aktığı meselesinin bir veri olarak kabulüyle başlar her şey. Hegel'in *Hukuk Felsefesi*'nde ortaya atılmış problem alanlarından biridir. O günden bugüne de oldukça sorunlu bir meseledir; Hegelci, Hegel karşıtı, mirasçısı sosyal bilimciler bu mirası topyekûn reddederek eleştirel bir yönelimle bütün söylemleri yeniden kuranlar bile bu merkez ve çevre analiz odağından sıklıkla kaçamamışlardır. Sermaye birikim biçimlerinin ve de pratiklerinin geniş bir dünya tarihi çalışmasına hâlâ ihtiyaç vardır. Marx ve Engels *Komünist Manifesto*'dan başlayarak bu soruna eğilmişlerdir. Haddimiz değildir bu meseleye sermayenin yoğun olarak biriktiği Avrupa'nın merkez, geri kalan dünyanın pek çok yerinin de çevreleşme sorunu olarak görmenin indirgemeci bir bakış olduğunu söylemek; ya da en azından desteksiz söylemek. Ama Harvey gibi bazı Marksistler bu meseleyi tartışıyorlar. Lefebvre (1976) ya da Harvey (2000) bize Marx'ın öner-

mesinden hareketle kapitalizmin mekânı ele geçirerek ve yeni mekânlar üreterek ve dönüştürerek ilerlediğini söylüyorlar. Lefebvre'ye göre toplumsal olarak üretilen bir şeydir mekân. Ve Harvey'e göre de sermaye toplumsal bir ilişki ise ve hep yeni mekânlara ve olan mekânların ele geçirilip dönüştürülmesine ihtiyaç duyuyorsa ve kendine mekânsal çözümler üretip buluyor ve sonra yeniden ve yeniden bunu yapıyorsa elbette ele geçirmeye çalıştığı her yerde de direniş ile, tepki ile karşılaşması da muhtemeldir. Ya da en azından bir pürüzle karşılaşması beklenebilir bir şeydir. Veyahut en azından gittiği ve ele geçirmeye, dönüştürmeye çalıştığı her yerin kendi toplumsal ilişkileriyle, yeniden girmek zorunda olduğu ilişkilerin farklılıklarının önem kazanacağını düşünebiliriz. Kapitalizm özellikle de bir dünya sistemi olmayı talep ettiğinden beri ilk ve ilkel sermayenin toplandığı, "kendini" merkez gördüğü bir yerden dünyanın geri kalanına yayılmış olabilir. Kendini merkeze koyduğunda merkezden görünen böyle olabilir şüphesiz. Ama eşitsizliğin içinde, dışında hatta merkezin kendi içinde ilişkinin dinamiklerinin hep bir de öte tarafı vardır. Karşılaşmaların içinde, öte tarafında da dinamikler, ilişkiler, üretim ilişkileri, dönüşüm hikâyeleri vardır.

Ama kapitalizm hızla dönüşür hareket ederken. Kendi bağrında sıradan insanların hayatlarında karşılaşmalar, dönüşümler, çarpışmalar, kırılıp dökülmeler yaratmıştır. İnsanların hayatı bir daha aynı olamayacak şekilde dönüşmüştür. Modernleşmenin, sanayileşmenin, emperyalizmin eşiğindeki Avrupa sıradan bireyin bu hızlı dönüşüm-değişim karşısındaki şaşkınlığını, büyülenmiş hayretini ve hayranlığını ama aynı zamanda varlığını, insan benliğini parçalayıp sürükleyen dehşetini, bitmez tükenmez bir ihtiyaç ve iştahla yazmamış mıdır? *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*[1] kitabı başucumuzda bir el kitabı gibi durup bize bu serüveni ve coğrafyalarını anlatır. Baudelaire'den Goethe'ye

1 Marshall Berman'nın *All That's Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* [1999 (10. Baskı) NY: Verso] kitabının başlığı aynı zamanda Marx'ın dönemi tanımlayan ifadelerinden alınmıştır.

ve oradan Dostoyevski'ye kadar bize ister Avrupa'nın göbeğinde ister uzağında olsun modernleşmenin ya da kapitalizmin her şeyi hızla dönüştüren, hiçleştiren, yenileştiren, başkalaştıran gücüyle karşılaşmanın kentte ya da taşradaki muazzam hayret, büyülenme, şaşkınlık, acı, parçalanma, hiçlik ve hayranlıkla nasıl da üretken ve aynı zamanda yıkıcı dünyalar yarattığını görürüz. Taner Timur'un, (1991, 1994) Berna Moran'ın (1983, 1990, 1998), Jale Parla'nın (1985, 1990, 2000) kitapları da on dokuzuncu yüzyıldan itibaren buralardaki örneklerinden bahsederler. Evet, bütün donmuş, sabitlenmiş ilişkiler, onların bütün eski bağları yok olup gitmektedir. Katı olan her şey buharlaşmaktadır. Bu yüzden yaratıcı, üretken akıl, sanattan edebiyata hem büyülenmiş, hem dehşet içinde, bu durumun çeşitli hal ve hissedişlerini yazmışlardır. Taşra duygusu da bu duygular ve deneyimler arasından doğmuştur. Gelişmenin, dönüşümün, yoğun mekânlarının dışında, taşrasında olmak modernizmin ve dönüşümün muhtemel sınırda ele geçirilmeyi beklemenin ya da köhneleşmeye bırakılmanın eşiğinde olmaktır. Ama yazarın ya da sanatçının ya da sıradan bireyin yepyeni bir problemi daha vardır kendi iç dünyasıyla, dışarı çıkıp insanlara karıştığındaki yaşamı arasında savrulmak ve parçalanmaya direnmek ya da tamamlanmaya çalışmak. Hem iç hem de dış dünya ile başa çıkmak zorunda olan yeni insan. Çünkü artık dünya, kendi köyünün ufkunun ardındakini merak etmekten korkacağın her şeyin, doğanın ve kendi biyolojik ritminin içinde düzenli ve güvenli dönüp durduğu o bildik ve ritüellerin güvencesindeki dünya değildir. Kıyaslanabileceklerin bilgisini taşıyan mecralar, başka hayatlar ve kendin için edineceğin hayat düşleri mevcuttur. Başka başka hayatların örnekleri, bir uyarandır insan tahayyüllerini kışkırtıp baştan çıkaracak. Kapitalizm özgür emeğini satabilirsin dediğinde istersen, yeterince düşlersen ve yeterince çalışır, yeterince akıllı olursan sen de yapabilirsin de demektedir. Bunu umut ederek değişebilmenin, başka bir şey olabilmenin hayalinde bu eşikte insanlık için yaman bir çelişki beklemektedir.

Yaman çelişkiyle bireyin iç ve dış yolculuğu çıkışsızlık du-

rumunu ürettiğinde mağduriyet söylemleri güçlenebilir. Olmamışlık duygusu, ömrün heba olup geçivermesi hissi ya da dehşeti, hiç silinmeyecek gibi duran eksiklik hali, muhafazakârlığın kalbinde ötekiyle girilmemiş ilişkilerden de kaynaklanabilen tamamlanmamışlık, mağdur ve mazlum olduğu ideolojisini de üretebilir. Bakhtin benin ötekinin gölgeli alanında oluştuğunu söyler. Bakhtin'in dediği gibi bireyin tamamlanabilmesi için ötekilere ihtiyacı vardır. Kendini ötekilerin gözünde ve sözünde görebilmeli, duyabilmeli ve kendini yeniden üretebilmelidir. Hep kendin gibi, kendi benzerin gibi olmanın geleneksel dünyasında bireyi kışkırtacak, ona meydan okuyacak bir şey olmadığında tamamlanmamışlık, eksiklik ve olmamışlık bireyin üzerine yapışabilir. Tepkisel, geçmişe özlem duyan, muhafazakâr ve milliyetçi ideoloji de böyle biçimlenebilir. Yaşadığın yerin bu birkaç yüzyıllık sancılı, hırpalayıcı dünyasında nereye düştüğün, hangi sınırda, neyi beklediğin seni taşralı yapabilir. Yapmayabilir de. Dolayısıyla hangi sınıftan, nereden ve nasıl baktığınla üretilebilen bir durum da oluşturur taşra. Ama taşra Harvey'in *Umut Mekânları*'nda anlattığı kapitalizmin mekânsal çözümünün, mekânsal belirleme, yerleştirme, onarma, düzeltme faaliyetlerinin bir ürünüdür (Harvey, 2000).

Ve taşra bu kıyıda, eşikte, küçük burjuvazisi ile hem sınıf atlamayı, dönüşmeyi, refahı, zenginliği, büyük kentler gibi olmayı, onların büyülü karmaşasını ve nimetlerini bekler; beklerken bir yandan taklit eder. Ama aynı zamanda kendinde, bağrında tuttuğu ve hiç değişmemiş sandığı, otantik farz ettiği küçük burjuva gidişatını da kutsar. Pis, karışık, kozmopolit, ne olduğu belirsiz kentin karşısında temiz doğal ve korunmuş olmakla avunur.

Bugün, dünya kapitalizminin, emperyalizmin "küresel" dünyanın mekânsal çözümleri dönüşmüştür. Serbest piyasa, esnek üretim modelleri ve taşeronluk, zincir markalar gibi yeni, yenilenmiş ilişkiler ve dinamikler, "küresel" dinamikler olmuştur. Ve bu sistemin bir parçası olan Türkiye'de de yeni palazlanan farklı bir burjuvazi, şimdi, hegemonya içinde, yönetici sını-

fın iktidar bloğu içinde, Türkiye burjuvazisine liderliğini önermekte ve kabulü için mücadele vermektedir. Hatta bu mücadeleyi kazanmış görünmektedir. Çözümleme çabasının bütün bu aşamalarında Gramsci'nin hegemonya analizi bize yardımcı olacaktır. Türkiye'de iktidar bloğunu oluşturan burjuva sınıflarının oluşturduğu ittifak dönüşmüş ve değişmiştir. Ve Gramsci'nin anlattığı gibi, askerî, sivil, hukuki, iktisadi, kültürel bütün cephelerde bu mücadele yürütülmektedir. Tabii ne bu yeni palazlanan burjuva sınıfına ne de bu mücadelenin bu yazı bağlamında bizi yakın olarak ilgilendiren ideolojik söylemler denizindeki kaynaklarına yeni demek doğru olmaz. Her ikisinin de bugün Türkiye'de yaşadığımız bütün düğüm olmuş meselelerinin düğümlerinin sıkıca çözülüp yeniden örüldüğü on dokuzuncu yüzyılla uzun tarihsel bağları ve inişli çıkışlı, çok katmanlı ve çok iç içe geçmiş bir serüveni vardır.[2]

Yeni yönetici sınıf liderlik mücadelesini yürütürken kendini ayrı tutmaya çalıştığı önceki koalisyonun, yani geleneksel Türkiye burjuvazisinin, bugüne kadar hâkim olmuş katmanlarından, onların Batılı, modernist, ilerlemeci hegemonya söylemlerinden kendini ayırmak ve muhalif bir cephe yaratabilmek için geniş toplumsal kesimlerin muhalefet söylemlerini içselleştirip dönüştürmekte ve kendi söylemlerine eklemlemektedir. İktidarda olan, liderliği ele geçiren bu yeni burjuvazi, kendi sınıfsal çıkışını da yaptığı Anadolu'dan kendine muhalif olacak kaynakları devşirip dönüştürerek yeni ve yaygın söylemler oluşturarak yol almayı benimsemiştir ki bu da var olan bir geleneğin devamıdır. Bu ülkede yerli Müslüman muhafazakâr bir burjuvazi ne zaman Anadolu'nun ve kapitalizm öncesi kapitalistleşme süreçlerinin bağrından yeniden filizlense ve kendini kendi gelenekleri içinden devşirmeye çalışsa muhafazakârlığın hâkim unsurları ile ittifakını ve iman tazelemesini gerçekleştirmek zorunda gibi görünmektedir. Egemenlik mücadelesinde ikna ve meşruluk kazanma sürecinde rüştünü ve süreç içinde liderliği-

2 Bu konuda detaylı bir analizi Sungur Savran (2010) *Türkiye'de Sınıf Mücadeleleri* (Cilt I 1908- 1980) İstanbul: Yordam kitabında bulmak mümkün.

ni böyle gerçekleştirmektedir. Bir yandan yüzlerce yılın çatışma alanlarını oluşturan İslam ve mezhepleri, farklı etnik kimlikler, Cumhuriyet aydınlanması bu egemenlik mücadelesinin kavgasının verildiği görünür söylem alanlarını oluşturarak yine halk ve ezilmişler adına konuşmanın imkân alanlarını oluşturmaktadır. Öte yandan kendine yakın bulduğu, organik bağlar içinde olduğu Sünni, muhafazakâr ticaret ve küçük ölçekli sanayi burjuvazisinin değer ve yargılarını da yaygınlaştırıcı hâkim ideolojinin ana kaynakları olarak benimsemekte ve yaygın söylemlerin, imgelerin kaynağı haline getirmektedir. Yapmaya çalıştığı, Anadolu'nun içindeki bu çoklu dünyaların Osmanlı da dahil olmak üzere Cumhuriyet'in iktidarlarına karşı taşıdığı uzaklık ve çatışmalardan oluşmuş muhalefet geleneğinin dilini devşirmek, meselenin sınıf ve iktidar boyutundan imtina ederek kimlikler ve inanışlar üzerinden muhalefete yakın olduğu fikrini oluşturmaktır. Öte taraftan yeni ve demokratik Batı'yla uyum sağlayabilecek bir hükümetle daha iyi bir gelecek resmi gören şehirli ve burjuva pek çok aydını da organik aydın olarak dönüştürmeyi başarmaktadır. Ve bu aydın kitlesi bir zamanlar kendilerinin de içinde olduğu bütün o muhalif dillerle Anadolu'yu ve yüzyılların muhalif dillerini devşirmek ve dönüştürmekte, sistem içine çekmekte maharet göstermektedirler. Bu takiye olduğu kadar çok bilindik bir hegemonya savaşı ve inşasıdır da; hatta zaman zaman jakoben atılımlar taşıyarak belirli bir kamusal alan yaratmayı da becermektedir. Ama maneviyatçı, muhafazakâr, milliyetçi ve suni taşra ideolojisi bütün bunların üstünde hâkim olmaktadır. Hâkim ideoloji muhalif ve aykırı olanların dilini devşirip uygunlaştırıp dönüştürürken zaten sapla samanı birbirine karıştırıyordur. Cumhuriyet ve onun kurucu ideolojisini jakoben olarak eleştirenlerin bugünün jakoben ideologları olmaları ve bunu söylerseniz eleştirinizi bir küfür gibi kavrayacakları, bu karmaşanın en çarpıcı göstergesidir. Kaynaştırıcı, genele seslenebilen hegemonyanın gücü böyle kurulur. Öte yandan içinden geçtiğimiz bu dönem iktidar bloğundaki kıran kırana mücadeleden dolayı da bir o kadar hassastır.

İster adına popüler tabirle "Anadolu Kaplanları" denilsin, is-

ter "yükselen İslami sermaye"[3] ki ben bu tabirlerin meseleye bakışı işaret eden siyasî ve ideolojik anlamlar yüklü olduğunu düşünüyorum ve o nedenle Türkiye burjuvazisinin yeni liderlik talebini oluşturan yeni sermaye birikimine dayalı burjuvazisi demeyi tercih ediyorum– şimdi bütün bu tarihsel arka planla bu liderliğin gereklerini yerine getirme gayreti içindedir. On dokuzuncu yüzyıldan beri gelen pek çok karmaşık mesele de elbette bu yeni liderlik konumunun ifadeler üretmesi, ideolojik söylemleri uygun ve geniş çağrı imkânları olacak şekilde eklemleyebilmesi üzerinden bir beceri savaşı yaratmaktadır. Bu durum elbette ki kültürde, sanatta, söylem, bakış, duruş üreten her alanda da karşılığını bulmakta ve mücadele bu alanlarda da sürmektedir. Burjuvazinin içinde liderliği talep edip ele geçirmiş olan bu yeni yükselen sınıf kendi sınıfdaşlarının liderliğine talip olurken, toplumun geneline de bu yeni lider konumu onaylatmak, karşıt sınıfların rızasını ikna ile almak durumundadır. Mesela modernize edilmiş refah ve rahata kavuşmuş bir muhafazakârlığın cazip kıldığı ya da kılmaya çalıştığı maneviyatçı mistik söylemin eski, hatta karşıt pek çok söylemi, tutumu ya da davranış biçimini devşirerek yeniden eklemleyip yaygınlaşması bu konuda becerikli ya da etkili olduklarını da göstermektedir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra dünyada ve Türkiye'de hem üniversitelerin hem de akademisyenlerin sayısında büyük bir artış oldu. Zaten hızla değişip yaygınlaşmış olan akademisyenlerin ve entelektüellerin sınıfsal konumları da, sözü edilen sınıfsal ittifaklar da dönüşümler geçirdi. Türkiye'de aydın konumlarının bu gelişmelere paralel olarak organik ve geleneksel bağları yeniden karıldı diyebiliriz sanıyorum. Nihayet

3 *Toplum ve Bilim* dergisinin 118. *Eşraftan Burjuvaziye* sayısının Ayşe Durakbaşa, Meltem Karadağ ve Gül Özsan'ın aynı başlıklı araştırmalarını ve bu yazarların makalelerinin yanı sıra Ayşe Buğra ve Osman Savaşkan'ın da araştırma sonuçlarını aktardıkları ve bu konuda yapılmış diğer çalışmalara yaptıkları göndermeleri kapsayan makaleleri bize bugün Anadolu'da yerel sanayi ve yükselen burjuvazi üzerine kapsamlı bir okuma ve ilgili kaynaklara yönelme fırsatı sunmaktalar.

müreffeh dünyanın bir parçası olma hayalinin gerçekleşebiliyor olması, pastadan pay alabilirliğin ulaşılabilir bir şey olması, piyasa ve medya alanlarında bir konum sahibi aydınların önemli bir kısmının kendi sınıfsal bağları ve çıkarlarıyla örtüşen konumlara çekilmelerine neden olduğunu düşünüyorum. Mesela yeni "sol" liberallerin kendi sınıfsal çıkarları doğrultusunda bu yukarıdaki hegemonya mücadelesinde bir taraf oluşturarak önemli rol oynadıklarını, eski sol sosyalist konumlarından oldukça farklı bir söylem ve tavır dünyası yarattıklarını söyleyebiliriz.

Bütün bunların yanı sıra taşra meselesinin bugün yeniden yükselen romantize edilmiş değerinde bir başka "küresel" etkinin varlığından daha söz edebiliriz. Son kırk elli yılın dünyayı kavrama ve anlamlandırma, hatta deneyimleme pratiklerinde etkili olmuş Postmodern aklın ve halin kendisinin de taşra ile bir tür yakınlığı olduğunu düşünüyorum. Postmodernizm bir zaman eşiği kırılması değildir aslında, yani postmodernizm, zamansal değil, mekânsal bir şeydir. Modernizmin kıyısında, kenarında durur ve baskın olmayarak başından beri var olan bu kıyının, modernizm kenarının bilgisi yukarıdaki dönüşümlerle baskın bir ifade ediliş alanı bulur. Postmodernizm bu eşiğin flanörü gibidir. Kültürel ve sanatsal üretim bu eşikten bir flanörün gözü, aklı, duruşu ile üretilmektedir. Taşraya da mekâna değil zamana dönülür. Kenarın, kıyının görünümsel anlamının ötesinde dinamiklerini kavrayıcı bir çözümlemeye tabi tutulmadığı için modernizmle kapitalizm ve onların her türlü kenarı, yaman bir indirgemecilik ve yama bohça mantığı ile birbirine karışmış gibidir. Mesela mağdur mazlum ve hatta madun birbirine karışmış, çözümlemenin kategorileri olmaktan kurtulmuş gibidir. Kendini marjinalleşmiş gören bütün sınıfsal gücüne, pek çok kanala erişebilirliğine yazarçizer, akademisyen haline bakmadan kendini madun zannedebilmektedir. Oysa madun olmak sınıfsal bir meseledir. Gramsci'nin sivil toplumun toplumsal rolünü konuşurken ileri sürdüğü bir kavram olan madun (*subaltern*) kendisi adına konuşabilmenin hiçbir aracını elinde bulunduramayan sınıflar altı bir toplumsal kategoriye işaret

eder. Bugün bütün dünyadaki benzer kafa karışıklarıyla madun rolü oynamaya soyunmuş birtakım kuzu postundaki kurtların durumunu aydınlatmak için Spivak tekrar etmek gereği duyar:

> Madunun yalıtılmışlığından bahsettiğimizde bulanık bir hegomonik kimlikten değil, madunun ulaşma imkânı bulunmayan sivil toplumun soyut yapılarından bahsediyoruzdur. Madun yavan, şekilsiz ve melez kimlik-tipi kavramlardan biri kesinlikle değildir. (Spivak, 2007; 54)

Madunun, yoksulların ya da kaybedenlerin kim oldukları ve neden konuşamadıkları sorusu örtbas edildiği sürece onların temsil meselesi de sorunsallı alanını koruyacaktır. Onlarla yakınlaştıklarını düşünen birileri sadece onlar adına konuşmuyor; kendilerini madunun konumuyla özdeşleştirdikleri bir yerden kendilerini aklayacak ikna mekanizmalarının manipülasyonunu gerçekleştiriyorlardır. Türkiye'de iktidar, öteki gibi mezhebi geniş muallâk bir kavramsal kategoriyi madunmuş gibi sunarak ve kendini haksızlığa ve gadre uğramışlar arasında bir madunmuş ya da mağdurmuş gibi sunarak büyük söylemsel becerisini gerçekleştirir. Aslında çatışma ve karşıtlık içinde olduğu sınıflara onlardan biriymişçesine seslenir; kendi çatışmalı sınıfına gelebilecek muhtemel muhalefeti de kendi liderliğine soyunduğu sınıfdaşlarına yönelterek savuşturur. Bu dil, bu ideolojik söylemlerin eklemlenme üslubundan bir üslup doğmaktadır: Gadre uğramanın merhamet ve sadakat talebi. Muazzam bir beceriyle gadre uğramanın da tek tarzı üzerinde yoğunlaşılır. Tekel işçisi olmak, Tuzla'da tersane işçisi olmak bu kategoriden sayılmaz. Her ne kadar sınıf mücadelesinin diğer tarafından bakıldığında bu zaten olması gereken olsa da. Çünkü işçi sınıfı bu ezaya neden mecbur bırakıldığını, karşısındaki ile hiçbir kategorik düzlemde yan yana gelemeyeceğini, kuzu postundaki kurdun kurt olduğunu bilirse sınıf mücadelesini sürdürebilecektir.

Şimdi yapmaya çalıştığımız analizlerin yönelttiği noktadan son dönem Türkiye sinemasında kentin olumsuz temsillerine paralel olarak çoğalan taşra güzellemelerine baktığımızda tep-

kisel bir zaman ve mekân sorunsalı üretiliyor olduğunu iddia edebiliriz. Kentte hızın, karmaşanın, değerlerini yitirmenin eşiğinde, kendini de kaybetmek zorunda olan kahramanlar, taşrada zamanın temposunun yavaş geçtiği pastoral bir manzarada huzur arıyorlar ya da huzur buluyorlar. Ya da her ikisi de olmayan bir ziyarette kendilerini bu manzaranın içinde buluveriyorlar. Oysa zamanın temposunun düşüklüğünün ne anlama geldiğini, neden faklı mekânlarda zamanın hızının farklı algılandığını, bunun üretim biçimleri ve ilişkileriyle olan alakasını, toplumsal hayat ve bireyler üzerinde etkisini konuşmuyoruz. Yani rahatsızlık nedir, niye olabilir, aslında istenen nedir sorularının cevabına doğru bir rota çizebiliriz. Hız, hareket ya da zaman, kapitalist üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin toplumsal örgütlenişine içkin bir şeydir. Sürekli devinim içinde, sürekli devrimci, dinamik ve hıza, harekete, değişime içkin bir toplumsal tarzdır kapitalizm. Ve zaman, yani hız ya da hareket mekânın bir boyutudur. Hızı yavaşlatmaz, o mekân üzerindeki var olma biçiminizi değiştirebilirsiniz. Toplumsal olarak örgütlenen üretim ilişkilerini değiştirebilirsiniz. Sorunun adını kapitalizm olarak koymak, analizin odağı olarak sorduğunuz soruyu belirlemek ya da durum tasvirleriyle nereden kaynaklandığı belirli olmayan bir rahatsızlığa tepkiler vermek arasında bir tercih yapmak gerekecektir.

Biz şimdi kentli insanın sıkışmışlığı, parçalanmışlığı ve tekrar evine, taşraya yolculuğu üzerine yoğunlaşan anlatılara ve bu anlatıların arabesk ve karafilm üsluplarına yönelik sorgulamamıza dönelim. Türkiye'de ve dünyada son otuz yılın sineması bu meselenin kendisine ait resimler vermekle birlikte, meselenin neden ve niçinlerini çok az gösterebildi. İnsanı rahatsız edenin büyük kentlerde günlük hayatın sıkıntısının nereden kaynaklandığı ya da kırsalın, kasabanın ya da hadi taşra diyelim, zamanın yavaş akışının nedenlerini ya da eğer birileri için cazibe alanı haline geliyorsa bu cazibenin nedeninin ne olduğunu tartışmaksızın ya da sorgulamaksızın bir tedirginliğin anlatıları daha çok hâkim oldu. Son dönem Türkiye sinemasında bugüne kadarki film serüvenlerine baktığımızda, Nuri Bilge Ceylan ve

Zeki Demirkubuz sinemalarının ya da Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin bazı filmlerinin ve bu izlekten giden diğer filmlerin yukarıda sözünü ettiğimiz resmi bize sunduklarını söyleyebiliriz. Aslında bu filmlere yaygın olarak böyle bir eleştiriyle pek yaklaşılmadı. Sözünü ettiğim filmler için daha çok taşra duygusunu ya da duyarlılığını aktaran filmler denildi. Bu tanımlama tıpkı tanımladığı filmler gibi bir eksikliği taşıyor, bir eksikliğe işaret ediyor. Toplumsal ve sınıfsal analizin eksikliğinin konuşulması gerektiğini düşünüyorum. Aslında ısrarlı bir analiz etme çabasıyla muhtemelen kendimi çok tekrar ediyor olsam da pek çok edebî, sanatsal ya da kültürel temsil biçimlerinde olduğu gibi filmler de toplumsal dinamiklerin mekân ve zamanla olan ilişkisini yeniden üretirler. Filmleri çözümlerken toplumsal ilişkilerin dinamiklerini, bu dinamiklerin nasıl algılanarak yeniden üretildiğini anlama fırsatımızın olacağını düşünüyorum.

Ana sorularımızdan bir tanesi *Masumiyet*'ten (Zeki Demirkubuz, 1997) ve *Mayıs Sıkıntısı*'ndan (N. B. Ceylan, 1999) başlayarak *Beş Vakit*'ten (Reha Erdem, 2006) Semih Kaplanoğlu üçlemesine (*Yumurta*, 2007, *Süt*, 2008, *Bal* 2010) ve *Tatil Kitabı*'na (Seyfi Teoman, 2008) uzanan bu dünyaların sıkıntısının nereden kaynaklandığıdır. Kasaba ya da taşra bir kaçış mıdır? Son liman ya da sığınak mıdır? Yoksa özlem, sadece bir sıla hasreti midir? Ya da bu filmler kasabaya, taşraya, bir kaçış olarak vardıklarında kaçtıklarının ne olduğu yeterince açık mıdır?

Utanmak, Unutmak, Hiçliğe Bırakmak

Ya da sorumuzu şöyle de başlatabiliriz: Daha önce kenti, kentteki kaybolmuş, sıkıntılı küçük bireyi anlattıkları karafilmlerden o filmlerin kentsel mekânından neden bunaldıkları, niye köşeye sıkışmış oldukları yeterince açık mıydı? Lümpen bir hiçlik kutsaması haleti ruhiyesiyle yapılmış *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2005), *Barda* (Serdar Akar, 2006) gibi benim karafilm zamanmekânının

filmleri olduklarını iddia ettiğim filmleri ele alalım. Karafilm üslubunun abartılı bulabileceğimiz ölçüde biçimsel ve üslupçu bir seçişle kullanıldığı bu filmler tartışmakta olduğumuz örselenmiş erkek kahramanların lümpen hayat tarzlarının kutsandığı, şiddetin mazeretinin mağduriyet durumlarıyla açıklandığı filmlerdir. *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998), *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1997), *Fasulye* (Bora Tekay, 2000), *9* (Ümit Ünal, 2002) karafilmin üslupçuluktan ziyade bir tarz olarak var olduğu filmlerdir. Yukarıdaki ilk gruptaki filmlerdeki sorunların bu gruptaki filmlerde daha az bir yoğunlukta bulunduğunu gözlemleyebiliriz. Karakterlerin hem kentle hem de kadınla ilişkileri daha az sorunludur. *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1999), *İtiraf* (Zeki Demirkubuz, 2001), *Yazgı* (Zeki Demirkubuz, 2001), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2003) *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2004), *Rıza*, (Tayfun Pirselimoğlu 2007), *Pus* (Tayfun Pirselimoğlu, 2009), *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2009) *Kara Köpekler Havlarken* (Mehmet Bahadır Er & Maryna Gorbach, 2009) gibi filmleri düşündüğümüzde tartıştığımız meseleler biraz daha karmaşık bir hal almaktadır. Zeki Demirkubuz'un filmlerinde lümpenlik kutsamaları, sıklıkla ve yoğun olarak karşımıza çıkarlar. Ama Serdar Akar'ın filmleri gibi üslupçu değillerdir ya da üslup yaratmak adına yapılmamışlardır. Zeki Demirkubuz bu filmlerle kendi üslubunu yaratmıştır. Bu yüzden de kendi kuşağı ve sonra gelenler üzerinde etkili olmuştur. Bu melodramlar, erkek melodramlarıdır ve daha çok mistik bir varoluşçulukla bunalan, sıkışan erkek kahramanların hassasiyetlerinin, kaderlerinin kaçınılmaz bir fonu olarak karafilm üslubuyla anlatılmaktadırlar. Tayfun Pirselimoğlu'nun her iki filminde Demirkubuz'un filmlerine benzer bir problemi daha naif, daha öfkesiz, daha az mistik boyutlarda görüyoruz. Erkek kahramanların çıkışsızlığının arka planının sinemasal olarak gösterildiğini de söyleyebiliriz. Hem kente hem taşraya karafilm gibi bakan *Masumiyet* (1997) *Uzak* (N. B. Ceylan, 2002) filmlerini ya da taşranın kendisini taşra anlatısını da karafilm üslubuyla anlatan *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) *Haya-*

tın Tuzu (Murat Düzgünoğlu, 2009) gibi filmler de var. Ve belki daha da ilginç olanı kendi bakışımızı ve analiz çabamızı da bu analiz çerçevesinde yenilemeye zorlayan N. B. Ceylan'ın *İklimler* filmiyle başlayan *3 Maymun*'la aslında kendi üslubunu daha da netleştirdiği üslupçu ve biçimci bir anlatının tonlarından biri olarak karafilmin devreye girdiği filmlere de ayrıca bakmak gerekiyor. Ceylan'ın biçimciliği ve üslupçuluğu daha önce tartıştığımız üslupçu filmlerden farklı. Zaten Ceylan'da karafilm daha çok bir ton gibi duruyor, anlatılarının kadın erkek ilişkilerinin sorunlu yanlarının bu filmlerle paylaştığı benzerlik ortak toplumsal dönemeç ve zamanın ruhu ile ilgili gibi duruyor. Nuri Bilge Ceylan, *Koza* (1995) filmiyle başlayan *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve nihayet *Uzak*'la (2002) tamamlanan süreçte kendi kasabasına ve çocukluğuna, dingin taşra zamanına uyumlu ve muazzam bir fotoğrafla bakarak bir bakma tarzı oluşturmuştu. Bu tarzın Türkiye sinemasında ne kadar etkili olduğunu söylemeye gerek var mı? Hatta taşraya bakmanın kadraj ayarlarının, açıların, kamera hareketlerinin neredeyse Türkiye sinemasındaki abc'sini belirlemiş gibidir. *Uzak* filmi yönetmenin kente gelişi ile bir eşik oluşturur. Bu eşikten itibaren de Ceylan sineması Zeki Demirkubuz sinemasına borçlanmaya başlar. Ama öte taraftan *Uzak*, taşra ve İstanbul karşılaşması açısından toplumsal olarak önemli ipuçları sunmaktadır. Taşradan geleli epey olmuş kentlileşmiş fotoğrafçı ile taşradan yeni gelen delikanlı arasındaki ilişki ve bu karakterlerin karşı karşıya gelişleri, sessiz ve eşitsiz çatışmaları bize içine girdiğimiz 2000'li yılların taşra-kent karşıtlığına ilişkin de ipuçları sunar. Zevkleri ve bezginlikleri, umutsuzluklarıyla birbirine benzeyen ama farklı dünyaların insanlarıdırlar. Kent de uçsuz bucaksız bir taşra gibidir. Karşıtlığını oluşturamamıştır. Karakterler ise duyarsız, umursamaz, bezgin, suça ve şiddete eğilimli, insanlıktan uzaklaşmış yalnızlar ordusudurlar. Mesela bu tablo giderek Tayfun Pirselimoğlu'nun filmlerinin bütününü kapsamaya başlar. Zamanın ruhunun üzerine ölüm bulutları çökmüştür; pustan ortalık görünmüyordur.

Benzer bazı unsurları taşıyor olsalar da *Hayat Var*, (2008 Re-

ha Erdem) *Kosmos* (Reha Erdem, 2009) ve *Gölgesizler* (Ümit Ünal, 2009) filmleri paylaştığı zamanın ruhunu farklı algılayarak, başka bazı bakışlarla diğer filmlerden önemli bir ayrılış gösterdikleri için ikisini de Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesiyle birlikte yazının ilerleyen bölümlerinde başka bir bağlam içinde tartışacağım.

İster kent içinde sıkışıp kalsınlar, ister taşraya kaçarak sıkışıp kalmaya devam etsinler, bu filmlerin bir sıkıntının, rahatsızlığın filmleri olduğunu söyleyebiliriz. Hatta daha önce tartıştığım gibi kentsel mekân olarak aslında kentin ve kentsel toplumsal dokunun kendisini değil de küçücük bir köşesini içe dönük ve dışarlıklı bir bakışla çektikleri önermemizden hareket edersek bu sıradan küçük adamların varoluş probleminin sineması bize neyi anlatıyordu? Ya da hiç anlatılıyorlar mıydı?

90'lı yılların ikinci yarısından başlatarak dönemselleştirebileceğimiz son dönem Türkiye sineması yüzünü geçmişe, özlem ve sıla duygusuyla Yeşilçam'a dönmüş klasik anlatı kalıplarını özellikle tercih eden, konusu ve anlatısı, vasatı bir "gusto" (gelişmiş beğeni) meselesi olarak yücelten bir tutumla da tarif edilebilir. Bu son 10 yıllık dönem içinde bu baskın üslubun dışına çıkan çok az yönetmen ve çok az filme rastlamaktayız. Anlatısal ve temsili filmlerin neyi anlattıklarını ve niye anlattıklarını ya da anlatamadıklarını sorgulamak da meşru bir çaba oluyor.

Yazının başında tartışmaya çalıştığım kapitalizmin zaman-mekân sorunsalına dönelim. Marx, kapitalizmin zamanı, mekânı temellük ederek hiçleştirdiğini söyler. Bu noktada sorgulama kaçınılmaz olarak şöyle devam edebilir: Kasaba neyin özlemi ya da nasıl bir kaçışın mekânı; anlatılar neden bunu anlatmıyor? Şehirden kaçtıklarını; sistemin yoğun ve baskın bir şekilde bireyi sıkıştırdığı yerden kaçtıklarını düşünebilir; böyle bir çıkarımda bulunabiliriz. Filmlerinde bu yolculuğun başlangıç anı gösterildiğinde de her iki mekân arasında bir duruş ya da yaşama biçimi farkı görüyor muyuz? Şehirde öylece oturan kahraman kasabaya vardığında da öylece oturmaya devam edebiliyor. Mesela *Yumurta*'daki Yusuf, şehirde sahaf ya da eskici olabileceğini tahmin edebileceğimiz işyerinde öylece oturuyor ve bir

varoluş sıkıntısı içinde olduğunu seziyoruz. Mekânın kapalı ve küçük oluşu mekânda kullanılanların rengi, eşyalar, toz ve hafif dumanlı hava, bunları düşünmemize imkân veriyor. Ve nedense şehirli ve özgür bir kadının dükkânın içine girişi ile de kopuş anı gerçekleşiyor. Yönetmenin daha önceki *Meleğin Düşüşü* filminde düşkün bir melek olan kadın kahramanı (Tülin Özer), ki hayli karafilm olan bu film içinde, kenar mahallenin gariban kızıyken ölümcül bir kadına, yani *femme fatal*'e dönüşür. Bir önceki filmin kadın kahramanı olarak, o, dükkâna giriyor ve üstü örtük ima dolu bir karşılaşma oluyor. Eski filmin masumiyetini kaybeden ölümcül kadınından kentte boğulan Yusuf'a doğru bir geçiş oluyor; âdeta kimyasal bir aktarım. Yusuf ölen annesinin ardından kasabasına gidiyor. Ve klostrofobik ve karanlık dükkânında sıkılarak oturması gibi, anne evinde de sıkılarak, kabına sığamayarak oturmaya başlıyor. Elbette film kasabaya gelince bizim seyirlik mekânımızda bir açılma, ferahlama, hatta sonsuz bir boşluk hissi duygusu hâkim oluyor. Taşranın sakin sesiz pastoral manzarasına dalıp gidiyoruz. Kahramanımız Yusuf'a da böyle oluyor. Klostrofobi ve agorafobinin birbirlerine dönük, birbirinden kaçamayan bir tarafları var. Kapalı ve açık alan sıkıntısı birbirine dönük, birbirinin içindedir.

Şehirde savrulan amaçsız, kaygısız ve meselesiz birey, kasabaya geldiğinde de aynı meselesiz, savrulma, boşlukta salınma haliyle var olmaya devam ediyor. Değişen, yaşamın ritmi gibi duruyor. Zaman kasabada mekânı sanki daha yavaş temellük ediyor! Bu böyle olabilir mi? Oradan bakınca zaman daha mı yavaş akıyor? Hiçbir şey yapmamak sanki kasabaya daha uyumlu gibi duruyor. Oysa bireyin bir şey yapmama halinin, yani hayatın içinde üreten, toplumsal üretime katılan, çalışan bir birey olmama halinin toplumsal, iktisadi nedenleri olmalı. Zamanın ve hatta mekânın göreceliliğini de belirleyen toplumsal doku ve örgütleniş içindeki var olma biçimlerimiz olmalı. Ama biz zamanın mekân üzerindeki gücüne ve mekânı ele geçirme fiilindeki ritmine ait de herhangi bir eleştiriyle karşılaşmıyoruz. Teslim olmanın daha uygun yeri gibi karşımıza çıkıyor kasaba. Ama kasaba toplumsal olarak, sınıf bileşkeleri açısından

bakıldığında nasıl sorunlu bir mekândır, bunu hiçbir şekilde göremiyoruz. Zamanın yavaş akışına duyulan özlem, zamanın akışının aslında neye karşılık geldiğini de, kasabanın barındırdığı ilişki biçimlerinin dinamiklerini de görmemizi engelliyor. Ama kasabanın karşısında duran kentle sinemamızın girdiği ilişki de bir o kadar problemli. Çünkü orada da bireyi bir alternatif aramaya itenin kör tutkulara kapılıp savrulmalarına neden olan şeylerin, mutsuzluğun, varoluş problemlerinin kaynaklarını bize hissettirip sezdirecek, yönetmenin bu mesele üzerine düşündüğünü bize geçirtecek filmsel malzemeden de yoksunuz.

Bir keskin eşikmiş gibi duran 1980'ler, dünya kapitalist üretim ilişkilerinin baskın örgütleyiciliği altında hızla benzeşerek standartlaşan, yani bu sistemin bir dünya sistemi olarak belirlediği, emperyalizmin güçlü hâkimiyetinde adına küreselleşme denen dinamik, kendini bir kez daha yenilerken hep birlikte bu yenileşmeden paylarımızı aldık. Kimi yerlerde vahşi kapitalizm en acımasız ve vahşi yüzüyle yukarıdan şiddetli bir terör uyguladı, kimi yerlerde neoliberal postmodern tarzlar istekli katılımcılarla yumuşak dönüşümler geçirdi. Ama aslında mesele şu ki, hiç kimse bunun dışında kalamadı. Zamanın hızla temellük ettiği mekânlar ayağımızın altından çekilirmiş gibi geldi pek çoğumuza. Savaşlar yaygınlaştı ve izlenebilir hale geldi. Sosyal güvenlik, sosyal devlet işlevsiz ilan edilince, sıradan birey güvencesiz ve tedirgin kaldı. Daha önceki yazılarımda, bu hızlı değişim dönüşüm ikliminin bireyi yalnız, çaresiz, korkak ve tedirgin bıraktığını ve bu tedirginlik ortamının, uluslararası emeğin düzenleniş ilişkileriyle, savaşlarla, evsizlik barksızlık sorunuyla çakışmasıyla ortaya çıkan puslu havanın sinemadaki yaygın karafilm zamanmekânını nasıl yeniden ürettiğini yazmıştım. Bunun yanı sıra kapitalizmle mesafe ve ilişki biçimi bize benzeyen pek çok ülkede bu sancılı süreçlere bir de yukardan uygulanan terörle yok edilen muhalefet ve sindirilmiş bireyler eklendi. Bu durumun yine bizim gibi bazı ülkelerde ağır baskılar sonucu yaşanan süreci isterik bir şekilde ve tutkuyla yok sayma ya da unutma reaksiyonu yarattığını söylemiştim. Bu utancın ve unutmanın dilimizi, öykülerimizi, anlatımızı ve duruşumuzu

sakatladığını; apolitik ve ağırlıklı olarak erkek melodramlarının çoğaldığını, tarihsel bağları da olan kendine acıma ve acındırma jest ve mimiklerinin volümünü de artırdığını söylemiştim (Akbal Süalp, 1998, 2000 vd). Utanç, histerik, unutmanın derin karanlığı, tedirginlik ve uğultulu bir özlem; kaybolmuş ve asla geri gelemeyecek o mekâna ve o zamana özlem ve tepkisellik ve tekrar utanç. Türkiye sinemasının 1990'ların ortalarından son bir iki yıla kadar baskın üslubunu böyle bir arka planın etkilediğini iddia ediyorum.

Kaçış Mekânı, Özlem Zamanı Taşra

Bu tarzın, dünyada da 1980 sonrası sıklıkla karşımıza çıkan karafilmle ortaklıkları ve yine melodramla akrabalıkları var. Ama bir de bu toprakların kendi tarihiyle uzun süren yüzleşememe sıkıntısı, kendini ifade edememe derdi, bu süreçten daha ağır etkilenerek geçmiş olması gibi nedenler de eklenince bu sürecin başında ortaya müzik tarzı olarak çıkan arabeskle buluştuğunu da ekleyebiliriz. Özetlersek bu tarzı taşradan kentlere hızla göç etmiş ve kentin kıyısında kalmış, yeniden yenik düşmüş, güvencesiz, işsiz bir tedirginlik besliyor. Bu tedirginlik kendine acıyor, acınsın istiyor; acıyı feryat, şarkı kılıyor, hep onu dinleyerek derin yaralarını sarmak istiyor. Feryada gücü yok ama bu böyle bilinsin istiyor. Tarihin hiçbir aşamasında popüler sinema ya da müzik bir analiz üretmediği için bütün sıkıntı mazlumluğun ve mağdur edilmiş, geride bırakılmış olmanın öfkeli diliyle avutucu bir rol üstleniyor. Bu yüzden de bu filmler arabesk. Birkaç kuşak ağırlaşan yaşam koşulları altında bu arabeskle mayalandığı için midir bilinmez, giderek bu arabesk hale bir tür müptela da olunuyor diyebiliriz. Popüler kültür alanındaki yaratıcı kadrolar da kentleşmiş bireyler olarak üstüne düşenleri yapmamış olmayı dillendirmek ve yüzleşmek istemediği için ve değişimin şimdiki halinde rahat ve konforlu bir dünya resmi göründüğü için bu bahsi hiç açmamakta kararlı gibiler. Açılmayan, açılmak istenmeyen bahsin içinde ağır toplumsal yaralar, suçlar ve veballer var. Birlikte büyünül-

müş o mahallerden gece yarıları alınıp götürülen akran çocuklar ya da kapı komşunun evladı var. Aynı sokakta talan edilip düşman ülke kıta sahanlığına dönüşmüş haneler var. Görmezden gelinen açlık grevleri ve yarım, örselenmiş insanlar var; ölüm var; zulüm var. Üstelik bunların sayısı az da değil; görmedim, bilmiyorum, bana denk gelmedi nasıl denilebilsin? Bu utançla nasıl yaşanır ve nasıl üretilir? Ahde vefa borçlarımızın borç haneleri ne güne kadar ertelenebilir? Ben bunun sanatla, kültürel popüler alanlarda iş üretenlerle ilgili ciddi ifade kayıplarına yol açtığını düşünüyorum. Herkesi sarsan deneyimler dillenmez, bilgisi toplumsallaşmazsa dilimize, ifademize, bakışımıza bir şeyler olur, olmalıdır diye düşünüyorum. Bu travmayı hiçbir iz taşımadan geçiştirmenin yanı sıra sarsılıp değişen, günlük hayatın sıkıntıları da anlatım ve ifadelerini bulamadı. İfadelerini arabesk karafilmlerde ve tuhaf bir taşra hasretinde buldu. İşsizlik ve güvencesizlik, özellikle de evini geçindirmekle yükümlü olan, hâlâ böyle algılanan erkeği daha da hırpaladı. Bu yaralı erkek duyarlılıklarının yüceltilmesi bu nedenledir ki bu kadar yaygın ve popüler olabiliyor. Tabii zamanla ve mekânla bağlantılı olan ötekileştirme ve yükselen milliyetçiliği 1999'dan beri defaten yazıyorum ve sanıyorum bu meselenin ciddiyeti bugün hayli büyümüştür.

Ama bugün bunlara çok yakın duran kent üzerine olan anlatılardaki karafilm yani *arabesk-noir* üslubu bir yandan kasabalara benzer bir estetiği taşırken 2000'li yıllardan itibaren sözü edilen filmlerin hemen yanı başında ortaya çıkan bir sinema daha var. Bu sinema maneviyatçı ve veya mistik tonları giderek yoğunlaşan bir ara üslup oluşturuyor. *Yumurta* (2007) *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinde Kaplanoğlu'nun duruşu netleşirken *Kosmos* (Reha Erdem, 2009) ve *Gölgesizler* (Ümit Ünal, 2009) gibi filmler yeni bir eşiğin filmlerini oluşturuyorlar. Yeni bir eşik belki ama bu eşiği tanımlayabilmek oldukça zor gibi görünüyor. Bu eşiği kavramaya çalışırken ürettiğim çözümlemeye beni yönelten iki kaynağa da borcu ödemeliyim. Bu kaynaklar iki edebiyat kuramcısından geliyor. Bana esinlenme veren birinci kaynağım Meral Asa ve onun Fazıl Hüsnü Dağlarca üzerine yaptı-

ğı doktora tezi.[4] Ama asıl önemli olan ben bu filmlerin dünyası nasıl bir dünyadır diye kendime soru sorarken insana şiirin yaptığına benzer bir etkiyle Asa'nın Dağlarca'nın *Sığmazlık Gerçeği* meselesi üzerine olan analizlerinin çağrıştırdıklarıydı. Diğer esin kaynağım ise Nurdan Gürbilek'in son iki kitabının düşündürdükleri oldu.[5] Bazen bazı çözümlemelerine tamamen farklı yaklaşsam bile Gürbilek tahlillerinin de yine iyi şiirler gibi insanın zihnini üretken bir çağrışımlar alanına açtığını, yeni sorular sordurttuğunu ve bana hep zenginleştiren besleyici bir dünya kattığını belirterek başlamak istiyorum. Şimdi okuru yanıltmamak ve esin kaynaklarımı da bu uzak esinlenmeden ötürü şaşırtmamak için belirtmeliyim ki benim çözümleme çabamın aslında onların söyledikleriyle bir ilişkisi yok. Ama onların söylediklerinin verdiği ilhamdan beslenerek bu arada duran eşik sinemasına bakmak istiyorum. Bu sinemanın ömrü ne olur, nereye evrilir, bu esmiş ve bitmiş bir rüzgâr mıdır, geç kalınmış ve yitip gidecek bir heves midir yoksa önümüzdeki dönemi etkileyecek bir yeni duruş ve üslubun ilk habercileri midir bunu söylemek için erken.

Anadolu halk anlatılarında ve görsel kültür ve hayal dünyasında kaynakları hâlâ duruyor olabilir. Ama genellikle bu kaynakların içinde yaşamadığınız ve büyümediğinizde bu kaynaklar yabancınız ve ötekiniz, bir bilinmeyen ülke olmaktan öteye gidememektedir. Ancak onları çalışmanız ve analitik olarak bakabilmeniz gerekiyor. Bu kaynakların Batılı ve rasyonel olduğu varsayılan bir eğitim müfredatında zinhar yeri olmadığı gibi yüksek öğrenimde bazı kültür ve sanat kurumlarında bile ehlileştirilerek, tashih ve terbiyeden geçirilerek uygunlaştırılıp bağlamlarından kopartılarak kullanılmış ve hatta kötüye kullanılmışlardır. Dolayısıyla çoğu zaman bir kaynak olmaktan çıkıp

4 Bu tezde benim de etkilendiğim bölümün bir kısmı bu makalede de bulunabilir. Meral Asa (2009. "Kozmo-Poetika Olarak 'Sığmazlık Gerçeği'", Fazıl Hüsnü Dağlarca. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları- Anma ve Armağan Kitapları Dizisi 14. 299-309).

5 Nurdan Gürbilek (2004) *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis; ve (2008) *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis.

raftaki paketli malzemeye çoktan dönmüştürler. Ve özellikle de bu yüzden sadece araştırmak ve çalışmak yetmemekte, analitik ve sorgulayıcı eleştirel bir bakışla ele alınmaları gerekmektedir. Meselelerden bir tanesi budur. Yönetmenin çok uzun bir süredir bilinmeyen topraklar gibi yabancısı olduğu ve hep uygunlaştırılmış bir bilme biçimi içinden tanıyıp tanımlayacağı bu folklorik öğelere yönelmesi ve bu malzemeyle kendi dünyasını tanıştırma isteği bu nedenle sorgulanmalıdır. Bu yönelimin muhtemel pek çok sebebi olabilir. Tıpkı kendinden, kendi kaynaklarından sıkılmış, heybesindeki her şeyi tüketmiş Avrupa'nın bütün fonlarıyla bilgisine ve hakikatine ulaşmaya çalıştığı, çalışırken de yönetmek, kontrol etmek istediği öteki dünyalara duyulan merakla yeni bir kültür pazarı arayışlarına benzetilebilir. Yani bir gün anlatacakları, bildikleri, duydukları tükenen birilerinin kendi heybesinin dibine darı düşünce başkasının heybesine elini daldırması, içindekileri bilmeden, görmeden karıştırıp yağmalamaya kalkmasına benzer bir durumdan söz ediyorum. Bunu bugün fonları, mali kaynakları ile "Batı," dünyanın geri kalanına yapıyor. Benzer bir durum da büyük kentte hayatın dinamiklerinden, toplumun analizinden vazgeçmiş yönetmenler için de geçerli olabiliyor. Bu ihtimal görünenin ardındaki dinamikleri anlamak için açıklayıcı olabilse bile yetersiz kalacaktır. Meselenin daha önce oldukça uzun ve tekrarlarla anlatmaya çalıştığım uzun ve kıyıcı travmalar tarihimizle de yakın bir ilgisi vardır. Ama aynı zamanda Türkiye'de bir süredir etkilerini kendi günlük yaşamımızda da hissedebileceğimiz bir dönüşümle de ilgisi vardır. Ergenlik sonrası öğrenilmiş, geç, çok geç edinilmiş bir maneviyatın modern ve kozmopolit sanatçı tarafından algılanışı, iki dünyanın birleşmesi isteği pek çok dünyanın birleşmesi isteği bir kendinden büyüklük hali ve böyle bir noktada paganla, tasavvufla, Anadolu senkritzmiyle cahil bir karşılaşmayı beraberinde getirmiştir. Hem Batılı yaşama alışkanlıkları ile dünyalı kozmopolit, hem yaratıcı kaynakları ile yerel ve dönüşümün yerel ve dünyalı postmodern süreçlerinde terbiye olmuş duyarlılıklarla çok sesliliğe ve maddi ve manevi bütün tezahürlere açık ve geniş mezhepli yeni sanatçı konumla-

rı dünyada ve bizde de yaygınlaşmış gözükmektedir. Mistisizmden maneviyatçılığa, romantize edişten, iman sahipliğine giden pek çok yolun eşiğinde biraz şaşkın bir bakış, (artık Dağlarca'nın şiirindeki gibi çocuksu ve masum olmayan) kavramakla kavrayamamak arasında bir hayırdır inşallah duygusu ve şaşkınlığı hâkim gibidir. Her şeyin kendisi olmaklığından çıkmasının ve başka bir şeye dönüşememesinin dar vaktinde yaratmak isteyen kişi olarak sanatçı kendisine sığamamaktadır. Şimdi içinde bulunulan yerçekimsizlik de zor zanaattır. Bütün bu mistik diyarların kapısında durmak için gerekli olan ise biraz yerçekimidir; eğer arzu edilen buysa. Oysa öte yandan köprülerin altından çok sular akmıştır ve hiçbir mistik diyar da kendi evinde değildir. Kapısına geleni ağırlayacak odaları, dergâhları, âlimleri, kütüphaneleri kalmamış; her biri cemaatini çoktan yitirmiş; kapılarını ziyaretçilere açan müzeler gibidirler. Çünkü, dünya kapitalizmi maneviyatın kapılarından içeri gireli buralarda da epey olmuştur. Maneviyatla kapitalizm çeşitli biçimlerde halleşmenin yolunu çoktan öğrenmiş, bilgisi bir gelenek oluşturmuştur. Maneviyatın hegemonyasını iktidarın hegemonyası çoktan ele geçirmiştir.

Önemli bir farkla eşikte durmayan ve tarafını, duruşunu ve söylemini net olarak seçmiş olan Kaplanoğlu, *Yusuf* üçlemesi ve özellikle de *Bal* filminde İslami öğretinin yarattığı manalar dünyasını kurarken, sadece Sünni muhafazakâr İslam'ın yorumlarıyla bir öykü dünyası yaratmaz; aynı zamanda dinle kapitalizmin gelgitli, öfke ve nefret dolu ama kesinlikle işbirliği üzerinde karar kılmakta katkısı büyük olan Protestan yorumunu da dünyası içinde görerek benimser. Bu dünyanın bilgisi, söylemleri de aşinası olduğu ve muhafazakâr bir dünyanın bileşenleri içindedir.

Bugün yüzlerce yılın asimilasyon politikaları altında eğitilmiş Batılı bilgi dünyamızla bilebildiğimiz folklor, bu inançlar, hurafeler dünyası, bütün çok kültürlülüğümüz, görünenin ve bilinenin ardında hiç sesleri duyulmamış imgelerini hiç görmediğimiz, bilgisinden yoksun olduğumuz bir dünyadır. *Bunlarsa varı yoğu tedirgin/ Yankılar yansımalar boyu/ Nerde olursak olalım/*

Oraya/ Milyarlarca yıldan beri/ Sığmamak// (aktaran Asa, 1999; 7) diyordu ya Fazıl Hüsnü Dağlarca, sığamadığımız bu doğanın, bu toprakların kendindeki bilgisinden tanrıya uzanacak aşkın, bilginin, çocukların masum gözlerinden okuyabileceğimiz bir şey olduğunu söylüyordu. Artık çocukların gözleri o kadar masum değil ne yazık ki. Dehşetin, savaşın, vahşi kapitalizmin orta yerinde kimse masum değil. Muhtemelen de hiç olmamıştır. Çatışmanın bunca yoğun ve karmaşık dünyasında aşkın bir masumiyeti sorgulayabilir miyiz? Ama bir başka sığmazlık hali var. Sürekli kaybetmenin hüznüyle çocukların da kaybettiği masumiyetin hüznüyle hiçbir şeye inanmamanın, meselesini kaybetmiş olmanın ağır boşluğunda bir inançtan diğerine kapıları çalan cahil bir telaşın eşiği olmasın bu?

Kosmos ve *Gölgesizler* böyle bir eşikte imanın alacakaranlığında duruyorlar. Yıllar sonra eve dönmüş kendi topraklarının yabancısı sürgünler gibi bilmedikleri mistisizmin eşiğinden bakıp bilmediklerini bildikleriyle dolduruyor gibiler. Karakterlerin bir hikâyedeki şaşkınlığına bu yüzden tanık oluyoruz sanki. Kosmos bu yüzden divane deli gibi sınırları zorluyor çığlık çığlığa. Oynamakta olduğu deli divane gezgin haline kendi de şaşarak ve kendinden korkarak. Ya da *Gölgesizler*'deki deli aslında bütün tuhaflığına rağmen seyirci koltuğundaki herhangi birimize en yakın karakter olabiliyor hafif bir ürperti vererek. Tıpkı bir bilimkurgu gerilimindeki gibi etrafta herkesin ele geçirildiği bir dünyanın buz kesen yalnızlığında elde sadece deli olmaktan başka bir şeyin kalmayacağını anlayıp yitmek gibi. Bu topraklarda çaresizlikle erenlere karışılır ya ondan zahir.

Bu bakış açısıyla baktığımızda, hem burada hem de küreselleşmenin diğer dünyalarında, 80'lerden beri daha baskın olarak, kavganın, mücadelenin, meselenin, dayanışmanın, direnmenin olmadığı rahatsız bir duruşun içe kapanık öyküleri ve anlatımlarıyla karşılaşabiliyoruz. Bu düğüm ya da bu zaman-mekân (*kronotop*) fanusun içinde, kendi imgesinin yansımasıyla dünyaya bakan, yalnız ve rahatsız bir bakışın zaman-mekânlarını çoğaltıyor. Hiç mekân ve hiç zamanın sınırsızlığında var olan bütün sınırların insan bedenine de taşındığı yeni bir dönemdir bu.

Bu dönemin puslu havasını zaten bu sınırlarındaki sürekli belirsizlik haliyle tanımlayabiliriz.

Puslu kent manzaralarının kâbuslarından, kentleri anlatırken merkezden kaçan, metropollerin turistik bakımlılığından kenarlara, kuytulara, derinlere uzanan; kenar semtlere, gözden ırak mahallerin yüzyıllık yalnızlıklarına kameralarını döndüren içe kapalı, klostrofobik, terk edilmiş dünyaları anlatan bir başka damar da var. *Kara Köpekler Havlarken*, *Başka Semtin Çocukları* gibi. Bu yazı o filmleri ele almıyor.[6] Bu yazı aslında birbirlerinden çok farklı olan ama taşra meselesine tepkisel olmayan ve çözümlemeler de içeren bakışları ve öyküleriyle ilişkileri açısından ayrı tutuğumuz *Tatil Kitabı*, (Seyfi Teoman, 2008) *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) ve *Vavien* (Taylan Kardeşler, 2009) filmlerini de ele almıyor. Çünkü bu yazının eleştirilerinin dışında bu üç film. Burada ele aldığımız filmleri, eleştirel ve analitik bir bakışla kameralarını kentin kıyısındakilere çeviren filmlerden ayıran en önemli fark sadece karafilm üslupları değil. Karafilm bir zamanmekân düğümünün yüzü olabilir çünkü. Diğer filmlerin ortak özelliklerinin merkezden öteye çevirdikleri kameraları ile kenarlara sıkışan kent içi çatışmanın mağdurlarına bakan yüzleri ve gettolaşmaya karşı, gettoların içinden, o mekânların kapalı, tutsak kalmış iç kalelerinin coğrafyasını kameralarıyla hissettirebiliyor olmalarından kaynaklandığını düşünüyorum. Bizim ele aldığımız filmlerin ortak noktaları sözü edilen toplumsal deneyimlere kendi iç duyarlılığından, hissiyatından, hislenip mağdur olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu filmler kendine acıyan; kendi kendine hislenişini ötekini incitme, acıtma, etkileme ile ifade ederken karşısındakini de hislendirme talebinde olan bir duyarlılığın filmleridir. Arabesk bir hislenmenin karafilm estetiği ile gerçekleştirdiği filmlerdir.

Bu filmlerin ortak noktaları ya da sözünü ettiğimiz zamanmekân düğümüne onları bağlayan anlatım ve üsluptan doğan türdeşlikleri değil; bu zamanmekân içinde düştükleri, asılı kaldıkları ya da bilinçli olarak seçtikleri bir duruştan ve bu duruş-

6 Bu kitapta Janet Barış'ın yazısı bu filmler üzerine yoğunlaşıyor.

tan hareket eden kameraları, yani, anlatıcının bakış açısı dediğimiz özellikleridir. Sonuçta bu filmlerin önemli bir kısmı, bu zaman-mekân düğümünden tesadüfen geçiyorken içe kapalı bir söylemi yeniden üretmektedirler. Kıstırılmışlığın mırıltıları, iç çekişleri hem fiziki hem de zihinsel olarak sıkışmış, tutsak konumun, darlığını "dışarlıklı" bir bakış açısıyla yine hem mizansende hem de anlatıda taşıyorlar. Bu filmlerin zamanmekânı ise yenidünya düzeninin savurduğu, yerinden ettiği, yersiz, yurtsuz bıraktığı, toplumsallığın ve bireyselliğin örgütsüz deneyimlerini taşımaktadır. Kaldı ki karafilmde ve onun estetiğinin dünyasını belirleyen Alman Dışavurumcu sinemada da benzer bir taşra sorusu hep saklıdır. Modernleşmeye, sanayi kentlerine, kapitalizmin krizlerine tepkili erkek duyarlılıklarını içerir. Mesela Amerikan karafilmlerine bakarsak dedektiflerin pek çoğu taşralıdır ve filmin içinde bu taşralı olma hali dramatik bir unsur olarak önemli rol oynar; bu durum çoğu zaman kurbanlar için de geçerlidir.

Zamanın mekânı ele geçirerek hiçleştiriyor olması günlük hayatı ve sıradan insanların dünyasını etkiliyor ve bu dünya üzerine algılarını da biçimlendiriyor. Son yüzyılda bu hız ve hareket sıradan insanın algılayabildiği, deneyimleyebildiği bir şeye dönüşmüştür. Hız, gündelik yaşamın parçası, uzantısı haline gelmiş, hayatlarımıza içkin bir hal almıştır. Sözünü ettiğim bu odaksız bakış da (*out of focus*) belki tam da bu koşullar içinde ortaya çıkıyordur. Bu hareket halinin hızı, niteliği ve şiddeti, algılayış, biliş ve yorumlayış biçimlerimizi biçimlendirir ve dönüştürür. Zaman ve zamanın şeylerle ilişkisi kapitalizm için dönüştürücü, araçsal bir önem taşır.

Dünyada ve Türkiye'deki pek çok yönetmen kameralarını kente tuttuklarında hızdan ve kargaşadan yorgun bir dışarıda kalmışlık duygusuyla hareket ettiklerini gözlemleyebiliriz. Kente uzak, *dışarlıklı* bir kameranın ardından ve açısından bakarlar. Daha önce yazılarımda belirttiğim gibi *dışarlıklı* tanımı coğrafi ya da sınıfsal bir konumdan çok topluma, geçen zamana, hayata ve hatta bunların analizine dışarlıklı bir duruştur. Özellikle analizinden kaçınılan bir meselesiz, odağını yitirmiş *durum sı-*

kıntısıdır söz konusu olan. 1990'ların ikinci yarısından itibaren Türkiye sinemasında yoğun ve yaygın olarak karşımıza çıkan sinemanın "Durum sıkıntısı" içindeki imge öznelerin fanuslarından bakarak ürettikleri kendine, kendi durumuna hayıflanıp duran acılı kent ezgileri olduğunu söylemiştim. Bu meselesiz ve odaksız sıkıntının hiçlikle ve boşlukla doldurulduğunu; bu nedenle de ya nihilist ve mistik varoluşçu ya da yine küçük burjuva ahlakı içinden lümpenlik kutsamalarına yol açtığını belirtmiştim. Karafilmle ve arabeskle beslenen yeni bir sinema. Çünkü diyordum bu durum muhtemelen toplumdan uzaklaşmış "birey"e ait bir rahatsızlığın ama daha çok da meselesizliğin içinden besleniyor olmalı. Çünkü bu sıradanlığın, lümpenliğin sıkıntılarına tercüman olunan hal, içinde bir meselenin olduğunu bize ya söylemek istemiyor ya da habersiz; kendi de bilmiyor. Fakat bütün bunlarda benim için vahim olarak önem arz eden durum; bu küçük burjuva ahlakı, sıradanlık kutsamaları, lümpenlik övgüleri, yitip gitmekte olan bir üretim tarzının kalıntılarına duyulan bariz özlemin, konjonktürel olarak yükselen milliyetçi, dindar muhafazakârlıkların hezeyanlarıyla, linç eğilimleriyle tehlikeli hale gelen egemenlik krizleriyle birlikte nefes alıyor olması.

Kente bakarken fanusundan dışarlıklı bakan sinema, topluma ve zamana dışarlıklı bakmaktadır. Aslında içinde bir taşra hasreti gibi duran ya da kentte bu kadar acıyla savrulmuş, parçalanmış gibi duran toplumdan koparılmışlığı, toplumsallaşamamanın yarattığı kayıp; bu kaybın ardında dillenemeyen bir utanç ve zamanın karşısındaki ufalmışlık, ufalanmışlık hissidir. Bu ruh halinden eski güzel günlerin, çocukluğun taşrasına gitmek, orada ait olacağı parçası olacağı bir zamana ve mekâna yeniden bağlanmak ister. Ama çoğu zaman kaçınılmaz olarak fanusunu, hayatın üstüne kapanmış arabesk duyarlılığını, incinmiş erkek melodramını ve karafilm zamanmekânının keskin gölgelerini kasabaya da taşır. Kente bakarken nasıl büyük kenti bir taşra gibi, bir taşra kadar anlatıyorsa, taşra da kent kadar karanlık ve çıkışsızdır. Kentin kenar mahallerinde, sokak aralarında, sıradan bireyin göz hizasında, zemin katlarda, küçük ba-

kımsız odalarda dolanan kamera kentin seyreldiği yerde kapalı alanlarda sıkışmışlık hissini çoğaltır. Taşranın pastoral güzelliğine birkaç kaydırma yaptıktan sonra taşraya bakan kamera kendini yine sıkıştırır ve mekânına sığamayan dar bakışta öylece durmaya koyulur. Kameranın gözü kendi durağan hızını tamamen sabitlemiş gibidir. Hayat kentte de kasabada da sadece önümüzden geçen bir şey gibidir. Karakterler için önünden akan hayatın çok da bir anlamı yoktur. *Masumiyet*'te anlatı bize söylemese fark etmeyiz, karakterin büyük kente geldiğini. Otel odası, otelin lobisi bütün mekânlar için var olmayı sürdürür. *Pus* İstanbul'un içinden çıkmış, Anadolu kentlerine benzeyen onlarca küçük benzeri gibi bir kenar mahallede geçer. Kent ve kasaba ayrımının kalmadığı mekânda kahramanımız saatlerce susar ve kendinin bile bilmediği bir boşluğa bakar. Bütün bu filmlerin neredeyse hepsinde erkekler örselenmiştir. Kanatları kırılmış, hayattan beklentileri kalmamış gibidir. Kadın kahramanların hepsi karafilmin ölümcül kadınları değildirler belki ama pek çoğu kötücüldür hatta anlaşılması zor bir kötülükle beslenir gibidirler. Zaten ölümcül karafilm kadınları da sözünü ettiğimiz son dönem örneklerinde dönüşmüşlerdir; artık 1950'lerin karafilmlerinin kötü kadınlarından farklıdırlar. Ama Türkiye'den sıraladığımız bu örneklerde kötücül ve erkeği felaketlere sürükleyen fahişeler, düşkün kadınlar olduğu gibi, anneler ve eşler de bu mağdur erkek karakterlerin felaketi olurlar hatta diğer kadınları bile felaketlere sürükleyebilirler (*Vicdan* ve *Yusuf Üçlemesi*, *Üç Maymun* filmlerinde olduğu gibi). Savrulup kaybolan erkek karakterlerin kötü kaderleridir bu kadınlar. Ama daha problemli olan toplumsal bir çözümleme, toplumsal bir arka planın olmadığı bu filmlerde neden sonuç ilişkisinin tek sabit değişkeni bu ölümcül hadi ölümcül olmasa da kötücül kadınlardır.

Öte yandan kentsel olmayan doku, taşranın pastoral manzarası kendinden menkul bir değere dönüşür. Kasaba toplumsal birimi, üretimin örgütlenişi içindeki yeri ve kendi içinde ağırlıklı olan üretimin örgütleniş biçimleri bunların etrafında şekillenen insan ilişkilerinin nasıl bir tutumla, yaklaşımla ya da duy-

guyla aktarıldığı meselesi de kente bakışta olduğu gibi sorunludur. Bu filmlerde kasaba da kent de sadece tepkisel duygulanışlar üzerinden inşa edilmektedirler. Toplumsal mekânlar değil de varoluşun ağırlığının, bireyin bu ağırlıkla kendini mağdur hissedişinin, bu hissedişin tepkilerinin yansıdığı dünyalar gibidirler.

Kasaba sakin, doğayla hâlâ daha uyumlu gibi görünen, insanların birbirlerine daha yakın olduğu, insanın hayatı daha kolay kavrayabileceği izlenimini veren dokusuyla bir alternatif mi sunmaktadır? Eğer öyle ise neden yaşanılan mekânlar gibi değil de ölü, terk edilmiş, zamanı geçmiş, solgun bir yüz gibidir ve neden karafilmin ışığı, keskin gölgeleri, kötü kadınları son sığınağa gelmiş erkek karakteri hâlâ hiçleştirmektedir? Kasabanın kendi iç çelişkileri, küçük hesaplar üzerine kurulu küçük burjuva hayatlarına ilişkin bir eleştirel bakışı niye göremeyiz? Elbette bu filmlerin bazıları bu eleştiriyi atmosferden, tempodan, ışıktan ve bazen de anlatının kendisinden üreterek bize sunmaktadırlar; filmlerin görselliğinde ışığın ve ufuk çizgisinin kullanıldığı açıyla yaratılmış plastik bize bunu hissettirir. Ama bu sıkıntının içinde ürediği koşullar nedir, bu sıkıntının meselesi nedir? Bu soruların cevapları boşlukta kalır. Burada elbette bir neden sonuç ilişkisi aramıyoruz ama koşulların ve dinamiklerin ilişkisini görebilmeyi umuyoruz. Sorun şeylerin nasıl ve hangi koşullarla bu şekilde göründüğüne ait bilgi ya da duyguların filmlerle geçip geçmediği ve bu görünümün bir eleştirisinin olup olmadığıdır. Aslında kendine ait bir toplumsal dinamiği olan kent, kasaba, köy toplumsal birimlerinin dinamiğinin berraklaştırılması yerine, kasaba yaşamının nedense durağanlığına yapılan özlem vurgusu sorgulanmayı gerektirmektedir. Üretimden ziyade küçük ticaret ve veya küçük ölçekli üretime dayalı yapıları, hızla büyük kent kıyılarında oluşan küçük kentçiklere benzeyen ve dolayısıyla bölgenin kendi üsluplarının hızla terk edildiği düzensiz ve altyapısız betonlaşmalarıyla eleştirilebilecek bir dünya olarak değil de doğanın, huzurun ve özlemin arzu nesnesine niye dönüşmektedir sorusunu da sorabiliriz elbette.

Kaynakça

Akbal Süalp, T. (1998). Allegori ve temsil: korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler. *25.Kare*, 22, 11–13.

——. (2000). Filmnoir cities: lost in space and time, yet surviving., Üçüncü Uluslararası Kültürel Çalışmalarda Kesişen Yollar Konferansı'nın "Kültürel Diyaloglar ve Söyleşen Kültürler: Mikhail Bakhtin ve Kültürel Çalışmaların İletişimi" başlıklı 12. oturumunda sunulan tebliğ. Tebliğ, 24 Haziran 2000 tarihinde sunulmuştur.

——. (2001). Türkiye'de sinema "film noir" ya da Dışavurumcu iklimin içinden geçerken. *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 2* (s. 89–96). Yay haz. Deniz Derman. İstanbul: Bağlam.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası*. Çev: Aykut Derman. İstanbul: Kesit.

Bakhtin, M.M. (1986, 1994). *Speach genres & other late essays*. Austin, TX: UTP.

Balibar, E. (1994). Masses, classes, ideas: studies on politics and philosophy before and after Marx. Trns: James Swenson, New York: Routledge.

Benjamin, W. (1973). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. London: NLB.

Berman, M. (1999). *All that solid melts into air: the experience of modernity*. NY: Verso.

Buğra, A ve Savaşkan, O. (2010). Yerel sanayi ve bugünün Türkiyesi'nde iş dünyası. *Toplum ve Bilim*, 118, 92-123.

Clarke, D. B. (1997). Intro: previewing the cinematic city. *The Cinematic City*. NY: Routledge.

Durakbaşa, A. (2010). Taşra burjuvazisinin tarihsel kökenleri. *Toplum ve Bilim*, 118, 6-38.

Gürbilek, N. (2004). *Kör ayna, kayıp şark*. İstanbul: Metis.

——. (2008). *Mağdurun dili*. İstanbul: Metis.

Harvey, D. (2000). *Spaces of hope*. NY: Routledge.

——. (2001). *Spaces of capital: towards a critical geography*. NY: Routledge.

Karadağ, M. (2010). Taşra kentlerinde yaşam tarzları alanı: Kültür ve ayrım. *Toplum ve Bilim*, 118, 39–58.

Lefebvre, H. (1990). *Everyday life in the modern world*. New Brunswick: Transaction.

——. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.

Marx, K. (1993). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı.* Çev: S. Belli. İstanbul: Sol.

Moran, B. (1983). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1.* İstanbul: İletişim.

——. (1990). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2.* İstanbul: İletişim.

——. (1998). *Edebiyat kuramları ve eleştiri.* İstanbul: İletişim.

Murphet, J. (1998). Film noir and the racial unconscious. *Screen*, 39:1, 22–35.

Özsan, G. Eşref ailelerinde statü kazanma mücadelelerinde kadınların rolü. *Toplum ve Bilim*, 118, 59-91.

Parla, J. (1985). *Efendilik, şarkiyatçılık, kölelik.* İstanbul: İletişim.

——. (1990). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri.* İstanbul: İletişim.

——. (2000). *Don Kişot'tan bugüne roman.* İstanbul: İletişim.

Pfeil, F. (1993). Home fires burning: family noir in Blue Velvet and Terminator 2. Joan Copjec (der). *Shades of noir: a reader.* NY & London: Verso.

Savran, S. (2010). *Türkiye'de sınıf mücadeleleri I.* İstanbul: Yordam.

Spivak, G. C. (2007). *Köklerim havada: her yerde yurdumdayım ben!* Çev. O. Akınhay. İstanbul: Agora.

Timur, T. (1991). *Osmanlı-Türk romanında tarih, toplum ve kimlik.* İstanbul: Afa.

——. (1994). *Osmanlı toplumsal düzeni.* Ankara: İmge.

Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri

Necla Algan

Sinemamızda taşra, son yıllarda değişik veçheleriyle yönetmenlerimizin gündemine girmiştir. Bu yazıda üç farklı yaklaşımı irdelemek amaçlanıyor.

Ömer Kavur Sineması ve Taşra

Kavur'un taşraya olan ilgisi hemen kariyerinin başında ortaya çıkan bir eğilimdir. Ancak seksenlerin ortalarına kadarki filmleri daha sonrakilerden önemli farklılıklar taşır.

Ömer Kavur sineması, yaratıcı, zengin bir görsel evrendir. Kavur, sinema kariyerinin ilk filmi olan *Yatık Emine*'den (1974) itibaren, taşraya ilişkin zengin ve görsel bir filmsel dünya yaratacağına dair işaretler vermiştir...

Ömer Kavur, Cumhuriyet dönemi yazarlarından Refik Halit Karay'ın bir öyküsünden uyarladığı *Yatık Emine* adlı filmle, toplumsal gerçekçiliğin etkin olduğu ve türün en başarılı ürünlerinin verildiği 70'li yıllarda sinemaya başladı. Kavur, bu akımın etkisiyle yola çıkmış, ilk filmlerini bu etkiler altında gerçekleştirmişti.

Kavur, *Yatık Emine*'den (1974) başlayarak toplumun dışladığı insanları anlatma konusunda ısrarlı olmuş, bu filmde yüzyılın başında, taşrada, düşmüş bir kadının hüzünlü öyküsünü an-

latmıştır. Filmde, Ömer Kavur tarzı denebilecek kasvetli ve hüzünlü yapısı, taşranın mekân olarak seçilmesiyle, onun sinema anlayışının, dışlanmış kahramanlara olan tutkusunun ilk ipuçlarını da vermektedir.

Ömer Kavur'da taşra, kariyerinin ilk dönemlerinde daha çok taşra cemaat olarak tanımlanır. *Yatık Emine*'de baskıcı, erkek egemen, kadının kamusal alanda herhangi bir varlık gösteremediği bir dönemde geçen hikâyede, kimsesiz bir kadının trajik sonunu gündeme getirmiştir. Ömer Kavur hikâyeyi uyarlarken dikkat çekici bir değişiklik yapmıştır. Emine karakteri metinde biraz düşük akıllı, içinde bulunduğu durumun tam bilincinde olmayan bir kadındır. Ömer kavur bu karakteri durumunun bilincinde ama bunu değiştirme imkânı olmayan ve bunun hüznünü taşıyan bir karaktere dönüştürmüştür.

Bu karakter değişimi Ömer Kavur'un sinemasal yaklaşımının değişimine, ileriki yıllarda çekeceği filmlerdeki önemli estetik farklılıklara rağmen ana kahramanlarının benzer bir ruh halini hep tutarlı bir biçimde yansıttığına işaret eder. Bu kahramanlar dış dünya ile ilişkisi sorunlu, hüzünlü, genellikle arayış içinde olan karakterlerdir.

Ömer Kavur'un ilk dönemine ait benzer temaları barındıran ikinci filmi olan, 1979 yılında senaryosunu Onat Kutlar'la birlikte yazdıkları *Yusuf ile Kenan* (1979), dönemin politik ortamını da yansıtır. Ömer Kavur'un mekânlara ne denli dikkatle baktığının ön belirtileri bu filmde de izlenebilir. Film dönemin ürkütücü siyasî atmosferinde, İstanbul'un kenar mahallelerinde hayatta kalmaya çalışan, iki kimsesiz çocuğun öyküsünü anlatırken, arka sokak gerçeğini siyasî ortamla birleştirerek dönemin analizini de yapar.

Ah Güzel İstanbul (1980) bir genelev kadını ile şehirlerarası çalışan bir kamyon şoförünün, dış koşulların dayatmasına direnerek bir arada olabilme çabalarını anlatır. Kavur, Füruzan'ın bir öyküsünden uyarlanan bu filminde, toplumun dışladığı insanları anlatma konusundaki seçimiyle birlikte, sonraki filmlerinde tekrar tekrar işleyeceği önemli bir izleğin sorunsalına girmiş olur: Yolculuk... Bunun yanında sıradışı, dışlanmış insanla-

rın imkânsız beraberlikleri ve hüzünleriyle Ömer Kavur'un filmsel dünyasını işgal eden önemli meselelerden biri olan aşk da bu filmin temel meselesidir...

1982 yılında Selim İleri'nin katkılarıyla oluşturulan senaryoyla gerçekleştirilen *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*, Ömer Kavur'un sinemasında bir dönemeci temsil eder. İstanbul'dan gelen lise öğretmeni ile kasaba eşrafından yeni nişanlı bir gencin aşk hikâyesini anlatan bu filmin dokusu kasabanın gündelik hayatı, ahlakı, kültürü, kasaba düğün törenleri, resmîgeçitler, kadınlar toplantısı, aile ve arkadaşlık ilişkileri, kadın ve erkek meclisleri ve kasaba duyarlılığı gibi gerçekçi ayrıntılarla örülmüştür. Bunun yanında Ayvalık yöresinin o çok özgün mekânları beyazperdeye başarıyla taşınmıştır. Film, kasaba gerçekliği ve sıkışmışlığıyla ilgili pek çok şey anlatırken mekânlar da kendine has öyküsünü anlatır. Bu iki izlek de daha sonra Ömer Kavur filmlerinde ağırlıkla yer alacak, Ömer Kavur sinemasının belkemiğini oluşturacaktır.

Kırık Bir Aşk Hikâyesi "Yeşilçam melodramatik duyarlılığı" ya da "Yeşilçam estetiği" diye adlandırabileceğimiz bir ifade tarzının da son ve yetkin örneklerinden biridir. Dramatik yapı, oyuncular ve gündelik hayatın temsili gibi klasikleşmiş bazı anlatım unsurları filmde başarıyla yer almışlardır. Ama öte yandan Yeşilçam'ın uzun yıllara ve güçlü bir geleneğe dayanan toplumsal gerçekçi döneminin mirasını da içinde barındırır.

Taşra, kapalı değerlerin, sınırlı ve kontrollü, erkek egemen bir kamusal yaşamın, geleneklerin baskıcı bir biçimde yaşadığı mekân olarak, modernizmin kozmopolitan merkezlerinden gelen bireylere fazla bir özgürlük alanı açamaz. *Kırık Bir aşk Hikâyesi*'nin kahramanı, kentten ve kentteki sahte ilişkilerden sıkılmış, orta yaşa yaklaşan, yalnız yaşayan bir öğretmendir. Kendi isteğiyle kasabada öğretmenlik yapmaya karar vermiştir. Orada onu bekleyen şey yukarıda tanımlamaya çalıştığımız kalıplara uygun, kapalı bir kasaba cemaatidir. Nitekim filmin kadın kahramanı, farklı bir hayat arayışıyla geldiği kasabanın geleneklerine ve törelerine uyamamış, kasabanın ileri gelen ailelerinden birinin oğullarıyla yaşadığı aşk hüsranla sonuçlanmış, bütün bun-

ların sonucunda hem dışlanmış, hem de orada yaşama istek ve enerjisini tamamen tüketerek şehre geri dönmüştür.

Filmde bu temel izleğin dışında, ana kahramanla aynı özellikleri taşıyan yan kahramanlar; şehir yaşamının mağlubu olarak kasabaya sığınmış karakterler; kasaba cemaatinin baskısı altında kalan karakterler; kasabalı dışlanmışlar ve bunun karşı kutbunda yer alan, kasabada sınıfsal güç ve otoriteyi temsil eden zengin sınıfın üyeleri; onların, sermayenin evlilik yoluyla bölünmemesi, ahlak ve törelere uygun bir yaşamın sürmesi için verdikleri mücadele; bu geleneklere onay veren, farklı olanı dışlayarak tepkilerini gösteren kasaba sakinleri ayrıntılı bir biçimde gözler önüne serilir.

Filmde hâkim olan duygu hüzün ve kırıklıktır. Kendi dışındaki toplumsal gerçekliğin karşısında ezilen bireyin hüznüdür. Ömer Kavur'un 1982 yılında gerçekleştirdiği, *Göl* filmi, gerilim öğesinin güçlü bir biçimde ortaya çıktığı ilk filmidir. Kasabaya gelen şarkıcı kadınla, ona marazi bir biçimde tutkun olan, dengesiz ve karanlık bir adamı anlatır. Filmde yönetmenin daha sonraki filmlerinde de ortaya çıkacak olan, gizem, marazi aşk, ruhsal dengesizlik, cinayet gibi gerilim öğeleri öykünün ana dokusunu oluşturur. Patolojik bir kişiliğe sahip olan, kasabanın ileri gelenlerinden bir adamın tutsak etmek istediği şarkıcı kadın ve adamın, nasıl öldüğü belirsiz, karısının gizemli hikâyesi, psikolojik gerilimi yaratan unsurlardır. Bu filmde taşradaki erkek egemenliğinin ve bu egemenliğin baskın olduğu erkek mekânlarına gerçekçi bir bakışın yer aldığını, bu mekânların çarpıcı bir biçimde yansıtıldığını da belirtmek gerekiyor.

Gerilim ve yol temalarının, bir kez daha işlendiği *Körebe* (1984), Ömer Kavur'un bir karafilm çalışmasıdır. Film, çocuğu fidye amacıyla kaçırılan kadının, bir avukatla birlikte sürdürdüğü soruşturma boyunca, korunaklı yaşamların gözardı ettiği, tehlikeli ve karanlık ilişkilerin döndüğü arka sokak gerçeğini vurgular.

Bu noktada Ömer Kavur filmlerinin ilk dönemi sayılacak bu filmlerde merkezî karakterlerin kadınlar olduğunu belirtmek gerekiyor. Bu yaklaşımı Türkiye'de Cumhuriyet dönemi Türk

edebiyatından itibaren süregelen, Türk sinemasında da özellikle Lütfi Akad tarafından önemli örneklerinin verildiği toplumsal gerçekçi filmlerin kadın kahramanları anlatının merkezine yerleştirme ve toplumsal sorunların kadın dinamikleriyle anlatılması geleneğinin bir uzantısı olarak ele almak gerekiyor. Nitekim Ömer Kavur sinemasının daha sonraki yıllardaki örneklerinin hemen hepsinde ana kahramanlar erkektir.

Daha sonra, Ömer Kavur'un sinemasal dil üzerine daha bağımsız düşünmeye başladığı bir yol ve kaçış öyküsü *Amansız Yol* (1985) gelir. *Ah Güzel İstanbul*'un kahramanlarıyla benzer özellikler taşıyan iki eski âşık, kadının tehlikeli ilişkilerinden ve yaralayıcı geçmişinden küçük bir çocukla birlikte Mardin'e doğru bir kaçış yolculuğuna çıkarlar. Kaçış, gerilim, yasadışı insanlar gibi polisiyenin temel unsurlarını barındıran film, aynı zamanda yenilmiş, toplum dışına itilmiş iki karakterin ilişkisinin hüznünü de taşır. Ve film, yol boyunca etrafta akan ve konaklanılan mekânların görüntülerini, anlatının temel öğesi haline dönüştürür.

Bu noktada, yukarıda sözünü ettiğimiz filmlerde beliren, Ömer Kavur filmlerinde sıkça rastladığımız "yol" izleğine biraz daha yakından bakmak gerekiyor. Yol, modern sinemada gerek Amerikan filmlerinde gerekse Avrupa filmlerinde sıkça yer alan önemli bir izlektir. Yolda bir toplumun veya bir cemaatin içinde yer almazsınız. Bu anlamda bağlayıcı yapıların ve ilişkilerin dışındasınızdır. Yolla, görsel anlamda mekân genişliği ve perspektif derinliği elde etmiş olursunuz. Seyirciye her gün yaşadığı sıradan ve sınırlı mekânlardan ve hayatlardan kaçıp sığınma imkânı verirsiniz.

Ömer Kavur'un bu dönemde çektiği filmler modern sinemanın bu önemli izleğinden önemli ölçüde etkilendiğini ortaya koymaktadır. Yol aynı zamanda yuvasızlık, ait olamama, bir cemaatin üyesi olamama halinin mekânıdır. Kimi zaman bir ev aramak amacıyla yola çıkmışlardır kahramanlar, kimi zaman bağlı bulundukları toplumdan, mekândan ya da cemaatten kaçmak arzusuyla yola çıkmışlardır. Yol izleğiyle birlikte taşranın kimseye ev olmayan mekânları, otel odaları vs. de gündeme gelir.

Ömer Kavur, hem görsel, hem de anlamsal olarak yolun içinde barındırdığı bu anlatım imkânlarını başarılı bir biçimde kullanır. Taşra veya kentin ücra köşeleri, kimliksiz ve biteviye uzayıp giden karayolları gibi Ömer Kavur'un sinemasının giderek daha fazla anlatım aracı olan mekânlar, kimi zaman ürkünç, kimi zaman tuhaf, kimi zaman büyüleyici veya karanlık sıfatlarıyla niteleyebileceğimiz yerlerdir. Kavur'un mekânları o kadar yetkindir ki kendisi başlı başına bir anlatım aracı olur.

Ömer Kavur Filmlerinde Yeni Bir Dönem

Ömer Kavur sinemasında tema ve anlatım biçimlerinin değişimi, Türkiye ve dünyadaki bazı önemli dönüşümlerle bağlantılı olarak açıklanmalıdır. Çünkü seksenli yıllardan itibaren Türkiye'nin kültürel ve siyasal ikliminde derin değişiklikler meydana gelmiştir.

12 Eylül 1980 darbesinin Türkiye'de toplumsal ve ekonomik anlamda kalıcı etkileri oldu. Bu durum kültürel alanı da derinden değiştirdi. Sinemadaki etkisi toplumsal gerçekçi anlatıların hem yasaklarla hem de medyanın büyük dönüştürücü etkisiyle, toplumun ve de sanatçıların gündeminden tamamıyla çıkmasıdır. Bu durum hayatın her alanında olduğu gibi kültürün de bütününü etkilemiş büyük bir dönüşümdür.

Türk romanı için benzer bir dönüşümün saptamasını yapan Berna Moran'ın edebiyat için söyledikleri sinema için de doğrudur. Moran'a göre tarih boyunca edebiyat zevkinde meydana gelen değişimler de böyledir. Yenilik getiren bir yapıt o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçülerin değişmesine neden olur. Zamanla bu beklentiler aşınır, o zaman bu alışkanlıkları kıracak yeni formlar ortaya çıkar (Moran, 1994; 52).

Belli bir dönemde okur yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal kültürel koşulların belirlediği bir çerçeveden bakar yapıta. Seksen sonrası sinemada beklenti yelpazesi değişmiştir.

1 Marksizme ait bu saptama sanat bağlamında çok boyutlu olarak Raymond Williams'ın *Marksizm ve Edebiyat* adlı kitabında irdeleniyor.

"İnsan kendi tarihini kendi yapar."[1] Ancak döneminin belirleyici koşulları altında. İnsanı, toplumu anlatmak için yola çıkan sanatçı da yaratıcı çalışmasında da kendi anlamlarını ve estetiğini oluşturmak için bir mücadele verir. Ancak o da çağının belirleyiciliği altındadır.

Bu anlamda tüm sanatsal formların arkasında da her zaman bir konjonktür vardır; tarihsel, toplumsal, ekonomik, kültürel teknolojik durumun oluşturduğu bir konjonktür. Hepsini birbirleriyle karşılıklı etkileşimleriyle ele almak onu yaşarken tam olarak mümkün olamaz. Elbette şimdiyi analiz etmek mümkündür. Ancak bu analizin hep bir parça yetersiz olacağını göz ardı etmemek kaydıyla.

Bu vurgular özellikle Ömer Kavur sinemasının seksenler sonrasında ortaya çıkan yön değişimini anlamak amacıyla yapılmaktadır. Ömer Kavur da bu bağlamda seksenli yılların ortasına doğru sinemasal bir aks değişikliği ortaya koymuştur.

Kavur, ülkenin tekinsiz ve karanlık ortamında kendine özgü farklı anlatı yolları, özgün hikâyeler ve mekânlar, nesnelerle oluşan yaratıcı bir görsel dünya oluşturma arayışına girmiştir.

Kimi zaman toplumsal krize açıkça işaret eden polisiye izleklerle, kimi zaman bireyin sıkışmışlığına işaret eden marazi hikâyelerle örülen Kavur sinemasında, birilerinden kaçan, birilerini kovalayan, kimi bir gizin, kimi bir aşkın peşinde, tehlikeli dünyaların içine savrulan, yalnız, hüzünlü, âşık bireyler, kadın ve erkekler vardır. Sıradışı, dışlanmış, tuhaf, yabani, içe dönük, marazi, yenik, yaralı pek çok karakter Ömer Kavur sinemasının kahramanlarını oluşturur.

Alışılmadık tutkular, sıkıntılı, tuhaf ve gizemli taşra, sonu belirsiz yolculuklar, yollar, kara parçaları, karanlık sular, gece geçilen yağmurlu yollar, geçerken rastlanılan insanlar, kimsenin bilmediği hayat hikâyeleri, saatler, fotoğraflarla anlamı sonsuzlaştırılan yüzler, gizem, hüzün, cinayet, çocuk kaçırma, gündelik hayatın içinde serpilmiş ürkünç, anlaşılmaz insanlar, sıradan, gündelik faşizm, karanlık devlet ilişkileri çok zengin ve özgün bir filmsel dünya oluştururlar.

İlk dönem filmlerinde de sıklıkla karşımıza çıkan gerilim ve

polisiye, Ömer Kavur sinemasındaki bu yeni dönemin de bileşenlerinden biridir. Gerilim ve polisiyenin sinema tarihindeki yükseliş dönemlerine baktığımızda hep tekinsiz zamanlara ve insanın kendini yalnız ve çaresiz hissettiği büyük bunalım dönemlerine tekabül ettiğini görürüz. Kavur sinemasının yetkin örneklerinin verildiği döneme baktığımızda da Türkiye'deki aynı örtüşmeyi, benzer bir çakışmayı gözardı etmek imkânsızdır.

Ömer Kavur sinemasının bu döneminin belirleyici karakterde olan filmi Yusuf Atılgan'ın aynı adlı yapıtından sinemaya uyarlanan *Anayurt Oteli*'dir (1986). Kasabada babadan kalma konaktan yapılma bir otel işleten Zebercet'in adım adım tükenmesini ve intiharla sonlanan ürkünç öyküsünü anlatan filmde, kasaba, Zebercet'in sıkışmışlığını, karabasanını yaratan hakiki bir film kahramanına dönüşür. *Anayurt Oteli*, bir sapkınlığın, iletişim zorluğunun, marazi içe kapanışın, marazi aşkın, yalnızlığın, giderek cinayetin ve intiharın filmidir. Kasabanın karanlık, tenha ve korku veren sokakları, resmîgeçitler, toplu dua edilen pazaryerleri, hoparlörden buyurganca haykıran belediye anonsları, erkek mekânları, horoz dövüşleri, aksiyon filmleri gösteren kasaba sinemaları, tuhaf insan ilişkileri, filmi unutulmaz kılan pek çok ayrıntıdan bazıları olarak belleklere işler. *Anayurt Oteli* Türk sinemasının en başarılı atmosfer filmlerinden biridir ve bu filmde Türk edebiyatının en sıradışı yapıtlarından biri, oldukça yaratıcı ve zengin bir sinema diliyle filmleştirilmiştir.

Ömer Kavur bu filmde de *Kırık bir Aşk Hikâyesi*'nde olduğu gibi kasabayı ve kasaba cemaatini anlatının temeline oturtmuştur. Ama artık bu filmde kasaba ürkünç ve tekinsiz bir mekândır. Cemaatin tanımıysa anlam değiştirmiştir. Baskı değildir söz konusu olan, patolojik boyutta, güvensiz ve tekinsiz bir yerleşim birimidir. Zebercet'in anlatısında filmsel zaman genellikle gecedir.

Ömer Kavur'un 1987 yılında gerçekleştirdiği *Gece Yolculuğu* onun en güzel, en kişisel filmlerinden biridir. Bir yönetmenin yeni filmi için senarist arkadaşıyla birlikte "mekân" aramak amacıyla çıktıkları yolculukla başlayan film, Ömer Kavur'un en temel izlekleri olan "mekân" ve "yolculuğun", adeta filmin te-

mel anlatısına dönüştüğü, etkileyici bir filmdir. Video kameranın gözünden bakılan mekânlar, yol boyunca görülenler yanında yönetmenin iç dünyası da filmin anlatısını oluşturur. Yakın tarihin gündeme gelmesi, 12 Eylül 1980 öncesinde faşist terörün katlettiği bir öğretmen kardeş, yitirilen bir sevgili, öykünün kişisel derinliğini oluşturan bölümlerdir. Ömer Kavur bu filmde, mekânı sadece görsel atmosfer oluşturmak için değil, tarihin gündeme getirilmesi amacıyla da kullanmıştır. Mübadele sırasında terk edilen Kayaköy, hem görsel olarak hem de öyküsüyle filmin en etkileyici unsurlarından biridir. Ömer Kavur *Gece Yolculuğu*'nda, çok katmanlı, görsel olarak oldukça zengin ve etkileyici bir anlatıma ulaşmıştır.

Ömer Kavur, *Gece Yolculuğu*'nu 1987 yılında, *Anayurt Oteli*'nden hemen sonra çekmiştir. *Gece Yolculuğu* filminin kahramanı olan yönetmen, senarist arkadaşıyla birlikte, çekecekleri yeni film için mekân araştırması yapmak amacıyla yola çıkmışlardır. Yönetmenin elinde, onun iç gözü işlevini taşıyan bir video el kamerası vardır. Mekân ustası ve tutkunu Ömer Kavur, bu filmde de mekânları, onların tarihini, içinde barındırdığı anıları gündeme getirerek görselleştirir.

Yeşilçam'ın dayatmalarıyla, (gişe kaygısı, klişe öyküler, sansür) belli bir kalıp içinde üretmeye zorlanan, bu yapı içinde pek de başarılı görülmeyen yönetmenin yolculuğu, merkezden kıyıya yaptığı bu yolculuk, Fethiye yakınlarındaki eski Rum köyü Kayaköy'de kesilir.

Yönetmen artık, kendisine dayatılan kalıplarla yaşayamayacak ve film çekemeyecektir. Metruk Kayaköy'ün küçük kilisesine yerleşerek bir iç hesaplaşmaya girecek olan yönetmen, geride kalana, geçmişe, bastırılana "öteki"ne ait bir mekâna yerleşir. O kendi geçmişini, evini, yuvasını geride bırakarak hem içine hem de kendi ait olmadığı somut bir mekâna yolculuk yapmaktadır. Mübadele sonrası boşalan kasaba, somut, görsel ve bir o kadar da çağrışım dolu olan bu yer, yönetmenin iç yolculuğunun ana mekânıdır.

Kayaköy, aynı zamanda, geçmişle ilgili sarsıcı anıların donup kaldığı ölü bir mekândır.

Öte yandan yönetmen, orada kaldığı süre içinde, insanlarla ilişki kurar. Ailesine ve öğrencilerine karşı, duyarlı, özverili, sevecen, alçakgönüllü ilkokul öğretmeni; kırda yüksek sesle *Küçük Prens* okuyan zeki çocuk çoban Yusuf; şimdi mobilya dükkânı olan eski sinemanın sahibi; bir zamanlar kameraman olan, şimdi eski günlerin ve eski filmlerin anısıyla yaşayan yaşlı adam; sahildeki telefon kulübesinden terk ettiği kadına sessiz telefonlar eden yalnız adam; gündelik hayatın gevşek, akışkan dokusu içinde filmde yer alırlar. Yönetmenin somut mekânla, insanla, onların öykülerle kurduğu ilişkinin dışında, eski kilisede, gece boyunca, daktilosunun başında, belleğin içinde yaptığı yolculuklar, filmin öteki ağırlık noktasını oluşturur. İki önemli kayıp, yönetmenin belleğinde derin izler bırakmıştır. İlki 12 Eylül 1980 öncesinde öldürülen, sosyalist bir öğretmen olan erkek kardeşinin anıları, diğeri ise ilişkileri süresince gösterdiği aldırmazlık ve özensizlik nedeniyle, çok sevdiği halde onu terk eden karısının anısıdır.

Öldürülen erkek kardeşin anısı, unutturulmaya çalışılan yakın tarihi hatırlama açısından keskin, etkili bir ayrıntıdır. Sonuç olarak, *Gece Yolculuğu*, 1987 Türkiyesi'nde sinema yapmaya çalışan bir yönetmenin gören gözü ve hatırlayan belleğini yansıtan özel bir filme dönüşmüştür.

Ömer Kavur bu filmde mekân, bellek, tarih, yaşanılan zamanla ilgili önemli ayrıntılardan oluşan, etkileyici ve duyarlı bir anlatı mozaiği oluşturmuştur. Burada taşra, bir cemaatin yaşadığı taşradır. Ancak bu taşra ne *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'ndeki gibi kapalı ve baskıcı nitelikleriyle çizilir ne de *Anayurt Oteli*'nin korku dolu tekinsiz atmosferi vardır. Yönetmen bu taşrayı bir sığınma mekânı olarak gösterir. Ancak kahramanın bu mekânın, bu yaşamın bir parçası olmaya niyeti yoktur. Tam tersine o artık yaşamayan bir mekânda geçmişini ve kendini sorgulamaktadır.

Senaryosunu Orhan Pamuk'un yazdığı *Gizli Yüz* (1991), Türk sinemasının *Sevmek Zamanı*'ndan sonra çekilen en gizemli aşk filmi olarak da tanımlanabilir.

Gizli Yüz'de, gizemli olan sadece aşk değil; mekânlar, kahramanların öyküleri, nesneler, saatler, saat kuleleri, her şey gizemlidir. Her şey, aynı zamanda olduğundan başka bir şeydir. Ka-

sabadaki ailesini terk edip İstanbul'a gelen ve pavyonda fotoğrafçılık yapan gençle, onun çektiği fotoğrafları inceleyen kadın arasındaki sır dolu aşk, görünürde anlatının temelinde durur. Ama film, Orhan Pamuk'un ifadesiyle "bir yığın yan öğe, konucuk, tema, kişi, eşya, ...unutulmuş kasabalar, ütüler, masalar, saat kuleleri, kasaplar, ortalıkçı kadınlar, Şeyh Galip'ten mısralar, çayhaneler, ağaçlar... Gazete kesikleri, fotoğraflar...", Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'tan yola çıkarak oluşturduğu hikâyesinden; "bazıları da Ömer Kavur'un film dünyasından, hatta eski filmlerinden... otobüs yolculukları, taşra otelleri gibi....bazıları Türkiye coğrafyasından..." (Kastamonu'daki saat kulesi gibi) pek çok ayrıntı ve anlatıyla doludur. *Gizli Yüz*, sadece gizemli bir aşk filmi değil, gizemli anlatılar ve görüntülerle yüklü bir filmdir. Türk sinemasının en güzel, en şiirsel filmlerinden biridir.

Bu filmde de taşra bir cemaat ya da belli bir tanım içerdiği için yer almaz. Ancak gidilen mekânlar, oralarda karşılaşılan diğer kahramanlar, gizemle birlikte gerilim duygusunu veren tuhaflık ve tekinsizlik izlenimini verirler. Zaten ne mekân ne de öykü, hiçbir şey ayrıntılarıyla anlatılmaz. Mekân "herhangi bir yer," (aktaran Orr, 1997; 36)[2], öykünün hedefi ise belirsizdir. Film, Kavur'un postmodern anlatılara en fazla yakınlık gösterdiği eserler arasındadır.

Kavur'un *Gizli Yüz*'den sonra gerçekleştirdiği tüm filmlerde de benzer bir anlatım tekniğini uyguladığı dikkat çekmektedir. Bu filmlerde öykü anlatımıyla ilgili gerçekçi beklentilerimize cevap verecek bir yapı yoktur. Gerçekçi yapıtlardaki gibi varmak istedikleri bir yer, bir sonuç yoktur.

John Orr, sinemanın 1950 ve 1980 arası dönemini Neo-modern olarak tanımlar.

Bu tanıma göre Resnais, Antonioni, Godard ve Bergman, Bertolucci gibi yönetmenlerin filmlerindeki anlatılarda benliğin kay-

2 Gilles Deleuze, bu kavramı Yeni Gerçekçilik'te Avrupa'nın yıkılmış kentlerinin, yeni açık mekânlarının, tanımlanmaya gerek duyulmadan kullanıldığına işaret ederek kullanır. Ömer Kavur da modern sinemada yaygın bir şekilde kullanılan bu yöntemden etkilenmiştir.

bolmasından söz eder. Kötülük ahlaki suçların en büyüğüdür ama artık mutlak değildir. Kopuk anlatılar altında toplanır ve göreli hale gelir. Gündelik hayatın, gündelik döngünün zorunluluğunun bir özelliği olarak olağanlaştırılır.

Yine Orr'a göre "Mutlak değerlerin yokluğu düşüncesinin altında bütün bilgilerin belirsiz olduğu görüşü yatar. Modern sinema tedirgin edici arayış anlatıları aracılığıyla, Merleau-Ponty'nin algının görsel alanının içsel belirsizliğine ilişkin savını doğrular," (Orr, 1997; 22). Bu anlamda Kavur'un bu dönem sineması modern Avrupa sineması'ndan oldukça etkilenmiş görünmektedir. Onun özellikle son dönem filmlerinin kahramanları da uyumsuz, tekinsiz, başlarına gelecek tehlikeleri "duygu yapısı"[3] (Williams, 1990; 102) olarak bekleyen, Avrupa sinemasının kahramanlarına benzerler.

Ama öte yandan modern sinemanın üst anlatılarından (doğanın yıkımı burjuva kimliğinin yarattığı uyumsuzluk, geleceğin tehlikede olması, cemaatten yoksunluk, kadın erkek ilişkilerindeki gerilim, aşkın olmayışı veya nükleer ve endüstriyel çağda geleceğin korkutucu belirsizliği vb) yoksun olması nedeniyle postmodern belirsizliğe daha yakındır.

Bu noktada saptamayı biraz daha netleştirmek için Wim Wenders'in *Zamanın Akışında* filminden örnek vermek istiyorum. Bu örnek Ömer Kavur'un izleklerine özellikle de yol izleğine yakın olduğu için aydınlatıcıdır. Bu filmin iki erkek kahramanı taşradaki eski sinemaları kontrol etmek amacıyla yola çıkarlar. Wenders'in kahramanları da Kavur'un kahramanları gibi bir cemaatle karşılaşmazlar. Kasvetli kasabalar, boş binalar, boş sokaklarla doludur yol boyu.

Ancak doğrudan değil ama Almanya'nın yakın tarihiyle ilgili, bölünmüşlüğü ile ilgili pek çok işaretle doludur film. Kahramanların kişisel durumuyla ilgili de benzer saptamaları yapabiliriz. Hele bir Amerikan kontrol noktasından geçerken kahramanlardan biri şöyle der: "Yankiler bizim bilinçaltımızı sömür-

3 Williams'ın *Marksizm ve Edebiyat* kitabında kullanılan temel bir kavram. Bir dönemin içinden geçerken henüz adı konmamış yeni duygu yapıları ortaya çıkar.

geleştirdi," (Orr, 1997;140). Tek bir cümle bile bu yolculuğun tarih, anı ve bilinçle ilgili çarpıcı bir üst anlatının varlığını kuvvetle işaret eder. Bu anlamda Kavur böyle bir yapıya *Gece Yolculuğu* filminde çok daha yakınken son filmlerinde postmodernizme doğru yönelim göstermiştir.

Akrebin Yolculuğu'nun (1996), kahramanı da böyle bir karakterdir. Zaman, mekân ve insanlarla ilişkisi bilinemezlikler içerir. Mekân taşradır. Ama neresi olduğunun hiç önemi yoktur. Mekânın kimliği tamamen önemsizleştirilmiştir. Cemaat için de benzer bir tespit yapılabilir. İnsanlar bilinemezlikler, tekinsizlikler ve riskler içerir. Ömer Kavur'un gizemli anlatıya ilgisini gerilim öyküsü çerçevesinde geliştirdiği, biçimsel olarak mükemmeliyete ulaştığı; saat kulesi ve saatler ekseninde zamanın döngüselliğini çağrıştıran bir filmdir. Bu film de gizem ve psikolojik gerilimi gergin bir dengede bir arada barındırır. Filmde kimliği belirsiz bir adamın isteğiyle, bir kasabadaki saat kulesini tamir etmeye gelen saatçi ve o kasabada saat kulesinin de sahibi olan zengin bir adamın güzel karısı arasında yaşanan aşk, öykünün en etkin unsurudur. Filmde mekân ustalıkla görselleştirilmiştir. Hele gölde geçen sahneleri ve düşle kâbusun birbirine girdiği sahnelerle *Akrebin Yolculuğu*, gizemin, aşkın yanı sıra gerilim ve korku duygularını uyandırır. Ve bu duyguları anlatının baş unsuru haline getirir. Ama bu film de *Gizli Yüz* gibi postmodern anlatının özelliklerini taşır. Yine de onunla duygu durumu bakımından temel bir farklılık gösterir.

Melekler Evi (2000), ülkenin son dönemlerine hâkim olan atmosfere en uygun tür olan,"karafilm" örneğidir. Güneydoğu'da fotoğraf çeken bir savaş fotoğrafçısının tesadüfen içine düştüğü karanlık ilişkilerin ardından sürüklenişini anlatan film, yakın dönemde yaşanan siyaset, mafya, polis ilişkilerinin adeta bir izdüşümüdür. Ancak Kavur'un diğer filmlerinin aksine, doğrudan polisiye bir konuyu anlatmasına rağmen, görsel olarak en aydınlık filmidir. Puslu, kasvetli yağmurlu, pastel görüntüleri yeğleyen Kavur, bu filmde Güneydoğu'nun parlak ışık altındaki mekânlarını filme almayı tercih etmiştir.

Ömer Kavur'un son filmi *Karşılaşma* (2003), psikolojik geri-

limle yaşamın karmaşıklığı, hastalık, ölüm, yaşam muhasebesi gibi pek çok temanın birlikte örülmesiyle oluşturulmuş bir filmdir. Kanser tedavisi sırasında tanıştığı belalı bir adamın hayat bilmecesini çözmeye çalışırken; gene yolculuk, sorunlu insanlar, hesaplaşmalar ve hayatın belirsizliği üzerine bir filmdir *Karşılaşma*.

Hasta (kanser) ve yüreği yaralı (oğlunu motosiklet kazasında kaybetmiş) bir adamı (Sinan), bela ve gizem hastanede tanıştığı bir adam aracılığıyla yakalamıştır. Karanlık bir adam olan Mahmut'un ölümünün izinden Poyrazada'ya sürüklenen Sinan, Mahmut'un hayat hikâyesini öğrenip ölümünün ardındaki sırrı çözer, bir yandan da filmin başındaki hastane arkadaşlarından birinin anlattığı gizemli öykünün kahramanına dönüşür. "Bir adam bir gün evine dönmek için bir otobüse biner, otobüs bir başka şehre gitmektedir. Orada adamı bekleyen başka bir aile vardır."

Filmin başında, hastanede anlatılan bu öykünün nice badireden sonra bir yerde gerçekleştiği sonucuna ulaşıyoruz. *Karşılaşma*, döngüsel, labirentimsi anlatımıyla Ömer Kavur'un postmodern anlatılara ne denli ilgi duyduğunun somut bir örneğidir.

Ömer Kavur değişik dönemlerde, farklı esetik anlayışlarla taşra gerçeği ve görünümlerini sinemasal yaklaşımının temel bileşeni olarak irdelemiş, sinema tarihimizin en özgün örneklerini gerçekleştirmiş bir sinema ustasıdır.

Nuri Bilge Ceylan ve "Kasaba Üçlemesi"

Nuri Bilge Ceylan, ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*'dan itibaren Türk sinemasının bugüne kadarki geleneklerinden farklı bir estetik anlayışla film yaptı. Filmlerinin en önemli çıkış noktası gerçekçi ve doğalcı bir bakış açısını yakalamaktı. Onun ilk filmleri dış dünyadan edinilen görüntüleri temel alarak gerçeklikle ilgili günlük deneyimleri perdeye yansıtıyordu. İlk iki filmi kasabada geçer. Kasaba yaşamı, aile ilişkileri, gerçekleşmeyen umutlar, hatırlananlar, gündelik hayatın akışı o güne dek sine-

mamızda görülmedik biçimde perdeye yansıdı. Bu anlamda gerçekliğin, görüntünün gücünü sinemamıza taşıdı Ceylan.

Sinemada gerçekçilik meselesinin hem teoride hem da pratikte uzun bir tarihi var. Sinemanın yüz yıllık tarihinin çeşitli dönemlerinde hiç gündemden düşmemiş bir yaklaşım gerçekçilik. İtalyan Yeni Gerçekçi akımdan bu yana modern sinemanın vazgeçilmez yaratıcı kaynaklarından birini oluşturmuştur. Yeni Gerçekçiliğin değişmez çekim ölçeği, sabit tablolar, parçalı olay örgüsü gibi klasikleşmiş anlatım biçimlerini Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba Üçlemesi'nde sık sık uygulandığını görürüz. Bu sinemasal anlayışın, Bazin'in savunduğu gibi sadece belgeci ve doğalcı değil somuttan soyuta (Bazin, 1995; 23) ulaşan bir anlam zenginliği yarattığı, bu yalın bakışın saflığından doğan ahlaki bir yaklaşım da içerdiği sıkça belirtilmiştir. Bu yöntemin yalnızca gerçekliğin yansıması değil insani varoluşunun temel bir doğrulanması ve aynı zamanda bir sevgi edimi olduğu da ahlaki ve kimi zaman dinsel bir yaklaşım da içerdiği vurgulanmıştır (Orr, 1997; 70).

Ayrıca hem Merlau Ponty hem de André Bazin görsel algının içsel belirsizliğinden söz etmiştir. Belirsizlik burada görüntünün içeriğinin tek yanlı bir yorumunun reddi ya da anlamın rastlantılardan bir mucize gibi doğduğu bir görüntü üslubunun kurulması demektir

Bazin'in sözünü ettiği gerçeklik mucizevi, içinden bulunduğumuz durumun esrarını anlatan bir gerçekliktir (Bonitzer, 2006; 90).

Nuri Bilge Ceylan'ın "Kasaba Üçlemesi" adı verilen filmleri görüntüyle anlam yaratmanın yukarıda sözü edilen potansiyellerini harekete geçiren filmlerdir. Nitekim Yeni Gerçekçiler gibi doğal, yönetmen için tanıdık bir ortamda, daha çok gündelik hayatın akışı içinde sevdiği insanları gözler Nuri Bilge Ceylan.

Bu sinemanın gücü Türk sinemasında toplumsal gerçekçiler bir yana bırakılırsa, görülmedik bir biçimde insana ve doğaya sevecen ve yakın bir yaklaşım getirmiştir.

Sevdiği ve tanıdığı insanları anlatmıştır yönetmen. Onların yaşamını mümkün olduğu kadar doğalcı bir yaklaşımla perde-

ye taşımıştır. Kasaba yaşamı ve kasaba insanları üzerine yaklaşımı da benzer şekilde tanımlanabilir. Zaman zaman, bu yaşamın baskıcı ve sınırlı unsurlarına ilişkin olumsuz örnekleri de gözardı etmemiştir. Ama şehirli bir insanın ikiyüzlülüğünü neredeyse bir kesinlik olarak ele alıp daha fazla suçlayıp mercek altına almıştır. Kasaba filmlerindeki şehirli karakterlere hemen hemen hiç hoşgörülü bakmaz, buna karşın kasabalı karakterler bir kültürel ve maddi çıkmaz içinde bunalsalar, kimi zaman kaba ve anlayışsız olsalar bile şehirli karakterler gibi ikiyüzlü ve artniyetli değillerdir. Bu anlamda modern dönemin başından itibaren süren bir geriliminin Rousseau'cu yanında yer alarak "Küçük yerleşim yerlerini, yaşam mücadelesi veren, namuslu insanların yaşadığı yerler olarak, şehirli insana ise dürüst olmayan, sürekli rol yapan," (Sennett, 1996; 154) biçimindeki imalara daha yakındır

Ceylan, yine aynı düşünürün vurguladığı, "Küçük şehrin yalıtılmaya, yüreklerinde ne taşıyorlarsa onu aramalarına izin vermesi ve cemaatin standartlarını önemsememesine imkân vermesi," (Sennett, 1996; 157) gibi olanakları da ima eder

Kasaba

Kasaba, "kış" ve "yaz" diye tanımlayabileceğimiz, uzunluğu ve sinema dili farklı olan iki ana bölümden oluşuyor... Jenerik öncesinde yer alan bir sahne, kendi içinde bütünlüklü, filmin dili ve üslubuyla ilgili ipuçları taşıyan bir kısa film gibidir. Birkaç dakika süren bu sahnede, kasabanın delisi, buzda kayıp düşer. Alay eden çocukların arasında duran Asiye'nin yüzündeki ifade durağanlaşır. Filmin bir diğer kahramanı, genç, işsiz, kasaba bıkkını Saffet de olayı sıkıntıyla izler.

Filmin ilk bölümünün düzenlenişi ve doğanın yansıtılmasında Tarkovski'nin "şiirsel bağlantı" diye isimlendirdiği; görüntülerin rasyonel bir nedene bağlı olmaksızın, tıpkı bilincin çağrışımsal işleyişine benzer bir biçimde birbirine bağlanışı örnek alınarak tasarlanmış bir sinema diline tanık oluruz.

Okul sekansı bu anlayışın tipik bir örneğidir. Beslenme çan-

tasındaki yemeği kokan Asiye'nin utancı; karlı havada okula geç kalan öğrencinin, sınıfın sobasının üstüne astığı ıslak çoraplardan damlayan suyun, ağır çekimle sobanın üstüne düşüp cızırdaması; çocukların üflemeleriyle uçuşan tüy gibi görsel açıdan iyi kotarılmış, etkileyici anlardan oluşan bu sekans çok etkileyicidir.

Yaz bölümünün gündüz sahnelerinde, Asiye'nin, kardeşi Ali'yle doğada geçirdiği bir gün; ailenin işsiz genç bireyi Saffet'in, kasabanın panayır yerinde, lunaparkında geçirdiği başıboş günüyle iç içe anlatılır. Doğanın kendi döngüsü ve zamanı, mevsimler, karın yağması, rüzgârın çıkması gibi anların gözlemi filmin bütününe yayılmıştır.

Akşam, aileyi, mısır kavurdukları ateşin başında bir arada görürüz. Büyükbaba Nuri, Büyükanne Emine, oğul Emin, Anne Fatma, torunlar Asiye ve Ali ve Emin'in ölen kardeşinin oğlu Saffet, ateş başında, gece yarısına kadar geçip giden hayatlarından konuşurlar.

Etkileyici, otobiyografik yanı ağır basan bir aile hikâyesi izleriz bu bölümde. Büyükbabanın sık sık tekrarlanan, küçük torun Ali'nin bile artık ezberlediği, Birinci Dünya Savaşı'nda, Irak Cephesi'ndeki askerlik anıları, döndüğü zaman geride bıraktığı her şeyin yıkılmış olması (mekânın Çanakkale olduğunu hatırlayalım), yaşamında elde ettiği her şeyi kendi çabasıyla kurmasının verdiği gurur ve yaşama azmi; büyük annenin oğullarından birini kaybetmiş olmasından duyduğu acı; Amerika'da eğitim gördükten sonra memleketine dönüp çiftçilik yapan oğul Emin'in hırslı, mülkiyetçi karakteri, tarih hikâyeleri (Büyük İskender'i anlatıyor uzunca); işsiz, ölen babası gibi çalışmayı ve kasaba hayatını sevmeyen, bu nedenle ailenin diğer bireyleri tarafından suçlanan Saffet'in öfkesi; çocuklarının geleceği için endişe eden annenin konuşmaları gibi sahnelere tanık oluruz bölüm boyunca...

Çocuklarsa, bir yandan büyüklere kulak verirken kendi dünyalarında yaşamayı sürdürürler. Ali, bir düş görür. Düşünde annesi pencereden düşer... Gündüz ters çevirip bıraktığı kaplumbağa çırpınır. Evdeki gece anları, sabahın olması, Asiye'nin

dere başındaki yarı düş yarı gerçek sahnesiyle film sona erer. Ateşin etrafında toplanan aile sahnesi, filmin diğer bölümlerinden farklı olarak dramatik bir akışa sahiptir. Ancak bu sahnede yönetmenin genel arayışı olan "sahicilik" etkisinin tam olarak yansıtılamadığının altını çizmeliyiz... Tabii filmin sesli çekilememesinin de bir ölçüde bunda payı var.

Buna rağmen, yönetmeninin farklı ve kişisel bir film dünyası oluşturmadaki ısrarı ve yeteneği, sinemanın özgün dili üzerinde düşünme sonucu ortaya çıkması mümkün olan şiirselliği, *Kasaba* filmini Türk sineması için istisnai bir örnek kılmaktadır. Ceylan, bu filmde öykünün, mekânın, kahramanların sahiciliğiyle ve kendi mikrokozmosunu oluşturmada gösterdiği ustalıkla Türkiye için sıradışı ve özgün bir çıkış yapmıştır.

Mayıs Sıkıntısı

Ceylan ikinci uzun metraj filmi olan *Mayıs Sıkıntısı*'nda, gene sahici bir oyuncu kadrosu ve kasaba insanından doğalcı, gerçekçi görüntülerle, gündelik hayatın kendine özgü akışını yakalama çabasıyla, ilk filmine göre daha sade bir üslup kullandı. Son dönemde İran sinemasında gördüğümüz, doğalcı, belgeselci bir yaklaşımla hayata bakan bir sinemaydı *Mayıs Sıkıntısı*...

Yönetmenin kendi arka bahçesine dönüp memleketi ve ailesinin yaşadığı, Çanakkale'nin Yenice kasabasındaki yaşamı, "belgesel"mişçesine kaydetmeye çalışması, ailesine verdiği başrollerle, onların gerçek hayattaki varoluşlarına ulaşma çabasıyla, sinemada gerçekçi ve doğalcılığın izini sürmeye çalışan bir filmdi *Mayıs Sıkıntısı*.

Ceylan, bu filmde, bir "film içindeki film" öyküsüyle, filmsel dünya ile gerçek dünya arasındaki farklılık sorunsalı üzerinde yoğunlaşarak, hem film çekme eylemini etik ve estetik bağlamda tartışıyor, hem de gerçeklik arayışının peşinde kasabadan belgeselci insan manzaralarını filmin ana maddesi haline getiriyordu.

Ceylan, Kasaba'nın içinden geçerek, ilk filminin çekim sürecini *Mayıs Sıkıntısı*'nın içinde bir anlamda irdeliyordu. Siyah be-

yaz ve dublajlı çekilen *Kasaba*'nın aksine, renkli ve sesli çekilen *Mayıs Sıkıntısı*'nın kahramanları bu kez gerçek hayattaki kimliklerine daha yakındı.

Doğanın kendisi, yine ilk filmde olduğu gibi filmin kahramanlarından biriydi ve kasabadaki doğayla iç içe hayatın akışına bakış, gerçek zamanı yakalama çabası bu filmin de temel karakteristiklerinden olmaya devam ediyordu. *Kasaba*'daki, Ceylan'ın çocukluk yıllarına denk düştüğü anlaşılan geçmiş zamanın aksine bu film şimdiki zamanda geçiyordu.

Oğullarının hatırına, filmde oynamayı kabullenen, dingin, içe dönük bir hayatı olan anne; 50 yıl önce diktiği ağaçlara devletin el koymasına karşı mücadele eden bir baba; müzikli saat özlemiyle kırk gün bir yumurtayı cebinde taşımayı göze alan küçük ilkokul öğrencisi Ali; filmin başında üniversiteyi kazanamadığını öğrendiğimiz, kasabadaki bir fabrikada çalışan, yönetmen Muzaffer'in İstanbul'da iş bulma vaadine kapılıp hayaller kuran Saffet *Mayıs Sıkıntısı*'nın kahramanlarıydı.

Mayıs Sıkıntısı'nın şehirli aydını Muzaffer ise daha çok bu dünyayı "istismar etmek" için oradaydı. Babasının elli yıllık emeğinin peşinden sürüklenmesini, annesinin filmde oynamaktaki isteksizliğini, Saffet'in İstanbul'da bir iş bulabilme hayalini, film çekimi süresince "kullanan", daha çok çekeceği film üzerine yoğunlaşan, kaç paralık film harcandığının hesabında, bencil bir karakterdi Muzaffer. Nitekim filmin sonunda, Saffet'e duyduğu ihtiyaç bitince, ona iş bulana kadar evinde kalabileceğine ilişkin verdiği sözü geri alıyor ve mücadelesini kaybeden babasını da öylece bırakarak kendi yoluna gidiyordu. Ceylan ikinci filminde, yönetmenlik mesleğine de eleştirel bakarak, film çekme sürecinin insanları kullanması olgusu üzerine de gidiyordu.

Mayıs Sıkıntısı, Anton Çehov'a yapılan ithafla sona eriyordu. Anton Çehov'dan esinlenildiği anlaşılan "kasaba atmosferi" ve "kasabada sıkışan insan hayatları," teması, bu filmde, özellikle Saffet karakterinde cisimleşiyordu.

Filmleri birbiri içinden doğan Ceylan, kendi arka bahçesini irdelerken "Derin Türkiye"nin görünmeyen öykülerini, insan

varoluşlarını, doğayı, kasaba yaşamını, yerel dili sinemaya taşıdı... *Kasaba*'dan *Uzak*'a süren bu yolculuk, sadeleşerek derinleşen, siyah beyazdan renkliye, çoklu anlatıdan daha doğalcı, gerçekçi minimalist bir dile doğru evrilen bir sinema serüveniydi.

Uzak

Uzak filminde, iki farklı toplumsal kesime ait insan, şehirde bir evde biraraya geliyordu. Filmde, kar altında İstanbul görüntüleriyle, durağanın ardında yatan devinim, iç dünyaların karmaşası, 'doğallık' ve 'gerçeklik' duygusuna sadık kalarak yansıtılıyordu.

Ceylan, ikinci uzun metraj filmi *Mayıs Sıkıntısı*'nda film çekmek için kasabasına gelen yönetmenin ailesi ve yakın çevresiyle kurduğu ilişkilere yönelerek, *Uzak* filmindeki temaya doğru bir pencere açmıştı.

Mayıs Sıkıntısı'ndan *Uzak*'a konu olan tema, filmini gerçekleştirmek için her olguya malzeme olarak bakabilen şehirli, bencil yönetmen Muzaffer ile kasabalı işsiz genç Saffet arasındaki ilişki veya gerilimdi... Bu gerilim *Mayıs Sıkıntısı*'nın geneli için filmin ayrıntılarından birini oluşturuyordu. Oysa *Uzak* filminde bu gerilim, filmin esas temasını oluşturuyor.

Uzak filminde Muzaffer karakteri, reklâm fotoğrafları çeken, yalnız yaşayan Mahmut'a dönüşmüş. Ve Mahmut'un akrabası olan kasabalı genç Yusuf, iş aramak için İstanbul'a geliyor. Filmin ana eksenini Yusuf'un Mahmut'un evinde kaldığı süre oluşturuyor. Mahmut karakteri, çıkarcı, bencil ve varolan düzenle uyumlu, ekonomik yapı ile organik ilişki kurabildiği için ondan beslenen, geleneksel ve toplumsal bağlarından kopmuş, kimseye karşı sorumluk taşımayan bir tip. Filmde bu aydın tipi kendi yalnızlığında ve bencilliğinde boğulan mutsuz bir kişilik olarak verilmiş. Diğer karakter ise işsiz, kasabalı, yalnız bırakılmış ve mağdur bir kişilik olarak başarılı ve duyarlı bir biçimde oluşturulmuş. Bu iki farklı karakter arasındaki gerilim, şehrin merkezinde bir evde yaşanan bu derin çelişki, Türkiye'de son yıllarda oluşan derin toplumsal ayrışmayı gündeme getiriyor ve

Türkiye toplumunun geçtiği dönemeç bağlamında kuvvetli bir gösterge niteliğinde. Şöyle ki:

Seksenli yıllardan itibaren ekonomik, toplumsal ilişkilerin değişmesiyle birlikte Türkiye'de yeni bir şehirli aydın tipi ortaya çıktı. Neo liberalist dünya görüşünün Türkiye'de hâkim kılınmasıyla birlikte bu yeni aydın, kendini toplumsal anlamda tamamen özerk hissediyor, ancak tüm zihinsel yaratıcılığını, pratik hayatta tamamen, doğrudan kapitalizmin hizmetine veriyordu. Görünürde bağımsız, hür bir bireydi ama sermayenin taleplerine hizmet edebilmek içindi bu hürriyet. Gazeteciler, propagandacılar, reklâmcılar, şirket yöneticileri, halkla ilişkiler uzmanları küresel dönemin, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız konumun parlayan meslekleriydi.

Seksenli yıllar boyunca bu meslekler "yeni özgür birey"in en revaçta konumları olarak yükseldi. Bu insanlar bütün bu süre boyunca özgür olduklarına olan tam bir güvenle tüm kişisel yeteneklerini "sattılar." Mahmut da bunlardan biri... Reklâm fotoğrafçısı. Varolan tüm estetik birikimini doğrudan mal satmaya hizmet için kullanıyor. Bir zamanlar "Tarkovski" gibi filmler çekmek isterken, çoktan ruhunu kaybetmiş... Sanatkârca düşünecek enerjisi kalmamış. Pek çok insani hasletini yitirmiş Mahmut. Annesinin hastalığını bildiği halde onu aramıyor bile... Eski karısına acı çektirmiş. Halen beraber olduğu kadına acı çektirmeye devam ediyor

Evine iş aramak gibi çok hayati bir nedenle gelmiş olan Yusuf'a bir baş belası imiş gibi davranıyor. Ona yardım etmeyi hiç düşünmediği gibi konuşmuyor bile. Hatta ona potansiyel bir hırsız muamelesi yapıyor. Yusuf ise filmin mağdur karakteri. Filmin gerçek kaybedeni.

Genç, bilgiye ve umuda aç. Her genç gibi kırılgan, hayalperest, yardıma ihtiyacı var. İletişime ve öğrenmeye açık... Ama her girişimi bir duvara çarpıyor Yusuf'un.

Mahmut'un evinden gizlice annesini arayıp sağlığıyla ilgileniyor. Ama hayatını değiştirme, bir iş bulabilme imkânı yok denecek kadar az. Bugün Türkiye'deki milyonlarca insan gibi. Mahmut'la Yusuf'un, baktıkları yön farklı olduğu gibi düşleri

de farklı... Birininki, her şeyin bir yer sarsıntısındaki gibi tuz buz olması, diğerininki küçük belirsiz ışıklar, küçük çan sesleri... Bu iki rüya sahnesindeki derin farklılık, yönetmenin derinlerde kimin ruhunun daha saf ve masum olduğu konusunda net bir tavrı olduğunu göstermektedir.

Öte yandan farklı toplumsal kültürel katmanları temsil eden bu iki karakterin yan yana gelmesi, bizim sinemamız için özel bir önem taşıyor. Seksenli yıllardan itibaren, "Mahmut"ların yaşam tarzlarının, seçimlerinin onaylandığı, yüceltildiği; Yusuf'un temsil ettiği "öteki"ninse, sürekli, total biçimde aşağılandığı, tıpkı filmde Mahmut'u yaptığı gibi, aşağılamanın yönetmenin gözüne dönüştüğü bir yön kaymasının olduğu bir dönem yaşandı. O dönemin sineması bizi neo liberal hayat anlayışına iten, toplumsal algıyı yok eden bir sinemaydı. Bireyci, bencil, hazcı, maddi, sistemle bütünleşerek yaşamını sürdürmenin bir ayrıcalık olduğu ideolojisini bize boca ediyordu. *Uzak* bu dönemin yücelttiği bu kesime yöneltilen ilk eleştirel bakış olması bakımından bir kırılma noktası özelliğini taşıyor. Film, izleyicide Yusuf'a karşı derin bir acıma hissi bırakarak sona eriyor. Diğer kahraman Mahmut'u ise anlamsız bir boşluk ve hiçlik duygusu ile dolu olarak parkta yalnız başına otururken bırakıyoruz. Yaşamı başarısız, hayallerinden uzaklaşmış, kadınları yaralamış, yaralamaya devam ediyor... İyilik yapma, bir insanı anlama ve yardım etme yeteneğinden yoksun, yalnız ve mutsuz.

Uzak filminin tematik yapısını oluşturan bu canalıcı konumun yerel olduğu kadar evrensel boyutu da var. Çünkü Türkiye'de yaşanan bu altüst oluş, bu toplumsal anlamdaki çöküş çok evrensel... Son yıllarda dünyadan izlediğimiz pek çok film, kent yaşamı, yalnızlaşma, işsiz ve çıkışsız genç insan sayısının inanılmaz derecede artışı gibi canalıcı sorunları doğrudan ya da dolaylı olarak anlatıyor. *Uzak* bu hayati sorunun Türkiye'deki izdüşümünü duyarlı bir biçimde yansıtabilmiş.

Sonuç olarak Nuri Bilge Ceylan'ın bu üç uzun metrajlı filminin, hem üretim tarzı, hem de düşünsel olarak bağımsız, yaratıcı nitelikleriyle, Türkiye sinemasına ciddi bir katkı ve yeni bir yol oluşturduğunu belirtmeliyiz.

Karpuz Kabuğundan Filmler

Geçen yıl yıl yitirdiğimiz Ahmet Uluçay yıllardır kısa filmler yapıyordu. Türkiye'deki sinema ortamında, farklılığıyla dikkat çekiyordu. İstanbul dışında, taşrada yaşıyordu ve bulunduğu yerden yaratıcı çalışmalarını sürdürüyordu. Film üretiminin, TV, Reklâm ve Medya dünyası ile iç içe olan varlığının oldukça dışında bir yerdeydi.

Uluçay'ın ilk uzun metrajlı filmi bu nedenlerden dolayı bunca gecikti. Ama sonunda bize ulaştığında pek çok bakımdan farklı, yaratıcı, özgün ve sinema adına üzerinde epeyce düşünmemiz gereken bir yapıt sundu.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, öncelikle merkezin dışında bir öykü anlatmasıyla dikkat çekiyor. Sinema üretimi merkezde yer alır. Film yapan insanlar merkezde yaşar, kendi yaşamlarının geçtiği yerden öykülerini anlatırlar. Uluçay ise sinemayla ilişkisini, çocukken, kendi köyünde, kasabasında, taşrasında kurmuş, sinemanın büyüsüne kapılmış... Müthiş bir merak ve ilgiyle sinema gösterim cihazını keşfetmeye koyulmuş. Bu kişisel öykü aynı zamanda yönetmenin tek uzun metrajlı filminin öyküsünün ana damarını oluşturuyor.

Filmin kahramanları, köyde yaşayan iki ergenlik çağında çocuk, kendilerini bu aşka adıyorlar ve sonunda film gösterim cihazını kendi becerileriyle yapmayı beceriyorlar. Bu arada Uluçay da kendi yaşamının ütopyasını gerçekleştiriyor. "Karpuz kabuğundan gemiler" yapıyor. Bu anlamda masalsı bir başarı öyküsü Ahmet Uluçay'ın filmi. Bu film sinemamız açısından oldukça önemli nitelikler taşıyor.

Seksenli yıllardan itibaren Türk sinemasında taşraya dışarlıklı bir bakış açısı var. Bir tür bu deneyimi reddetme, görmezden gelme gibi son dönem baskın toplumsal ideolojilerin sinemasal öykülere yansıması olarak açıklayabileceğimiz bir olgu bu. Ama öte yandan kenarı, taşrayı tanımlamada bu yabancı, uzaktan bakış önemli bir sorun olarak gündeme geliyor. Serdar Akar'ın *Gemide* filminde olduğu gibi çok ciddi düşünsel sorunlar içeren filmler yanında, bu söylediğimiz olgunun, öykünün ana izleği olmadığı haller de var. Ümit Ünal'ın *Dokuz*, Uğur Yü-

cel'in *Yazı Tura*'sı gibi. Bu filmlerde gözlemlediğimiz, kendinin ait olmadığı, deneyimi olmadığı yerleri, varoşları, öteki insanların yaşadığı yerleri korku verici, şiddetin kaynağı, şiddete eğilimli, birbirini sevmeyen insanların yaşadığı karanlık, izbe yerler olarak tanımlama eğilimi söz konusu.

Tıpkı bazı sosyologların kendilerini toplumun dışında, bildik deyimle fildişi kuleden aşağıya, kenara bakıp "Varoşlar patlıyor," söylemini üretmeleri gibi deneyimden ve empatiden uzakta, yabancı bir bakış açısı bu.

Edward Said'in Batı'nın Doğu'ya bakış açısını eleştirirken söylediği gibi, bu durum ister istemez aydınların kendi dışındakini "eksik ve yanlış temsil etmeleri," şeklinde özetlenebilir. Temsil, kendi içinde sorunlu bir kavram, ama düşünce ve sanat üretenlerin bunca dışarıdan, tanımadan, kendi içinde olmadığı bir durumu tanımlamaları sorunu, bilgi ve deneyim üretme sürecinde sorgulamamız gereken bir yaklaşım. İşte tam bu noktada, Uluçay'ın filmi, oldukça farklı bir örnek olarak bize kendi içinden geçtiği mekânı, zamanı, insanları, aşkları, deneyimi sahicilik ve sıcaklıkla anlatıyor.

Mekâna yukarıda adını zikrettiğimiz yönetmenler gibi korku verici dışarlıklı bir perspektiften bakmıyor. Bu yüzden aydınlık, güneşli... Sahici çünkü kendi varoluşundan, anılarından, deneyiminden yola çıkıyor...

Şakacı, çünkü gündelik hayatın ayrıntılarıyla yakından haşır neşir olmuş. Anlattığı insanlara tanıdık, içeriden biri olarak bakıyor.

Bu konuda filmde yer alan deneyimin içinden geçerek anlatmakla ilgili olarak çok dikkat çekici bir ayrıntıdan örnek vermek gerekiyor. Filmin ana kahramanlarından biri olan Recep'in, evinin üst katında bir yatır vardır. Recep'in ve annesinin bu yatırla kurduğu ilişki o kadar doğal ve yaşamın bir parçasıdır ki, eğer merkezden, şehirden bakan bir yönetmen bunu anlatsaydı, Amerikan korku filmlerinde olduğu gibi korkunç, tekinsiz, sapkın bir şey olarak yansıtabilirdi. Oysa Uluçay bu olguyu çok sahici bir biçimde gündeme getiriyor. Filmde korku ve kâbus durumlarını içeren fantastik sahnelerdeki tavır da aynı. Uluçay

korkuyu da kendine has, farklı bir biçimde anlatıyor. Böylece çocukluğunuzda sevdiğiniz bir ebeveynden bir korku masalı dinlemiş gibi bir duyguya kapılıyorsunuz.

Yönetmenin bu filme gelirken gerçekleştirdiği dokuz kısa filmin adları şöyle: *Optik Düşler, Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak, Bizim Köyün Orta Yeri Sinema, Minyatür Kozmos'ta Rüya, İnci Denizin Dibinde, Epileptik Film, Uzun Metrajın Resmi, Bizim Köyde Bayram Sabahı, Exorcise...*

Bu isimler bile yönetmenin bir yaşam boyu biriktirdiği farklı deneyimin çapıyla ilgili bir kanıt.

Gerçeğe öyle kolay ulaşılmıyor. Ya da Dostoyevski'nin dediği gibi hiçbir şey gerçek kadar inanılmaz değildir.

Sonuç

Yukarıda üç yönetmenin taşra ile ilgili farklı yansıtma biçimlerini, değişik deneyim ve sanatsal tercihlere göre yapılan bu filmlerdeki farklı taşra görünümlerini, bu görünümlerin ardında yatan düşünme biçimlerini incelemeye çalıştık. Her üç yönetmenin de sinemamıza farklı zeginlikler ve geleceğe dönük farklı miraslar bıraktıkları tartışılmaz bir gerçekliktir.

Kaynakça

Bazin, A. (1995). *Çağdaş sinemanın sorunları*. Çev. Nijat Özön. İstanbul: Bilgi.

Bonitzer, P. (2006). *Kör alan ve dekadrajlar*. Çev. İzzet Yasar. İstanbul: Metis.

Moran, B. (1994). *Türk romanına eleştirel bir bakış 3*. İstanbul: İletişim.

Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik*. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Bilim ve Sanat.

Sennett, R. (1996). *Kamusal insanın çöküşü*. Çev. Abdullah Yılmaz ve Serpil Durak. İstanbul: Ayrıntı.

Williams, R. (1990). *Marksizm ve edebiyat*. İstanbul: Adam.

Kentte Taşra ya da Kentin Taşrası Tartışmasına Müzik Mekânından Bakmak

Aslı Kayhan

Ben türkü söylemeyi bir meslek olarak görmüyorum, türkü söylemek bir yaşam biçimi haline gelmeli. Yaşadığım coğrafyada çok acıların yaşanması, geçmişten günümüze dek tarihimizi irdelerken hep türküleri dinleyerek o tarihin o coğrafyanın acılarını türkülerde algılamaya çalıştım. Yani türkü söylemeyi ben aslında bir duruş biçimi, haksızlığa, zulme karşı bir başkaldırı olarak algılıyorum. Türkü söylemek muhalif kimliğimle de örtüşüyor. Türküleri sahiplendim, türkü söylemeyi bir meslek olarak görmedim. Türkü söylemek benim için bir yaşam biçimidir.[1]

(Nurettin Güleç, Bakırköy)

Müzik toplumun her kesiminde varolabilen bir kültür ürünü, her sınıf ve tabakanın ya da her etnik grubun müzikal

1 Bu araştırma, 1990'larda ortaya çıkmaya başlayan Türkü Barlar'ın İstanbul popüler kültür hayatı içindeki yerini ve orada sunulan müziğin popüler müzik içinde nasıl konumlandırılabileceğini anlamak için yapılan bir alan çalışmasıdır. Çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü ile Kocaeli Üniversitesi Felsefe Bölümü'nün ortak projesi olarak yürütülmüştür. Çalışmada Türkü Bar sanatçılarıyla, 1 odak grup tartışması, 23 derinlemesine görüşme yapılmıştır (2010, Ocak). Metnin diğer yerlerinde de geçecek olan bu alıntılar, araştırmamızın alan çalışması sırasında Türkü Bar sanatçılarıyla yapılan derinlemesine görüşmelerden alınmış parçalardır.

bir dünyası mevcut. Herkesin üretmekte, dinlemekte ve beğenmekte özgür ve bir anlamda eşit olduğu yegâne ifade aracı. Ancak bu, tarih boyunca her sınıf, tabaka ya da etnik grubun kendi müziklerini özgürce üretebildikleri ya da aktarabildikleri anlamına gelmiyor. Sözlü bir gelenek ve soyut bir üretim olan müzik kamusal alanı kuşatan sosyal, politik ve ekonomik dinamiklerin içine girdiğinde somutluk kazanır, toplumsal tarihin bir parçası olarak politik ve kültürel hegemonya savaşlarının içine girer. Varolduğu bütün mecralarda (konserler, kitle iletişim araçları, stüdyolar, albümler ve mekânlar) sosyal sınırların sembolü haline gelir. Modern yaşamın içinde müzik, geleneksellik, otantiklik, çağdaşlık, evrensellik etiketleriyle temsil ettiği grupların politik ve kültürel mücadele aracı haline dönüşür. İstanbul'da 1990'ların ortalarında açılmaya başlayan Türkü Barların sanatçılarından öğrendiğimiz varoluş öyküsü de böyle bir temsiliyet mücadelesine denk düşmekte. Türkü söyleyenler, kendilerini ve onları dinleyenleri birleştiren şeyin türkülerde anlatılan Anadolu yaşamının, göçün ve kentte Anadolulu olmanın öyküsü olduğunu söylüyorlar. Dolayısıyla, Türkü Barlar kendi yaşam öykülerini anlatan binlerce yıllık gelenek olan halk müzikleri "sahiplerinin" kentlerde biraraya gelmek için ihtiyaç duydukları mekânlar olarak tanımlanmakta.

Bu makalede amacım, İstanbul'daki Türkü Barları, sosyal bilimler ve sanat alanında yeniden önem kazanan taşranın dönüşümünün ve bir kavram olarak taşrayı yeniden tanımlama çabalarının, müzikal alandaki bir örneği olarak tartışmaya çalışmak. Sosyal bilimler içinde müzik, bir kültür ürünü olarak kabul edilir, bu nedenle ben de bir müzik ve kimlik mekânı olarak gördüğüm Türkü Barları toplumsal dinamiklerle bağı içinde anlamaya uğraşacağım.

Taşranın toplumsal tarihin temel parçalarından biri olarak dönüşümünü izlemek ve bunun her alanda karşılığını yakalamak çabası birçok değerli çalışmanın konusu oldu ve olmaya devam ediyor. Buradan da anladığım taşranın, günümüzde birçok tanımı içeren modern kapitalist sürecin kent kadar köklü ve belirleyici yapılarından biri olarak halen açıklanma ve anlama

ihtiyacı duyulan bir yerde duruyor olmasıdır. Modern kapitalizmin gelişme süreçlerinde, taşra kent ya da merkezin zıttını tanımlamak için kullanılıyor. Toplumsal tarih çalışmalarının zengin birikiminden de biliyoruz ki taşra da kent gibi kapitalizmin bütün süreçlerini ve dolayısıyla dönüşümlerini yaşayan dinamik bir yapı. Özellikle bugün, gelişmişliğin bir önceki basamağında değil, aksine kapitalist sürecin her aşamasında kentle sıkı bağlarıyla merkezî önem taşıyan bir kavram taşra. Bu nedenle taşra ve kent, kır ve kentin birbirine bağlı olarak değişen diyalektiği içinde gelişme paradigmasına yerleştirilen bir ilerilik ve gerilik arasına sıkışmadan tartışılması gereken yapılardır.

İngiliz Marksist emek tarihçilerinden biri olan Raymond Williams (1975) yirminci yüzyılın Endüstri Devrimi sonrasında değişen İngiliz kentlerini edebiyatın önemli örnekleri üzerinden incelerken bu kentlerin içlerindeki güçlü taşra imgesinin devamlılığını, bu ilişkinin durağan değil dinamik olduğunu özellikle vurgular. Bu imge, kültürel açıdan ve özellikle sanatın bir teması olarak daha çok nostaljik, geçmiş, bozulmadan kalan, otantik, kendine kapalı ve basit erdemlerin yeri olarak tanımlanabildiği gibi aynı imgenin diğer yüzü olan sıkıcı, muhafazakâr hatta gerici, kısıtlayıcı ve durağan olarak da betimlenebilmektedir.

Kent ve taşra ideal tipleri[2] her zaman birbirinin zıttı niteliklerle belirlenir. Kent; başarının, öğrenmenin, iletişimin merkezi, güçlü ama aynı zamanda saldırgan bir aradalıkların yer aldığı, hırs ve gürültünün mekânıdır. Taşra ise doğal yaşam biçiminin, huzurun, masumiyetin ve basit erdemlerin, ama aynı zamanda, geriliğin, cahilliğin ve sınırların mekânıdır. Oysa özellikle bugün bu niteleme ve yaşam biçimlerinin birbirine bağlı olan taşra ve kentler arasında sürekli yer değiştirdiğini açık olarak ifade edebiliriz. Bunun en somut örnekleri olarak, sanayi kentleri içindeki getto, varoş, gecekonduları ya da bugün taşra kentle-

2 Yirminci yüzyıl kent çalışmalarında önemli bir yer tutan kent-kır ikiliği analizleri Max Weber'in (1864–1920) "ideal tip" kavramsallaştırmasını temel alır.

rindeki büyük alışveriş merkezlerini ya da sanayi sitelerini görmek olasıdır. Bunun kültürel alanda da çoğaltabileceğimiz karmaşık örnekleri (Türkü Barları da bunlardan biri olarak anlatmaya çalışacağım) kent ve taşra ilişkisinin yalnızca deneyimlere ve düşüncelere bağlı bir ilişki değil aynı zamanda tarihsel bir süreç ilişkisi yani çıkar, rant, konumlar, sınıflar ve iktidar ilişkisi olduğunu gösterir.

Bu tartışmada müziği bir yere konumlandırmamı sağlayan şey yirminci yüzyılın sosyal bilimlerinde müziğin modern dünyayı anlamadaki önemini kavrayan çalışmalardır. Toplumsal yaşamın bir parçası olarak müziğin, içinde yaşadığımız dünyayı anlamlandırmadaki yerini Martin Stokes şöyle ifade ediyor:

> Ayrıca modernitenin biçimlendirdiği kültürel ve sosyal dünyaları (yani sanayi kapitalizmi düzenini, ulus devleti ve seküler akılcılığı) müzik olmaksızın tahayyül etmek çok zordur. Açık olarak, öteki halkalar, mekânlar, zamanlar ve şeyler ve de onlarla ilişki içindeki, kendimiz hakkındaki bilgimizin ifadesi olarak müzik, modern hayatın ve bunu kavrayışımızın bir parçasıdır. (Stokes, 199; 3)

Müziğin de tüm kültür ürünleri gibi toplumsal tarihin içinde değişen özelliklerini analitik bir araç olarak kullanabilmenin gücü onu kendi dilinden takip edebilmekten geçer. Stuart Hall'un tanımladığı modern dünyanın müzik dili kültürel ürünlerin karmaşık ama zor olmayan dokularını ifade eder.

> Modern çağdaş müziğin dillerini düşünün ve hiçbir modern müzik düzenlemesi duymamış olan geleneksel müziklerin nerelerde kaldığını sorun. Başka müzikleri duymamış hiçbir müzik kaldı mı? Bütün çarpıcı modern müzikler birer geçittir. Modern popüler müziğin estetiği, melezin, geçidin, diasporanın (dağılıp yayılmanın), göçmenliğin estetiğidir. (Hall, 1998; 60)

Bu tartışmayı, müziği bir kültür ürünü olarak sosyal yapı içinde inceleyen etnomüzikolojide de izleyebiliyoruz. Modern

dünyanın kentsel yapılarını ve kültür yaşamı içindeki "geleneksel müzikleri" anlama çabası, bu bilim dalının geleneksel yöntem ve anlayışlarını oldukça zorlayarak tam da bu taşra ile kent ilişkisinin gerilim noktasına yerleşmiştir. Kent etnomüzikolojisi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünya ekonomisinin emek göçlerine ihtiyaçlarının artması sonucu, kentlere gelen çok sayıda göç gruplarıyla şekillenmeye başlayan yeni kent kültürü ve müziğini anlama gereği sonucunda ortaya çıkmıştır (Reyes, 2009; 178). Bundan önce ise, bilim dalının temel yaklaşımı modern kentlerin tehditlerine karşı geleneksel müziklerin ya da gelişmekte olan ülke müziklerinin takibi ve korunması gereğiydi. Bu amaçla yapılan çalışmalarda, Batı dışı halk müzikleri, evrimci bakışın desteklediği sömürge anlayışıyla "egzotik" ve "ilkel" kategorileri altında toplanıyordu. Ayrıca, kendi coğrafyalarındaki kırsal müziklerin araştırılmasında da bozulmamış "otantik" "saf ve biricik" olanı bulma ve onu koruma altına alma çabasını romantize eden bir yaklaşım söz konusuydu. Oysa hem kentin varoluşunu tanımlayan şeylerden biri olan sıradanlığın barındırdığı iddiayı okumak hem de kent kültürünün karmaşık ve sürekli değişen yapısını anlamak yeni bir kuramsal bakışı gerektirmekteydi.

Aslında, tüm sosyal bilimler için kentte müzikle ilgili çalışma yapmak; kentin farklı kültürleri içindeki bireylerin müzikal davranışlarını, sınırları geçirgen olan müzik üretimlerini coğrafik bölgelerin, etnik kimliklerin ve kurumların birbirleriyle örtüştüğü ya da çeliştiği yerleri görebilmeyi gerektirir. Bu açıdan bu alan, verili olandan çok inşa edilen, sınıf, statü ve kentin her gün yeniden ürettiği yaşam tarzlarına göre belirlenen, seçimlere dayanan bir alan olarak karşımıza çıkar. Ayrıca bir kentin müzik ortamında; bu sürecin bir parçası olan parasal katkı verenlerin (sponsorlar, mekân sahipleri, organizatörler), dinleyici ve müzisyenlerin hem kendileri arasındaki hem de etkinlikle (kamusal alan anlamındaki) olan dinamik ilişkilerinin yerel ve kozmopolitan katmanlarını da görmek gerekir (Reyes, 1982; 1-5).

Bu genel tartışma çerçevesi içinde, Türkiye'de bu süreci okumaya özellikle 1950'lerdeki yeni politik ortamın taşrayı –kenti

fethetme anlamında– cesaretlendiren söyleminin sonuçlarıyla başlamak yanlış olmaz. Bundan sonra, büyük kentler bir cazibe merkezi haline gelirken aslında taşranın büyük kentleri de kendi içinde önemli ekonomik ve sosyal dönüşümler yaşamıştır. Bu dönüşümler Türkiye'de, taşra ve kent ilişkisini çok daha karmaşık ama sıkı karşılıklı bağlarla birbirine bağlar (Boratav, 2004; 43). Belirli taşra kentleri artık hem ulusal hem de uluslararası mecrada kapitalist ekonomik ilişkiler ağının başat merkezi olma yoluna girmiştir (Özuğurlu, 2008; 118–119). Türkiye, uzun kapitalist modernleşme tarihinin önemli dönemeçlerinden biri olan 1980'lerde ise, koşulsuz neoliberal politikalara açılırken yeni bir mücadele alanı olacak olan etnisite ve kimlik tartışmaları da sosyal ve politik çalışmaların merkezine oturur. Bu bir anlamda, Doğu taşrasının kendini politik güç olarak yeniden kurduğu bir sürecin de başlangıcıdır. Bu dinamikler, Cumhuriyet tarihinin merkez–taşra ilişkisindeki hiyerarşik yapının kırıldığı, taşra(lar)ın da gittikçe önem kazanan güçlerinin görülmesi gerektiği bir tarihsel süreç olarak da okunmaktadır (Laçiner, 2006; 34–39).

Araştırmamızın konusu olan Türkü Barlar da bu dönemde özellikle Doğu'dan zorunlu göçün yoğunlaştığı 1990'ların ikinci yarısında açılmaya başlar. Öncelikle İstiklal Caddesi'nde açılan bu mekânlar daha sonra kentin birçok bölgesine de dağılır. Bu nedenle, alan araştırması için İstanbul'daki üç farklı bölge seçilmiştir: Gazi Mahallesi, İstiklal Caddesi ve Bakırköy-Avcılar bölgesi. Bu üç bölgenin kent içindeki öyküleri birbirinden farklı; İstiklal Caddesi yani eskinin Pera'sı İstanbul'un her zaman kültür ve eğlence merkezi olma özelliğini sürdürmüştür. Ancak, bu bölgenin en belirgin dönüşümü, 1980'ler sonrası, neoliberalizmin yarattığı yeni kentli orta sınıf ve göç gruplarından (hem zorunlu hem de ekonomik nedenlerle) oluşan yeni sakinleriyle yaşanır. Bugün İstiklal Caddesi, adeta küçük bir İstanbul olarak yüksek burjuvazi hariç hemen her toplumsal sınıfın yaşam tarzlarını izleyebileceğimiz bir özelliğe sahip. Gazi Mahallesi, 1980 öncesinde gecekondu şimdi ise getto olarak tanımlayabileceğimiz bir bölge. 1980'lerden sonra özellikle Tunceli'den

zorunlu göçle gelen Alevilerin neredeyse yeniden inşa ettiği bu bölgede insanlar politik göçün getirdiği sakıncalı damgasıyla gerek toplum gerekse devlet tarafından sürekli gözetim altında tutulmaktalar (Erman, 2001; 988, Erder, 2006; 64). Bakırköy-Avcılar bölgesinde özellikle Avcılar'dan Ambarlı'ya kadar olan bölgeyi de düşük gelirli orta sınıfların ve yoksul göçmenlerin yoğun olduğu bölgeler olarak tanımlayabiliriz.

Mekânlar

...bölgede yaşamış olmak özellikle Anadolu'nun coğrafyasında yaşamış olmak ve binlerce yıllık bir kültürün devamı olarak o kültürü burada yaşatmak, dinlemek, söylemek için insanlar giderlerdi. Bunun için çok farklı yaklaşılırdı. Ama artık bir eğlence kültürüne dönüştü. Sadece türkü dinleyelim değil..." (Gökçen, Bakırköy)

Yani insanların hakikaten o türkü ya da halk müziği mantığının ortaya koymuş olduğu o geleneksel o Anadolu kültürüne uygun oturma, kalkma, yeme, içme (..ak..) oluyordu. Yani kavgalar, tartışmalar ya da farklı şeyler olmuyordu. Ama şimdi o biraz kendi özelliğini yitirdi şimdi mesela çok türküden öteye, Türkü Bar tabelasıyla gördüğün yere giriyorsun arabeskin her türü çalınır, fantazinin her türü çalınır ve sahnede daha çok kadın sanatçıların olduğu, giyimin böyle tamamen giyim tarzının, duruşunun tamamen farklılaştırıldığı bir tip görebilirsiniz yani o yüzden. (Hasan Sağlam, Gazi Mahallesi)

Türkiye'deki bu göç oranının yükselişiyle '90 süreci İstanbul'da böyle bir patlama yaptı tabii. İşte çünkü ben o zaman öğrenciydim, Bakırköy'e gittik, o zaman Deniz Türküevi vardı, hatırlıyorum salı günüydü, kapıda kuyruk vardı, ben kuyruk gördüm, insanlar sıraya girmişti, türkü dinlemek için, böyle bir sevgi vardı. İçeriye girdiğiniz zaman içerde gerçekten böyle şey çok oturaklı çok (..ak..) fotoğraf ama o göçün yoğun olduğu dönemlerde insanların

işte kendi yörelerine falan özlemi, hasreti daha çok etnik anlamda mesela ben Dersim'liyim, gidip bir yerde Zazaca bir türkü dinlediğimizde işte farklı duygulara kapılıyorduk. Bu aslında biraz da (..ak..) meselesi oldu aslında, insanlar burada nerede kendi dilimizde türkü dinleyebiliriz mantığı. Böyle bir mekânlar devri başladı... (Grup Sılam, Gazi Mahallesi)

...yani biz evlerde söylüyorduk. Cemlerde söylüyorduk. Cemlerde deyiş söylüyorduk. Nefesler, gizli gizli orada burada 5–6 arkadaş bir araya geliyordu, saz çalınıyordu. Ama bu barlar açılmaya başladıktan sonra, bizim de sesimizi duyurabileceğimiz, bizim de kendimizi ortaya atabileceğimiz, varlığımızı ispatlayabileceğimiz bir alan diye düşündük. Bu alan o kadar çok yoz kullanıldı ki, 1000 yıldır tükenmeyen türküler 10 yılda tükendi maalesef. Ben şu an barlara türkülerin tüketildiği, 12 Eylül'den sonra sol siyasal boşluğun resimlerle kendini ifade etmeye çalıştığı, işte Nâzım Hikmet, Ahmet Kaya, Yılmaz Güney bunlar da konu mankenleri. (Mikail, Taksim).

Müzik mekânları Türkiye'de de, Osmanlı'dan bu yana eğlence yaşamının sosyal ve kültürel ayrımlarını ya da ortak paydalarını gösteren mekânlardır. Osmanlı dönemindeki "âşık ya da ozan kahvehaneleri" olarak anılan yerler özellikle İstanbul'da kahvehane ortamında Anadolu müziği dinlenen yerlerdi. Görüştüğümüz sanatçıların bu mekânların açılış öykülerinde anlattığı, sakin, insanların sadece türkü dinlemek için geldiği bir tür dinleti ortamı olan Türkü Evleri daha çok bu mirası devralan mekânlar gibi görünmektedir. Ancak, eğlence sektörünün hızla değişen talepleri karşısında türkü evleri de bar kimliği altında içkili ve daha kozmopolit bir dinleyici kitlesinin olduğu eğlence sektörüne dahil olmuşlardır. Görüşmelerde daha çok şikâyet olarak anlatılan bu duruma dair nitelemelerdeki ana vurgu olan geleneksel olanı yaşatma ve Anadolu kültürünün kente karşın kendini var etme talebi, modernlik sürecinin gelenek ve çağdaşlık ikiliği arasında sıkışan bir dile sahipti. Bu dönüşüm sürecine rağmen mekânlar, bazen köylerdeki belli kutla-

malar için yapılan sazlı sözlü meydan toplantılarının adeta yeniden canlandırıldığı yerler ya da kent ortamında ezilen, bunalan Anadolulu ya da işçi kesimin kendini rahat hissetmek ve bildiği gibi eğlenmek için geldiği yerler olarak tanımlanmaktadır.

Mekânların dekorasyonlarında da Anadolu ve popüler kültürün farklı sembolleri yan yana durmaktaydı. Gezdiklerimizde, mutlaka Anadoluluğu hatırlatacak köy ve doğa fotoğrafları (genellikle mekân sahibinin kendi köyü), köye ait nesneler (kilim, yün eğirme aleti gibi) ve en sade olanında bile mutlaka halk müziğinin önemli ozanlarının fotoğrafları ya da bağlamanın silah gibi tutulduğu ünlü ozan figürü bulunmaktaydı. Bunun yanında, duvarlarda Che Guevara, Yılmaz Güney, Ahmet Kaya fotoğrafları kentin yeni göçmenleri olan Afrikalıların halk çalgılarıyla yan yanaydı.

Tarihsel olarak Anadolu müziğinin mekânsal yolculuğunda bugün Türkü Barlar, bu müziğin mekâna verdiği ağırbaşlı, aile değerlerine saygılı, gönlü zengin Anadolulu kimliğiyle popüler eğlence mekânları içindeki sınırlarını çizmekteler. Hatta hem genel eğlence sektöründe hem de kendi Türkü Bar çevrelerinde varolma çabalarının doğal sonucu olan rekabete karşın sektör içindeki çıkar çatışmalarında "öteki" barlara karşı dayanışma içeren bir tavır sergileyebilmekteler.

Türküler

> Hani böyle çok kelime, bilimle çok açıklayamam öyle güzel kelimelerle ama bana derseniz ki ne, belki de hayatta olmamın en büyük sebeplerinden biri, nefesim, nefes alıyorum türkü söylerken. Hani ağlıyorum, gülüyorum, sevgimi yaşıyorum, aşkımı yaşıyorum, sevişiyorum bir sürü şey yani her şey onun içinde... Benim için türkü Neşet Ertaş'ın yazdıkları, benim için türkü işte Karacaoğlan'ın, Pir Sultan Abdal'ın ve bunun gibi (..ak..) Müdaim'in insanların yazdıkları ve içinden gelenleri kalemlerine döktüklerine türkü diye inanıyorum ben ama şu ankilerine türkü demiyorum yani mesela örneğin Mustafa Kü-

çük. Ama ne yazık ki bazen okumak zorunda kalıyoruz. Benim için mesela Mustafa Küçük asla bir türkü bestecisi ya da bir türkücü değil. En azından besteleri öyle değil. (Sevda Hn. Gazi Mah., 2010)

Yatarken de öyle, kalkarken de mutlaka türkü dinlerim, çünkü her şeyi anlatıyor ya. Bu arabeskteki böyle yakınma, isyan, feryat, vur kır yok onda. O neyi anlatıyor, kendini anlatıyor adam, türkü yazmış, kendini anlatıyor. Sevmiş onu anlatıyor. Yazımı kışa çevirdin diyor, onu anlatıyor. Ama hiçbir zaman kendimden geçerim, asarım giderim, iki kolumdan prangalar falan. Öyle şeyler yok yani türkülerde. (Emrah Oğuztürk, Taksim, 2008)

Bence türküler bir beraberliktir, bir barıştır, halkın iç içe olduğu halkın beraberliğidir. Türkülerin her bir sözünde, her mısrasında bunlar anlatılıyor ve insanın tamamen duygularını insanlarla paylaşıyor türkülerde. Türkü Barlar da insanların iç içe oldukları bir şenliktir bence. (Hasret, Bakırköy)

Mekânı belirleyen türküyü bir tür ahlak ve bir yaşam biçimi olarak algılayan sanatçıların anlatımları bir anlamda halk müziğinin bu topraklardaki öyküsünü bize açmış oluyor. Bunu daha iyi görmek için bu öykünün tarihine de bakmak gerekir; Türkiye'de özellikle muhalif müzik (Gündoğar, 2005) geleneği altında toplayabileceğimiz halk müzikleri, ozan, âşık ve dengbej geleneği ve tabii bundan uyarlanan müzik türleridir. Dünya halk kültürleri geleneğinde olduğu gibi bu topraklarda da halklar, egemenlerin zulmüne, adaletsiz ve eşitsiz düzene, yoksulluğa, dinsel ayrımlara, uygulanan baskılara, savaşlara kendi sözlü gelenekleriyle direnmeye çalışmışlardır. Bu coğrafyanın kadim geleneği olan erenlik ve ozanlık, aslında hem halkın dertlerini dile getiren hem de onlara atfedilen kutsal ya da efsanevi niteliklerle kurtuluş beklenen, zalimlerin karşısında adaletten ve haktan yana olan kişileri temsil eder. Onların anlatımları, yüzyıllar boyu tüm Anadolu'yu dolaşarak bugüne ulaşan ve resmî tarih karşısında sessiz kalan tarihi görmemizi sağlayan, bir an-

lamda halkların sözlü gelenek ve hafızayla direnişlerinin de öyküsüdür. Ama Cumhuriyet'in kuruluşuyla halk şarkıları yeni "Türk" tanımı altında derlenerek resmî arşivlerde toplanmaya başladı. Anadolu halklarının müziklerini tek bir ulus müziğine dönüştürmek amacıyla Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi ve Devlet Konservatuarlarında derlemeler yoluyla yapılan kayıtlar, karar verilen belirli formlar altında kategorize edilerek Türkü adı altında arşivlendi. Böylece, Anadolu Halk Müzikleri artık "Türk Halk Müziği" olarak anılmaya başlandı. Bu çalışmaların ana amacı bir halk kültürünü koruma olarak belirlense de uygulanan yöntem ve ortaya çıkan sonuç halk müziklerinin çeşitliliğini Anadolu halklarını tek bir ulus çatısında toparlamak ve denetlemek için tektipleştirmek olmuştur.

Ancak sözlü gelenek, toprağın altından, toprak insanının hafızasından usul usul yoluna devam edecektir. Bu uzun yolculuk, zaman zaman doğrudan dönemin siyaset diliyle birlikte zaman zaman da sol muhalif geleneğin direniş kültürüyle beraber 1990'lara, yani kendi gerçek yolunu bulana kadar devam etti. İlk dönem siyasetinin köylülük, köylü-ağa ilişkisinin adaletsizliği üzerine kurulu söylemi sol ve sağ gelenekten bütün partilerin halk müziğiyle olan bağını kurdu. Bunun ilk örneği Cumhuriyet Halk Partisi'nin öne çıkarmasıyla herkesin tanıdığı Aşık Veysel'dir. Daha sonra birçok sosyalist grup ve partinin de marşlarının ana öğesi halk türküleri ve ezgileri olmuştur (TİP'li Aşık İhsani gibi). Adalet Partisi'yle birlikte politik arenada popülizm geleneğinin ağır ağır yerleşmesiyle sadece sol değil sağ partiler de bu geleneği halk desteği için kullanmaya başlamışlardır. Burada ilginç olan, Demokrat Parti'yi destekleyen ozanların (Ali İzzettin, Habib Karaarslan) halk taleplerinin yerine getirilmediğini görünce partiye taşlamalar yazmasıdır ki bu halk müziği geleneğinin köklü adalet talebinin göstergesi olarak görülebilir (Gündoğar, 2005; 87).

1970'lerde Batı opera ve şan tekniği eğitimi içinden gelen Ruhi Su, halk geleneğinin onu üretenlere ait olduğunu bilerek ama icra edenin de günün koşullarına açık insanlar olarak yorum hakkını kullanması gerektiği düşünerek, yeni b[illegible]

geleneğinin kurucusu olmuştur. Bu üslup ondan sonra gelecek olan tüm sol halk müziği gruplarının, şarkıcılarının ve hatta Anadolu Rock geleneğinin de mihenk taşı olmuştur. Geleneksel âşıktan toplumcu ozana yani; doğrudan bir politik grubun ya da partinin üyesi olarak halkları mücadeleye çağırma geleneğine geçiş olarak da yorumlanan bir dönemdir bu (Gündoğan, 2005; 89). Ozanlık geleneğinin bu dönüşümü aslında yığınsal göçlerin doğal bir sonucudur. Kentlerde yoğunlaşan Anadolu insanını anlatma görevi yine o öykünün bir parçası olan ozanlara düşmektedir, onlar da artık kentlere göç etmiş insanlardan birileri olarak yaşananları hem müzikal olarak hem de sözlerde farklı bir dille yorumlamaya başlamışlardır (Mahzuni Şerif, Neşet Ertaş, Ali Ekber Çiçek örneği gibi).

Dinleyenler ve Repertuar

Şimdi türkü deyince, türkü deyiş daha çok bu tarz müzikler yapılıyor ve gelen insanların büyük bir kısmı solcular ve Aleviler. Alevilerin büyük kısmı da aşağı yukarı Alevi demokrat ya da solcu kimlikli insanlar. Daha çok bu tarz insanlar gelir. Sonra değişik yörelerden işte Orta Anadolu'dan, Batı Anadolu'dan, Karadeniz'den falan insanlar da katılmaya başladı, çünkü onların müzikleri yapılmaya başlandı. Yani mesela Karadeniz müzikleri eskiden hiç satılmazdı, duymazdık nerdeyse, Kazım'la beraber başlayan bir furya vardı ama onunla beraber Türkü Barlar da çok yaygınlaştı ve yalnız Karadeniz müziği yaptı yani böyle özellikler de oldu. Kürtçe mesela, diller üzerinden de bir etkisi oldu. Öyle yerler var ki sadece, çalışan arkadaşlarımız var, baştan sona kadar programı Kürtçe yapabiliyorlar mesela tabii öyle yerler de var. (Hasan Sağlam, Gazi Mahallesi)

Bunu kendi programlarım üzerinden tanımlarsak işimiz zor. Çünkü beni genelde öğrenciler ve yoksullar dinlemeye geliyor. Geliyorlar bir tek bira kola içip beni dinleyip gidiyorlar. Çünkü genç çocuğun ekonomisi ona yetiyor.

Ama sektör olarak genelde iş adamları, köy kökenli, köyüyle duygusal ve sosyal ve politik bağlantısı oranın muhtar seçimine karışacak kadar bağlantılı iş adamları tercih ediyor. Kendi köyüyle her konuda bir ilişki içinde olan veya o ilişkisini koparsa bile duygusal olarak bağlantılı olan köy kökenli ama entelektüel olan iş adamları da çıkıyor ama ekonomik durumu iyi olanlar da geliyor. (Nurettin Rençber, Taksim)

Her kesim var. Bugün en basit işçisinden tutun çok üst seviyesindeki iş sahiplerine göre müşteri profili değişiyor. Ağırlık olarak çalışan kesim çoktur. Eskiden öğrenciler çok vardı. Şimdi öğrenci sayısı türkü dinleyenlerin arasında azaldı. 2002 yılına kadar çoktu ama bu seneden sonra öğrenci dinleyicisi çok azaldı. O dönemde Türkiye'de konfeksiyon çalışanları çoktu o kesim çok geliyordu ama şimdi konfeksiyonlar kapandığı için o dinleyiciler de azaldı. Doktorundan, daha doğrusu hastanesindeki personellerinden tutun başhekimine kadar gelen, üst düzey müdürlerinden tutun da emniyetine kadar gelen dinleyiciler var. Ama bunlar süreklilik anlamında çok fazla gelmiyorlar. Zamanları olmamasından kaynaklanıyor olabilir. Sürekli çalışan, maaşlı çalışan kesimler geliyorlar. (Muzaffer Aktar, Taksim)

Farklı, çok farklı insanlar geliyor ki, ona göre taleplerini karşılamaya çalışıyorsun. Bir masa Rizeli, bir masa Diyarbakırlı, bir masa İzmirli. Bir masa Çorum'dan gelmiş falan. İç Anadolu'dan gelmiş. Onu çalıyorsun, e kardeşim onunkini çaldın, benimkini niye çalmıyorsun yapıyor. Böyle sürekli farklı tipler geliyor... Genelde işçiler geliyor. Şurada yine ayrım oluyor bak. Elit türkü bara gelen adam başka oluyor. Bu taraflardaki bara gelen adam başka oluyor. (Emrah Oğuztürk, Taksim)

Halk müziği geleneği kendi yaşamının içinde olan seçici, daha kapalı, homojen dinleyicilerden, müzik sektöründe halk müziklerinin canlanışına ve egemen ideolojinin bu kültürlerle ya-

vaş yavaş esneyen ilişkisine bağlı olarak karmaşıklaşan bir dinleyici grubuna geçiş kentle kurulan karmaşık ve dinamik ilişkilerin göstergesi. Sanatçılara göre müşterileri, kendini kent karşısında dışarlıklı konumda gören tekstil işçisi, öğretmen, öğrenci, orta kademe yönetici, avukat gibi emek kesiminin her kademesinden gelen ve serbest ticaretle zenginleşen Anadolulardan oluşmaktadır. Türkü dinlemek onların eğlenme, vakit geçirme, dertlenme ya da öfkesini dillendirme alanı, bir anlamda yaşam tarzı olarak tanımlanıyor. Burada yeniden hatırlamak gerekir ki halk kültürlerinin adaletsizliğe karşı öfkesi ve adalet arayan dilinin kentlerin emek kesimleri tarafından da sahiplenilmesi tarihsel bir gerçekliktir. İşçi sınıfının kültürel kodları içinde yer alan adalet ve hakkaniyet nosyonları onların tarihinden daha eskiye uzanır; "...ilk olarak egemenlerin dışında kalan ve hafızalarında belirgin kültürel kodlar olarak adaletsizlik hissi ve ahlaki öfkeyi taşıyan ve /veya yeniden oluşturan bütün kolektifler bu zeminde yer alırlar (halk kültürü-popüler kültür-ezilenlerin kültürü)..." (Özuğurlu, 2008; 82). Anlatımlarda, artık kentlilerin de müzik sektörünün süzgecinden geçen halk müzikleriyle birlikte türkü dinlemeyi ve onunla eğlenip dertlenmeyi öğrendiği ve her yerin olmasa da özellikle merkezlerin daha "lüks" görünen Türkü Barlar'ına gittikleri de söyleniyor. Aslında zaten artık kentli olan bu sanatçıların bu "kentli" tasviri, Türkü Barlar'ın bir taşra temsiliyeti olarak kentlilik algısını anlatmaktadır.

> Bizim işlettiğimiz yerde her şey okunuyordu, biz okuyorduk mecburen çünkü istenir. Her tarzdan şey gelir bir Karadenizli geliyor bir Azeri geliyor. Mesela sanat müziği dinlemek isteyen insanlar da geliyor. E onlara tabii ki ne yapabiliriz? Diyebilir miyiz burada sadece türkü okunuyor da fakat türkü barlara giden kesim zaten biliyor orda artık isteme şansı yok. İstese bile yok diyorlar bazı mekân sahipleri yasak kural koymuş yani, burada sanat müziği yok, burada arabesk yok, burada zaten halk müziği okunuyor. Yani biz öyle bir yasak koymadık yani bütün insanlara hitap ettik mekân sahibi olarak ayrım yapmadık .(Hülya Akkale, Avcılar)

> Ben repertuar konusunda bir şeyler söylemek istiyorum. Repertuarımı şöyle belirliyorum; tabii ki insanların eleştirilerine her zaman kulak veriyorum dinleyicilerin eleştirilerine, çünkü ben de dinleyici olarak gittiğim zaman sevdiğim bir türküyü dinlemek isterim. Gerçekten hissedebildiğim türküleri söylemeye özen gösteriyorum. Bunlar mesela gerçek türküler, Neşet Ertaş'ın, Celal Güzelses'in, Aşık Veysel'in türküleri. Her yöreden söylemem gerekiyor. Zaten potbori şeklinde söylüyorum. Müşterilerin istekleri tabii ki önemli ama istemediğim bir türküyü hiçbir zaman söylemiyorum yani. Orhan Gencebay'ın bir tane şarkısı var, Sezen Aksu'nun birkaç bestesini, böyle hoşuma giden şeyleri de arada bir söylüyorum yani. (Ender Bey, Taksim)

> Bakırköy müşterisi için biraz daha varoş diyebiliriz. Çünkü yakın olduğu bölgeler itibariyle. Bir de şöyle bir gözlem yaptım: gelen istekler doğrultusunda mesela Beyoğlu'nda Mektup Bar'da program yaptığım zaman gelen istekler, eski türküler ve müzikalitesi melodik yapısı güçlü olan türküler isteniyor. Mesela bir Ege türküsünü, söylemesi ve çalınması zor olan türküleri de istiyorlar. Ama orda (Bakırköy'de) genelde popüler olan türküler istenir ve daha çok varoş türküleri/şarkıları söylenince coşuyorlar. (Taylan, Bakırköy)

Kentin tüm eğlence ve müzik mekânlarının repertuarlarını sadece mekân kimlikleri ve mekânların sahipleri değil dinleyici grupları da belirliyor. Bütün mekânlarda, dinleyiciler, repertuar, davranışlar, konumlar arasında oldukça karmaşık ve özel bir ilişki var. Özellikle Türkü Barlar gibi "etnik" ya da "geleneksel" müzik mekânlarının dinleyicileri sadece bu müziğe karşılık gelen gruplarla sınırlı değil. Çünkü bu mekânların dışında halk müziklerinin dolaşımda olduğu dev bir medya ve teknoloji ağı diğer türler gibi bu müzikleri de her yere taşıyor. Türkü Barlar'ın dinleyicilerinin halk müziği bilgi ve beğenisini oluşturan en önemli yerlerden biri de türkü radyolarıdır, buralarda günün belirli saatlerinde sürekli yinelenen repertuar, dinleyicilerde ge-

niş bir türkü dağarcığı oluşturarak seçimlerini bilinçsizce de olsa belirlemekte.

Halk müziklerinin, kentle Türkü Barlar'dan çok önce başlayan ilişkilerinde, müzik sektörünün yanı sıra kurulan "folklor derneklerinde", festivallerde, yarışmalarda, ulusal günlerde kullanılması aslında bu kültürün dönüştüğü, "kentlileştiği" anlamına geliyor. Anadolu müzikleri de kentlerde kendine yeni bir halk müziği hattı çizerken kentin diğer müzikal üretimlerine de kendini açmış oluyor. Bir anlamda bu etkilenme tüm müzik türlerini kentli olma zemininde ortaklaştırıyor. Kentin müzikal kimliğinin kendine özgü deneyimi içinde artık halk müziği de hem kent hem de taşrayı taşır. Kentte gerçekleşen her şey kentlidir, kent kültürüne dahildir, Türkü Barlara atfedilen değerler de gelenek, taşralılık ve kent ilişkisi tarihinin bir parçasıdır.

Sonuç:

"İnsanlar, kültürel alanlar içinde en çok müzikte geçmişle geleceği bağlamayı umar," (Nettl, 1996; 2).

Müzik mekânlarında taşra kimliği tartışmasında belirleyici olan "etnik" ve "otantik" kavramlarının politik ve kültürel uzanımlarında modern kentlerin temel dinamiği olan göçlerin merkezî yeri bulunur. Kentte müzik ürünleri için yapılan "etniklik" belirlemesinde kendisine yeten, yalıtık, değişmez bir bütünlüğe yani "otantikliğe" yapılan vurgu, "otansitenin" geçmişle bağı ve bozulmamışlık fikri üzerine kurulur. Aslına sadık kalma, değişime karşı direnme ve bozulmama iddiasıyla bu kavram –kıra ait olanla ilişkilendirilerek– müzikal uyanış türlerinde de merkezî rol oynar. Müzikal uyanış ideolojisi orta sınıf ve sosyalist gruplar tarafından sahiplenilen kentin tüketim kültürü karşısında hem klasik sanat hem de halk müziklerinde geçmişte kalmış "saf" yapıları bulma çabasını içerir. Özellikle halk müziklerinde farklı bir politik değer taşıyan müzikal uyanışlar artık görünür olmayan ya da tamamıyla geçmişte kaldığına inanılan bir müzik geleneğini aslına uygun olarak yenileme, kurma

ve koruma hedefiyle çalışır. Burada önemli olan uyanışa geçen müziğin kültürel olarak da kendini tarihsel değerler ve otansite referanslarıyla yeniden inşa etmesi çabasıdır (Livingston, 1999; 68). "Otansite" sorunu tüm bu tartışmaların kesişme ve kırılmalarını gösteren bir prizma gibidir (Moore, 2002; Adorno 1973; Leach 2001). Kentte değişimin "saf" olan her şeyi yıpratan etkisine karşı geçmişi yüceltme ve koruma söylemiyle birleşen bu anlayış halk müziklerini de doğal ve yabancı olandan yalıtık olarak tanımlar. Etnik ve halk (folk) ayrımının belirsizliğinden dolayı da kentin başat unsurlarından biri olan göçmen müzikleri doğrudan bu "halk" ya da "etnik" kültürlere ait kılınarak, homojenlik iddiasıyla, göç öncesi kökensel kültüre bağlı bir kimlikle belirlenir ve bölgesel sınırlanmışlıkla korunduğu varsayılır. Muhafazakâr politikaların sahip çıktığı bu söylem "otantik" olanı, hem taşranın hem de modern kentlerdeki göç gruplarının sahip olduğu kültürün ifadesi olarak kullanmayı sürdürür. Böylece halk müziklerinin köken tartışmasında, egemen ideoloji "etnik" ya da "otantik" müziği üretenlerin ve dinleyenlerin kentte bile "kentdışı" bir dünyada yaşadığını iddia eder ve kentte taşra sınırlarını bu belirlenimlerle çizmeye çalışır. "Otantiklik" tartışmasının özcü ve muhafazakâr kanadında kalan bu anlayış, taşra içine sıkıştırmaya çalıştığı göç gruplarını bir yandan da etnik ayrımcılığa tabi kılar.

Oysa göçmenler, geldikleri kültürün bir üyesi olma durumunu kente karşı durma anları için elinde tutarlar ama bu halk kültürünün değişime direnen, farklılaşmamış bir kültür olduğu anlamına gelmez. Bu nedenle kentin kültürel alanının "etnik" ya da "halk" müziği üretici ve kullanıcısını da belirleyen bir alan olarak "otantik" olanı tehdit eden değil onu yeniden yaşatan ve güçlendiren bir etkiye de sahip olduğu söylenebilir (Reyes, 1979; 6–7). Dolayısıyla, kent hayatındaki halk müzikleri de farklılaşarak, türlere ayrılarak çoğalan ve kent hayatını belirleyen bir üretime dönüşür. Kent kültürünün politik mücadelesi içinde etnik gruplar hem kendilerini tanımlamak hem diğer etnik gruplardan ayrılmak hem de geniş bütünlüğün bir parçası olmak için müziği bir araç olarak kullanabilmektedir. Halk mü-

zikleri de göç grupları gibi kentte belirli bölgelerde toplansa bile yukarıda değindiğim gibi sonuçta kitle iletişim araçlarıyla bütün kente ve dünyaya yayılmaktadır. Müzik bu işleviyle grupların üyelerine hem kent kültürüne uyumun garantisini hem de atfedilen kimliğin kültürel etki iktidarının garantisini verebilmektedir. Buradan da anlaşılıyor ki, müzikal kimlik diğer formlar için de alternatif ve ayırıcı bir form olarak aynı zamanda bir grubun içinde ya da dışında olmayı tanımlayan bir birleştirici öğeye dönüşebiliyor (Reyes, 1979; 9–14).

Buna bağlı olarak da ne şehre göç edenler ne de göç alan kentlerdeki kültürler sabit ve kendine kapalı kalmamakta, sürekli birbirleriyle ilişki içinde heterojen, geçirgen halleriyle sınırlarını her gün yeniden tanımlamaktadırlar. Müzikal evren için de geçerli olan bu karmaşıklık, kentteki müzikal hayatın bölgesel ve etnik kimliklerin ötesinde işlevleri ve etkilerini de görebilmemizi sağlar. Aslında bu karmaşıklık, popüler kültür alanında sık kullanılan kavram olan melezlik hali; ödünç alma, benimseme, kesişen üretim biçimleri, kaynaşma, sınırları geçme gibi birçok eylemin içinde gerçekleştiği oldukça karmaşık bir kültürel ilişki bağlamı olarak da okunabilir (Reyes, 2009; 182). Üreticisi, dinleyicisi ve onları bir araya getiren ortam ve bu ortamların bütün bileşenleriyle birlikte en geçirgen, şeffaf ve sabit olmayanı ifade eden müzik, en fazla dolaşımda olan, değişimlere en açık kültür ürünü olarak taşra ve kent ilişkisinin karmaşık halini açar.

Türkiye'de 1980'lere kadar kentin göç gruplarını temsil eden müzik olan arabesk, emek kesiminin kentin ekonomik ilişkiler ağına yerleştikçe belirginleşen kentle uyumsuzluklarını ve taşra-kent karşıtlığını sert bir ironiyle ortaya koyuyordu.

> Kente göç edenlerce kullanılan taksi ve minibüsler arabeski gecekondulardan kente, kamyon sürücüleri de bir kentten ötekine taşıyordu. Arabesk müziğin kentte göç ile, sözcük anlamında ulaşımla öylesine sıkı bir bağı vardı ki, 1970'lerde çoğu kez "minibüs müziği" ya da "gecekondu müziği" olarak anılıyordu. (Özbek, 1999; 175)

Ancak, arabeskin özellikle 1980'den sonra popülizm içinde eriyen muhalif dilini tekrar yaratma talebi, dönemin yerel olanı ve etnik kimlikleri merkeze alan hâkim düşüncelerinden beslenerek halk müziklerinde karşılık bulmuştur. Kimlik politikalarının öne çıktığı bu dönemde başta Alevi müzikleri olmak üzere tüm halk müziklerinin kendi kaynaklarından müzik piyasasına geçmeye başlaması taşranın da müzik piyasasında yeni bir konum edinmesini sağlamıştır. Halk müziklerini destekleyen müzik şirketleri kurulmuş, ayrıca yerel şarkıcılar da kendi çabalarıyla albüm yapmaya başlamış bir yandan da kurulan kültür merkezlerinde öğretilen Anadolu müziği enstrümanlarıyla bu popülerleşme süreci hız kazanmıştır. Büyük kentlerde dolaşıma giren Anadolu müzikleri bizzat taşradaki müzikal üretimleri de etkileyerek farklılaştırmıştır. Halk müziği sanatçılarının albümler, videolar, yarışmalar aracılığıyla tüm ülkede izlenmesiyle hem Türkü Barlar'da hem de taşra kentlerinde halk müziği repertuarları hatta icra tarzları da çeşitlenmiştir.

Anadolu gibi oldukça farklı ve karmaşık bir coğrafyada doğal olarak hemen karşılık bulan etnik kültürlerin öne çıkarılması ve ulus devletlerin kendi tarihiyle yüzleşmesi fikri (Hall, 1998) politik alanda çok sancılı ve sorunlu bir dönemi başlatırken müzik alanında yeni bir yol açmıştır. 1990'lar sonrasındaki bu etnik kimliklerin, çokkültürlülük adı altında müziğe dönüşünde önemli çabalar olarak Kalan Müzik, Kardeş Türküler ve Helesa'yı görebiliriz. Bu çalışmalarda, mozaik kavramına atıfla kurulan birbirini tamamlayan kültürler söylemi müzikal kültürlerin de birbirlerinden etkilenmiş olmalarına ve kardeş olmalarına vurgu yapmıştır. Kalan Müzik özellikle arşiv çalışmalarında adeta TRT kurumunun zamanında yaptığının tam tersi bir tutumla, tektipleştirmenin aksine, her müzik türünü kendi şarkı sözü dili ve icra tarzıyla kayda geçme çabası içine girmiştir. Bu çabaları 1980 öncesi halk müziği politika ilişkisinden ayıran temel şey, halk müziklerini politikanın aracı kılmak yerine Anadolu'nun müzikal yapısının farklılıklarını ve bir aradalıklarını göstermenin ve icra etmenin kendisini politik bir mücadele biçimine dönüştürmeleridir. Bu hareketliliği besle-

yen bir diğer şey dünya müzik piyasasında Doğu müziklerini doğrudan ya da motif olarak kullanmanın yeni bir pazar haline gelmesidir.

> World müzik, dünya müzik endüstrisi özellikle 3. Dünyanın etnik ve geleneksel müziklerini 80'lerle birlikte yeni bir kazanç alanı yeni bir çizgi olarak poplaştırmaya çalışırken 90'lar Türkiyesi'nde bu etnik ve kültürel kaynaklar politik bir misyonla gün ışığına çıkar. (Kahyaoğlu, 2008; 206)

Bu farkları ve bir aradalıkları tartışan müzik üretimlerinin hemen yanında kent popüler kültürü içinde de "protest", "kent türküleri", "özgün" müzikler adı altında Anadolu müzikal formları, motif ya da enstrümanları kullanarak geliştirilen yeni sesler piyasada önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Bu müzikal üretimler de kentin adaletsiz yaşamına emek kesimlerinin öfkeli, kırgın, bazen teslimiyetçi bazen de direnmek isteyen dünyalarını anlatır. Bu müzikal üretimlerin hepsi, bir biçimde taşra görülen alt sınıflardan tarihsel konumları reddedilen azınlıklara kadar yaşadıkları kentlerle sorunları olan geniş kesimlerin ruh hallerini dile getiren, halk müziklerinin her şekilde varlığını koruyan muhalif ruhunun yeniden üretim biçimleridir.

Bütün bu üretimleri çatısında toplayan Türkü Barlar kentin gerçek müzik ve kimlik mekânları olarak hem otantikliğin iddiasında hem de eğlence sektöründe ayakta kalmanın her yolunu denemek zorunda olduğunun bilincinde olan mekânlar. Barlar, öyküleri ortak olan mekân sahipleri, sanatçıları ve dinleyicileriyle kentin dışlanmış kesimlerini eğlence sektörüne dahil ederken onlara müzik piyasasında bir yer açmayı da başarabilmişlerdir. Barların müzik piyasasıyla ilişkisi oldukça karmaşık ve dinamik; Türkü Barlar'da ünlenerek müzik sektörüne geçen sanatçıların yanı sıra ünlü sanatçıların sahne alarak piyasadaki konumunu güçlendirdiği Türkü Barlar da mevcut. Hem büyük kentler hem de taşra kentlerinde hâkim olan "yerliler" ve "göçmenler" arası kültürel farklılıklar, göç edenlerin cesur ve daya-

nışmacı olduğu algısı (Karadağ, 2010; 54), Batılı yaşam tarzının sahipleri kentliler ile göçmenler arasında kültürel pratikler üzerinden rekabete de yol açabilmektedir. Bu rekabetin amacı olan taşra-kent kültürünü ayırma çabasına karşın bugün Türkü Barlar'ın halk müziği dinleme mekânı olarak taşra kentlerinde açılması ve Türkü Bara gitmenin bir kentli etkinliği olarak algılanması da başka karmaşık bir gerçeklik.

Emek gruplarının kentte yeniden tanımladıkları bir etnik-kültürel birliği var kılma çabalarının müzik mekânı olan Türkü Barlar eğlence sektöründe kalıcı bir yer edinmiş görünse de bazı kültür evleri yine türkünün temsil ettiği değerlerin etrafında toplanan genç kuşakların yeni bir aradalık mekânları olarak görünmeye başladı. Kapitalist dünyanın sürekli ayrımlar üzerinden yürüttüğü politikalar içinde dolaşan emek kesimlerine ait olan halk kültürünün sıkışma, aynı kalma, dönüşme, muhalif olma ve direnme biçimlerinin diyalektik ve geçişli ilişkilerinde müzik mekânlarının varolma çabaları da farklılaşan formlarla sürmeye devam edecek.

Kaynakça

Adorno, W. T. A. (1973). *The jargon of authenticity.* Çev. K.Tarnowski, F. Will. London: Routledge&Kegan Paul.

Erder, S. (2006). *Refah toplumunda getto.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi..

Erman, T. (2001). The Politics of squatter (gecekondu) studies in Turkey: the changing representations of rural migrants in the academic discourse. *Urban Studies,* 38 (7), (s. 983–1002). 2000, http://www.usj.sagepub.com.

Gündoğar, S. (2005). *Muhalif müzik: halk şiirindeki müzik geleneğinden günümüz politik şarkılarına.* İstanbul: Devin.

Kahyaoğlu, O. (2008). Kendiliğinden politik bir müzik tavrı. *Kardeş Türküler: 15 yılın öyküsü.* Ayhan Akkaya, Diler Özer, Fehmiye Çelik, Ülker Uncu (ed). İstanbul: BGST.

Karadağ, M. (2010). Taşra kentlerinde yaşam tarzları alanı: kültür ve ayrım. *Toplum ve Bilim,* 118, 39–59.

Korkut, B. (2004). *İstanbul ve Anadolu'dan sınıf profilleri.* Ankara: İmge.

Leach, E. E. (2001): Vicars of "Wannabe": authenticity and Spice Girls. *Popular Music; 20(2), 143–167.* Cambridge: Cambridge Universty Press.

Livingston, E. T. (1999). Music revival: towards a general theory, ethnomusicology. 43(1), (s. 66–85). Illinois: Universty of Illinois Pres.

Markoff, İ. Alevi identity and expressive culture. *Garland Encylopedia of World Music,* 6, (s. 798–800). NY and London: Routledge.

Nettl, B. (1996). Relating the present to past: thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology. www.levi.pronincia.venezia.it/ma/index/numberI/nettII/neI.hm.

Özuğurlu, M. (2008). *Anadolu'da küresel fabrikanın doğuşu, yeni işçilik örüntülerinin Sosyolojisi.* İstanbul: Kalkedon.

Reyes, S. A. (1982). Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary. *Yearbook for Traditional Music,* 14, 1–14.

——. (2009). Urban ethnomusicology, past and present. *Music in Motion.* (s. 173–191).

B. Clasuen, U.Hemetek, E.Sæther (ed). USA and UK: Transaction Publisher.

——. (1979). Ethnic music. *The urban area and ethnomusicology, ethnomusicology: history, definitions, and scope.* Kay Kaufman Shelemay (ed). New York: Garland Publishing, 297–317.

Stokes, M. (1997). Introduction: ethnicity, identity and music ethnicity. *Identity and music: musical construction of places.* (s. 1–29). Martin Stokes (ed). Oxford: Berg. Williams, R. (1975). *The country and the city*. NY: Oxford University Press.

Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmemek

Tanıl Bora

> ...Tutkusu, ideali yoktu oğlunun. Büyük bir şehre gitmek, yeni dünyalara açılmak istemiyordu. (...) Kendi gençliğini düşünüyor. Karısına da anlattı kaç kez. Kendisine binlerce kez. 'Bu şehirden kurtulmak için yırtınırdım. Burada bir halt olunamayacağını anladığımda daha ortaokuldaydım.' Karısının yanıtı da hep aynı. Neymiş? Bu şehir onun zamanındaki şehir değilmiş. Gelişmişmiş. Burası da artık büyük bir şehir sayılırmış. Elli yıldır yaşadığı şehirdi işte. Ona sorsalar, ne uzamış ne kısalmıştı. Karısı, açılan sinemalardan, mağazalardan, alışveriş merkezlerinden söz ediyor, kocasının neyin yokluğunu çektiğini anlayamıyordu... (...) Oğlunun jöleli saçlarına bakıp gülümsedi. Yabancı şarkıcılara mı özeniyordu? Kendisi için en büyük düşlerden biri yurtdışına gitmek, yabancı yerler, insanlar tanımaktı gençliğinde. Oğlansa yerinden kımıldamadan o yabancılara benzeyerek çözmüştü sorunu anlaşılan. Yine de oğlunun tutkusuzluğunu anlayamıyordu.... (Çelik, 36–38)

Behçet Çelik'in *Düğün Birahanesi* kitabında yer alan "Soğuk Bir Ateş" adlı öyküsünden, bir babanın, kasvetli bir birahane suskunluğunda, taşraya tıkılıp kalan oğluna ilişkin gamlı düşünceleri bunlar. Taşrayla büyük şehir (beledî-idarî düzenlemedeki "büyükşehir"i değil, sahiden *büyük* şehri kastediyorum!) arasındaki mesafelerde saklı vaatlerin yitişini anlatıyor babacı-

ğın dertlenişi. Hem "ne uzayıp kısalma" anlamında taşra olmaya devam ediyordur taşra; hem de ağza bir parmak şehirlilik balı çalıyor, böylelikle *oradan gitmeye* tahrik eden bir meydan okumadan bile esirgiyordur yerlileri, tutsaklarını.

Taşralaşma İstidadı

Murat Belge'ye göre, "Biz bize benzeriz," ideolojisinin şemsiyesi altında, "dünyayı, başkentte olanları taşradan seyreden kasabalılar gibi izl[emeye]," yatkınız Türkiye'de. Taşrayı sıfat anlamının olumsuz çağrışımlarıyla aldığımızda, sahiden, Türkiye'nin taşralı yüzüyle karşılaşmamak zordur: Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin –teknolojiyle daha da derinleşebilen– kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu âlem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan "yabani" bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği... Sadece bozkır kasabalarında, Anadolu ücralarında değil, en modern ve "dünyaya açık" muhitlerde de görebiliriz taşralılığın yüzünü... Türk modernizminin ezelî meselesi bu: Yerleşik şehir kültürü, büyük bir nüfus ve hızla kendisine akan taşrayı massedecek güçten ve "kalite"den yoksun. Sonuç, taşranın şehri kaplaması oluyor. Bunun bir karikatürü: 2003 Mart'ında, tayin edildiği İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nü devralmak üzere gelen Celalettin Cerrah'ın, Boğaz Köprüsü girişinde "Büyük Sivas'a hoşgeldin Baba Cerrah," pankartı taşıyan hemşerilerince karşılanması!

Ama tersi de varit değil mi? Sivas'ta, Erzincan'da da *bir* İstanbul –veya *biraz* İstanbul– yok mu? Taşra şehirciklerinde, kasabalarında da büyükşehir manzaralarından kesitler zuhur etmiyor, büyükşehir elektriğinin şerâreleri buralara sıçramıyor mu? Toplu konutlar, siteler, otomobil ve trafik diktası, taşranın durağanlığını (iyi yanından bakarsak sükûnetini) bozuyor. '70'lerde büyük şehirlerden hatta kısmen İstanbul'dan başka hiçbir yerde bulunamayan mallar, markalar, görülemeyen filmler, vitrin düzenlemeleri, eğlence biçimleri, gündelik dil ve edalar, şehirli teknoloji oyuncakları, şimdi çok geniş bir menzi-

le ulaşarak taşraya yayılıyor. Taşrada birçok il ve irikıyım ilçe merkezi, şehir kültürünün ürünleriyle ve imgeleriyle alışveriş içinde. Kültür endüstrisi, davranış kodlarına ve imge paketlerine doldurduğu şehirliliği genişleyen ölçekte ve mekânda pazarlıyor. İstanbul, Ankara, İzmir, biraz Adana, biraz Bursa dışında da, taşraya bir şehirlilik huzmesi düşüren yeni büyükşehir kozaları ortaya çıkıyor. Haklarında Asya kaplanlarına benzer ekonomik gelişme efsaneleri anlatılan "Anadolu Kaplanları" gibi...

Kasabanın Yitişi

Köy-kent ikiliğinin arasında dikilen ve şayet ikisi arasındaki akışta bir terminal olarak hizmet vermiyorsa, o akış karşısındaki bigâneliği temsil eden, taşra dinginliğinin ve durağanlığının abidesi olan *kasabanın* yitişi de bununla ilgili değil mi? Mustafa Kutlu, *Akasya ve Mandolin* kitabında şöyle tasvir ediyor bu yitişi ve "ölü şehre" dönüşmekle *irileşmek* arasındaki bıçak sırtını:

> Pazarı bile kurulmayan, eşrafı ölmüş, esnafı dağılmış, konakları çökmüş kasabalar artık birer 'ölü şehir' niteliğindedir.
>
> Yok, eğer bu makûs talihi yenebilmiş ise, bir Nazilli, bir Çarşamba, bir Suşehri olmuşlarsa bu defa "il namzedi" diye ikide bir meclise ve mebuslara karşı gösteriye girişebilirler.
>
> Tabii ki onların artık arastası, semercisi, nalbandı, iki yanı dut ağaçları, kavak ve çınarla kaplı sokakları kalmamıştır. Muhtemelen bir veya birkaç bulvara, meydana, heykele, çokkatlı işhanlarına, mahalli gazetelere, hükümet ve belediye saraylarına, düğün salonlarına, halı sahalara kavuşmuşlardır. Üçüncü ligde oynayan futbol takımları vardır. Bir kısmı memleket evladı sanayicilerin yatırımları ile organize sanayi bölgelerine ulaşmış, ihracata başlamış, ha desen "Anadolu kaplanı" sayılacak seviyeye çıkmışlardır.

> Yani artık "kasaba"dan kastedilen o sessizlik, o tıkanmışlık, o kendi içine kapanmışlık kalmamıştır.
>
> Nereden bakarsak bakalım "kasaba" fiilen yoktur artık. Ama ruhu yaşıyor. Meclisteki kavgalarda, Hilton'daki düğünlerde, taşra üniversitelerinde, şark köşelerinde. (Kutlu, 2001; 105)

İstanbul...

Büyük şehir merkezleri ile veya şehir ışığının huzmelerini yakalayabilenler ile taşralaşan bakiye arasındaki açı, yirmi yıl öncesine göre çok daha geniş bir açı, artık. Bir de, İstanbul ile diğer büyükçe şehir merkezleri arasındaki makas gitgide açılıyor. Türkiye'nin büyükşehri=İstanbul, global şehir dinamiğine ayak uydurmakta epey merhale katetti. İstanbul'un metropoliten çekirdeğinin globalleşme performansına nispetle, Türkiye'nin geri kalan tümünün taşralaştığını söyleyebiliriz. Salt göreli değil mutlak anlamda taşra sayılan yerler ise, neredeyse gayri meskûn mahal derekesine iniyor.

İstanbul'u/İstanbulluluğu *solipsist* [tekbenci] bir havaya sokan bu hali, en iyi medyadan görebiliriz... Türkiye medyası, onca teknik gelişkinliğiyle, belki telgrafla haber yazdırılan devirlerden bile daha fazla İstanbul-merkezlidir. Bilhassa televizyonda, İstanbul ve Ankara dışı görüntülerin ne kadar sınırlı olduğunu düşünün. Genellikle bir kodaman ziyareti ya da bir fevkalâde hadise dolayısıyla "taşralardan" yapılan yayınlara "sosyal renk" katılmak istendiğinde kendini gösteren oryantalist merak ve uzaklık duygusunu düşünün. Şümullü memleket meselelerinden bahsederken fona bindirilen manzaraların hep Beyoğlu üstüne az Kızılay kaynaklı olmasını düşünün. Ulusal kanallar, ana haber bültenlerinde, İstanbullulara hava durumu ve trafik bilgileri servis ediyorlar. Kısacası, İstanbul'u bir imge olarak çoğaltıyor, "reklam ediyor" medya... İstanbul'un/İstanbulluluğun bu solipsist halinden türeyen, kendine hayran, kendiyle kaim ve "etrafa" karşı kayıtsız bakış, taşranın, taşralılığının altını çiziyor iyice.

Global Sarmal

Birbirinin üzerine kapanan iki zıt süreç işliyor aslında. Hem şehirler taşralaşıyor, hem taşrada şehirleşmenin veçheleri zuhur ediyor. Elbette, şehirleşme görünümleri ile, şehir kültürünün maddi unsurlarının varlığı ile, bütünlüklü bir şehirli kültürü arasında ayrım yapmak gerekir. Şehir kültürü unsurlarının temsilden ve manzaradan ibaret olmadığı, şehirliliği içselleştirmiş "gerçek" şehirler ile sosyo-ekonomik gelişmişlik düzeyi ne kadar yüksek ve merkezi ne kadar şık olursa olsun rütbesi "taşralı" kalacak beldeler arasında ayrım vardır. Dikkatli baktığımızda, kapitalizmin içinde bulunduğumuz evresinde şehir dinamiğini tayin eden özelliğin, şehir işlevlerinin ve mekânlarının had safhada fragmanlaşması, atomlaşması olduğunu görüyoruz. Bu hep böyleydi: Şehri üretimin mekânı olmanın ötesinde bizatihi bir üretim ve yeniden-üretim birimi (işletmesi) olarak kuran kapitalist şehir dinamiğinin yasası, işlevleri mekânsal olarak ayrıştıran, sıçramalı ve dağınık büyümedir. Fakat bu dinamik olağanüstü hızlanmış bulunuyor. İktisadi düzeyde merkez-çevre rabıtasındaki değişim için de bunu söyleyebiliriz. Bileşenleri ayrıştırılarak sökülüp takılabilir hale gelen, esnekleşen, hızlanıp akışkanlaşan üretim ve sermaye döngüsü, giderek, zamanı ve mekânı da sökülüp takılabilir kılıyor. Elbette "genel" bir merkez-çevre örüntüsü tamamen kaybolmamakla birlikte, merkez-çevre ilişkisinin işlevlerinin "taşınabilir" hale gelmesiyle, merkez ve çevre de sökülüp takılabilir oluyor. Merkezin işlevleri, "klasik" bir bütünlüklü merkezin dışında veya böyle bir merkez meydana getirmek gerekmeksizin de, dünyanın dört bir köşesinde oluşturulan "şubelere" havale edilebiliyor.

Büyükşehir-taşra rabıtasındaki değişim, bu global sürecin kültürel veçhelerinden birisi –ve önemli birisi. Merkez-çevre rabıtasının iktisadi düzeydeki hızlanışına, esnekleşmesine, kayganlaşmasına; kültürel düzeyde de şehir-taşra rabıtasında kendini gösteren buna koşut bir süreç refakat ediyor. Büyükşehre özgü iktisadi, toplumsal, kültürel vb. yapılar, izotop ayrılmasındaki gibi, şehrin mekânsal bütünlüğünden ve tarihsel sürekliliğinden kopuyorlar. Şehir kültürünün unsurları, yoğunlaştırıl-

mış haplar halinde, her yerde konuşlandırılabilir hale geliyor. Şehirli hayatın temsilleri, ecnebi ülkedeki diplomatik temsilciliklere benzer adacıklar oluşturuyorlar...

Bu sürece taşra açısından bakacak olursak... Şok edici şehirleşme tecrübesi için artık büyükşehre gitmek şart değil; şehir şoku gezici bir kumpanya gibi taşrayı ziyaret ediyor. Taşranın "mahremi" bozuluyor. İkitelli televizyonlarının nüfuzuna ilâveten, yerel TV'ler de şehirli hayatın taklidini ve reklamını yapıyor. Taşranın geleneksel ortak mekânları (kahvehaneler, çarşı...) tahrip olurken, yeni umumi yerler "kamulaştırıcı" olmaktan uzak. Toplumsal-kültürel eşzamansızlıklar yoğunlaşıyor. Bu eşzamansızlıkları derleyip toparlayıp bütünlüklü ve anlamlı bir hayat tasavvuru üretmek zorlaşıyor. Geleneksel eşraf da, kısmen onun içinden çıkan yeni modern elit de, taşra ile merkezin nispetini ayarlayacak inisiyatiften ve "olgunluktan" yoksunlar çoğunlukla.

Benzeşme ve Gözden Çıkma

Neticede, benzeştirici, aynılaştırıcı bir süreçle karşı karşıyayız. Sanki her yer şehir ve her yer taşra –veya hiçbir yer... Benzeşmenin bir yanı, taşranın totalleşerek yeknesaklaşması... Eski söyleyişte taşra*lar* denirdi. Topyekûn bir taşradan öte, kendine mahsus ayrı dünyalar ifade eden *yerler*in varlığını imler, taşra*lar* sözcüğü. Bugünse, kapitalizmin globalleşmenin süratiyle coşan "düzleyici" etkisi, taşraları standardize ediyor. Mustafa Kutlu, tektip şehirlerden söz ediyor; somut bir örnek olarak, Samsun'dan Rize'ye döşenen kesintisiz sahil karayolunun, Karadeniz'i homojenleştirdiğinden yakınıyor: "Bütün kıyı, fotokopi edilmiş gibi birbirinin aynı manzaraları taşıyor. Bayağı ve basmakalıp. Oysa bir Ünye ile bir Tirebolu'nun, hele hele Trabzon'un denizle kucaklaşması birbirine benzer miydi?" (Kutlu, 2001: 110–1).

Bu kaçınılmazcasına güçlü sürecin yol açtığı asıl hasar, eşitsizlikleri büyütmesi, uçurumları derinleştirmesidir. Merkezin şebekesine dahil olabilen şehirler, daha doğrusu temsili şehir

parçacıkları ile geri kalan yerler ve nüfusları arasındaki eşitsizlik büyüyor. Üstelik coğrafyaya dağılan şehir parçacıkları, hem manzaralarıyla hem de özgül ağırlıkları ve güçleriyle, her mekânda kademe kademe yeniden üretilen bu eşitsizliği gözden saklıyorlar. Böylece, birtakım "yer"ler ve oralarda yaşayan insanlar, velhasıl geniş bir beşeri coğrafya fiilen gözden kayboluyor, akıldan çıkıyor. Bir defa daha Mustafa Kutlu'yu zikredelim: "Taşranın bütününün gözden çıkarıldığını," söylüyor, *Şehir Mektupları*'nda. İşte, bu sürecin farkına varabilmemiz ve deneyimden sahiden "tecrübe" kazanabilmemiz için, edebiyat ve sinema o kadar önemli ki...

Taşra Öfkesi

Dışlanma, marjinalleşme endişesinin, taşrada kendini saydırmaya dönük bir kıpırdanmayı tetiklediğine ilişkin işaretler yok değil. Her "yer"de, bir "şeyiyle" temayüz etme çabası var. Tarık Buğra'nın *Yağmur Beklerken* romanında Erken Cumhuriyet döneminin köylülerinin halini tasvir ederkenki söyleyişiyle, *yok sayılmama açlığı*, sürüyor. Kimi ilçelerde neredeyse "ölümüne" peşine düşülen il olma cehdi (ki beldenin birinde İngilizce "We want to be a city," "Şehir olmak istiyoruz," sloganıyla ifadesini bulmuştu) bu açlığın timsalidir. Futbol stadlarında İstanbul takımları oligarşisine karşı "Anadolucu" tepki, merkeze tutunma arzusu ile taşralaşma endişesi arasındaki bu tedirgin ruh halinin bir dışavurumudur.

Keza (neoliberal söylemin yanı sıra) taşra siyasetinin dilinde "Ankara"nın olumsuz ve uğursuz bir simge olarak anılmasındaki artış, artık kaynak dağıtımını sağlayamayan hantal merkezî devletin Anadolu'ya, "tabana", taşraya karşı duyarsızlığına duyulan tepkiyi gösteriyor; taşranın da iyi-kötü gözetildiği "memleket bütünlüğü"nün partiküllere ayrıldığına dair tecrübî bilgiyi ve sezgiyi temsil ediyor. Kürt meselesiyle bileylenen millî devlet ideolojisinin her nevi "bölücülüğe" karşı teyakkuzunun içselleştirilmesinin, bu yerelci çıkışları belki biraz frenlediğini düşünebiliriz. Ama tersi de işliyor. Bizzat Kürt ayrılıkçılığı,

kendini "onlardan beter" hisseden *Türk-taşra*'nın mazlumiyet rekabetine ve öfkesine itki sağlıyor: Ankara'nın yakın çevresinde Diyarbakır'dan daha yoksul yerlerin bulunduğundan yakınarak "Biz de mi dağa çıkalım!" diye efelenen bir söylem...

Nurdan Gürbilek, "Taşra Sıkıntısı" makalesinde (*Yer Değiştiren Gölge* kitabındadır), Yusuf Atılgan'ın eserine yansıyan taşra ruhunun, 1950'lerinki olduğunu söyler:

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

"Taşranın çocukluk yılları" diyor bu hâle Nurdan Gürbilek. 1990'lar ve sonrasındaki, "ergen" bir taşranın hıncını görebiliriz. Yazının başını, Behçet Çelik'in öyküsünü, hatırlayın. Orada, o hıncın da pörsüdüğü bir "olgunluk" aşamasının imgesi var.

Taşra'daki "Öz"?

Taşranın edebiyat ve "kültür" hayatında "hesaptan düşülmesine" karşı yükselen bir ses, Necati Mert'inkidir. Necati Mert *Paytonun F'si* kitabında Türkiye'yi İstanbul'dan ibaret sayarak umursamadığı taşrayı dilsizleştiren, İstanbul-dışıyla bayağı "Oryantalist" bir ilişki kuran kültür ve basın ortamımızı şiddetle eleştirir. İsabetle.

Derken, eleştirisini, bir taşra özcülüğüne vardırır: Buna göre taşra, İstanbul'un kozmopolit yozluğuna, "ecnebiliğine", mukallitliğine, protezliğine karşı; yerliliği, yerleşikliği, olgunluğu, ölçülülüğü, bir bakıma sahiciliği cisimleştiriyordur. Hiç de sa-

nıldığı gibi durağan olmayan taşranın kendi zemininde, "uçmadan" kotardığı değişimin; taşranın "gelenekleri üstüne sımsıkı kapanmayan ama büsbütün de çıplaklaşmayan kendi halinde, farfarasız, rüküşleşmeyen insanlar"ının sahiciliğini yüceltir Necati Mert. Bu taşra özcülüğü, tabir caizse "taşra milliyetçiliği", bilhassa İstanbul'da odaklanan dışlayıcı şehirli kibrine bir reaksiyon—tarihsel perspektiften bakıldığında, Türkiye'nin yerlileş(tir)me becerisinden ve kaygısından hayli yoksun modernleşme tecrübesine bir reaksiyon. Böyle bir reaksiyon olarak okunduğunda, pekâlâ uyarıcı, ayıltıcı olabilir. Fakat taşrayı birtakım insanî ve kültürel değerlerin özsel yurdu olarak mistifiye ettiğimizde, muhafazakârlığın sularına girmiş oluyoruz.

"Memleketin Zübdesi"

Taşra, muhafazakâr ideolojinin yurdudur sahiden. Sadece desteğini, oylarını, kadrolarını oradan devşirdiği için değil; taşra her zaman geleneğin son kalesi, geleneğin "gizli gücü"nün pınarı olarak telâkki edildiği için de... Büyük şehri saran ve oradan yayılan *dekadansı* dağıtacak bir "hayat hamlesi"nin muhayyel kaynağıdır taşra. Ömer Seyfettin, Osmanlı'nın son devrinin bozgun havası içinde, "Şimdi İstanbul taşranın nuruna muhtaç," derken, böyle bir şey kastediyordu.

Türk muhafazakârlığının geleneği İstanbul'da "kurtarmaya" çalışan öncülerinden (Yahya Kemal ve izleyenleri) sonra gelen kuşakları da, ki bizzat taşradan geliyorlardı, yüzlerini taşraya döndüler ve taşrayı dillendirdiler. (Şerif Mardin'in Türkiye siyasetindeki merkez-çevre meselesi olarak yorumladığı sürecin bir veçhesi olarak da düşünmek mümkündür bunu). Taşra, Kemalist Batılılaşmanın kültürel tahribatına karşı dinî-millî "öz" değerlerin yuvası, değişmenin geleneksel kimliği koruyarak "dikkatlice" yürütülmesinin gözeticisi olarak kıymetlendirildi. Tarık Buğra'nın çok sonraları belirttiği üzere, "toplumun karakterini, kültürünü en iyi şekilde belirleyen...insanı toplumsal gelişmelerden en çok etkilenen," kasaba, toplumsal biyopsi için en elverişli ve gerekli hücre olarak ehemmiyet kazandı. Orta ve Doğu

Anadolu taşrası, dindar, milliyetçi, devletine sadık, ağırbaşlı, tahammüllü, çilekeş "bizim insanımız"ın beşeri coğrafyası olarak kutsandı –yani bir bakıma memleketimizin ve halkımızın "asl"ı olarak. Beşir Ayvazoğlu *Şehir Fotoğrafları'nda* bu "etni" için "esas kitle" tanımını kullanıyor, Ahmet Turan Alkan "bütün memleketin zübdesi" demişti. 1990'larda –muhtemelen ABD'den ("*deep America*") uyarlanan– "*derin Türkiye*" lafı revaç bulmuştu.

Çetin Baydar'ın *Geçidi Bekleyen Şehir* kitabındaki Erzurum (ve "Dadaş ruhu") güzellemesi, milliyetçi-muhafazakâr taşra özcülüğünün militan bir örneğidir. Erzurum'u *çevredeki merkez* olarak tanımlar yazar. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde Doğu'daki sınıra bekçilik etmekten ("geçidi beklemek"ten) gelen memlekete sahiplik duygusuyla, kahır ve zaferlerin kazandırdığı olgunlukla, alternatif bir merkezdir Erzurum. Hükmî ve "resmî" merkezin kozmopolit yapısına, yozlaşmaya açıklığına ve değerbilmezliğine karşı, "Anadolu'nun kadim yerlileri"nin uyanıklığını, millî karakterin "genetik şifresi"ni temsil eder. "Devlet klasmanındaki yerinin" düşürülmesine aldırmadan, gerek Osmanlı gerek Cumhuriyet döneminde merkeze meydan okuyan "mağrur kent"tir, "kendi sesiyle konuşan şehir"dir.

Ne var ki muhafazakâr söylemdeki taşra özcülüğü en etkileyici belâgat düzeyine, taşranın "bozulduğu" bir dönemde erişiyor. Yüceltilen o "öz" değerleri barındıran taşra evreni, Ahmet Turan Alkan'ın *Altıncı Şehir*'inde söylediği gibi, "tarih olmuş" durumda. Özellikle metropoliten-şehirli kültür unsurlarının "mobil" hâle geldiği, her yere nüfuz ettiği bir zamanda; geleneğin "saf" görünümleri artık taşrada da iyice kıt bir kaynak. Baki kaldığı kadarıyla da çürümüş, "asl"ından hayli uzaklaşmış, herkesten önce "samimi" muhafazakârı rahatsız edecek durumda. Taşrayı bozulmamış bir toplumsal-kültürel idil olarak tasarlamak, artık nostaljik bir iş –aslında modernliğin "girişinden" itibaren hep öyleydi, şimdi barizleşiyor. Muhafazakâr taşra romantizminin (umumiyetle muhafazakârlığın) mesleğidir zaten nostalji.

Taşranın güncel dünyasında, hızlanan ve bölük pörçükleşen değişimi oturtamamanın, dışlanmanın, marjinalleştirilmenin

tepkisiyle kendini ortaya koyan başka bir "öz" yok değil tabii. O "öz"ün sevdalıları var: Erzurum'un "kahraman Dadaş"larının Kürtleri lince yürümesini *millî refleks* belirtisi sayıyor; otuz üç insanın "din ve devlet düşmanlarına" –aslında Alevilere– karşı "kışkıranlar" tarafından yakılarak öldürüldüğü 2 Temmuz 1993 Sivas kıyımını "kıyam" diye kutluyorlar. *Linç güruhunun* başına hâle konduruyorlar. Bir yanıyla, taşra ruhunun hafakanlarının patlaması değil midir bunlar?

Güzel Beceriksizlik

Diasporalara taşınsa, "mahremini" yitirse de taşra diye bir yerler, hayatlar, insanlar var –üstelik böyle ucun ucun kemirilirken ne tam içeri alınan ne tam dışarıda bırakılan ve iyice feleği şaşan yerler, hayatlar, insanlar... Taşranın şehirli elitizminin ve/veya taşra özcülüğünün nesnesi olmak dışında bir anlamı olamaz mı? Taşrayla, küçümseyici bir dışlayıcılığın da gizemlileştirici bir kutsamanın da ötesinde bir alışveriş ve empati ilişkisi kurulamaz mı?

Nurdan Gürbilek, "Taşra Sıkıntısı" başlıklı nefis yazısında, taşralılık tecrübesinin ruhunu deşer:

> bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini... (...) Evin içinde, dört duvar arasında, dantelli tül perdelerin ardında yaşanan bir sıkıntı. Her gün aynı saatte geçen trenin sesinin böldüğü, tren ufukta kaybolurken yeniden bütün ağırlığıyla çöken; yolu kasabaya düşmüş bir kervanın çanlarıyla dağılan, çan sesleri sönüp gittiğinde daha da artan bir sıkıntı. Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı. Ancak küçük bir pencereden gün boyu sokaktan geçenleri seyretmenin, bütün gün deniz üstünde taş sektirmenin, uzayıp giden

dedikoduların, bütün gün kahvede tavla oynamanın, açık saçık fıkraların, horoz güreşlerinin, gizlenmek zorunda olunan cinsel düşlerin bir an için eritilebildiği, giderek daha çok artırdığı bir sıkıntı. Taşrada her gün yaşanan, şehirlilerinse ancak pazar öğleden sonralarından tanıyacağı bir sıkıntı: Başkalık vaat eden hafta sonunun bittiği, bütün gün evde oturan sinirli bir babanın gözüne batmadan katlanılmak zorunda olunan radyoda maç nakleden spikerin sesinde uzayıp giden pazar öğleden sonraları...

Çocukluğumdan tanıdığım bir sıkıntı bu. Yalnızca çocukluğum taşrada geçtiği için değil, çocukluğun kendisi bir taşra olduğu için. Tıpkı taşra gibi, uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk (abç. –T.B.). Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya! Orada, dışarıda, bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez. Yeni bir oyuncağın uyandırdığı umudun yerini birden nasıl koyu bir can sıkıntısına bıraktığını hatırlayanlar bilir: Çocuğu umutlandıran da, bir şeylerin kendisinden esirgendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır. Çünkü çocuk, anlamı kendi içinde, kendi bedeninde, kendi dilinde üretemez henüz. Dışarıdaki anlamı da yakalayamayacak kadar bodur, ona ulaşamayacak kadar çelimsizdir. Bu yüzden anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında, annesinin eteğine yapışmış öylesine kalakalır. Ama anneyle birliği bozulmuştur çoktan; bu yüzden geri döner ama bu kez ona mahkûm kalmanın, ondan uzaklaşamamanın, hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmanın sıkıntısıyla. (Gürbilek, 42–68)

Uzaktan modern dünyayı ve hayatı göz(et)leyen bu taşralılık durumunda, bu daralmada, bu sıkıntıda, bu çocuklukta verimli bir tedirginlik de saklı olamaz mı? Bir heves, bir zorlanma, meydan okumaya dönüşebilecek bir meydan okunma hali? Ya da Ramis Dara'nın *Kitap-lık'ın* 73. sayısında anlattığı gibi, *bulanmamış dikkat*; gündelik ilgi dağınıklıkları ve hırslardan –görece– uzak, "dünyayı ve insanı daha duru, daha doğru ve somut görmek,"

Ya da Mustafa Arslantunalı'nın, *Ayçöreği*'nde, taşralılığı "ancak genetik mühendisliğiyle giderilebilecek bir olgu," olarak gören ("terim" Ömer Madra'nın) şehirli seçkinciliğine karşı "kentlere katılmaya çalışan taşralıyı," savunan satırları:

> Taşra durağandır, kapalıdır, sıkıcıdır. Törpüleyici ve aşındırıcıdır. Öyledir ama, bütün bunların bağrında, o yavaş işleyen zamanın, sıkıntının ve boşluğun içinde saklı derinliği çıkarmak için ille de Çehov olmak gerekmez. (...)
>
> Taşradan büyük kente gelenlerin bütün geçmişlerini unutmalarını beklemek beyhude; üstelik büyük kentteki taşralı, kendini metropolün ritmine uydurmaya çalışan kasabalı, büyük ve sancılı bir değişim içindedir zaten. Yeni ortama uymak, benliğini tümden yitirmemek, eski dünyasıyla yenisini bir ortak noktada çakıştırarak şoku atlatmak...
>
> Bu şok çoğu zaman hiç atlatılamaz, diken üstünde durulur; doğuştan kentliliğin kendine güveni, rahatlığı asla edinilemez. (...)
>
> İşkilli olmak iyidir. Kent kültürü'cülerinin uyumsuzluk, beceriksizlik, kültürsüzlük ve görgüsüzlük gördükleri yerde benim gördüğüm ve hoşlandığım; sürekli bir kendini sorgulama, davranışlarını tartma ve tetikte durma. Bu duyarlığı neden es geçmeli, ne adına? (Arslantunalı, 1992; 66–75)

Elias Canetti, 1942–1972 arasında "kendi kendine", "içinden geldiği gibi" aldığı notlarına *İnsanın Taşrası* adını vermiş. İnsan ruhunun ücrasında bir yerlerden, velhasıl *insanın taşrasından* doğru konuşuyor. Onun özyaşamöyküsel eseri *Kurtarılmış Dil*'de yazdıklarıyla birlikte düşünmeli bu mecazı. Ailesi Edirne kökenli olan Canetti, altı yaşına kadar Rusçuk'ta yaşamış. Balkan Savaşları ve arifesindeki kaosa, telaşa, hareketliliğe, toplumsal ve etnik-kültürel renkliliğe tanık olmuş. Uç noktada itimat ve şüpheyi, merakı, infiali, o sıralarda, oradakilerin *Dünya*'nın kıyısında konumlandığını hissettikleri bu yerde, Osmanlı ile Avrupa'nın arasında kalmış bu taşrada öğrendiğini anlatır. O duygusal yükü bir "görünmez kris-

tal" gibi hep taşıyacaktır. "Sonradan yaşantıladığım her ne varsa, ilkin bir kez, Rusçuk'tayken vuku bulmuştu," diye yazar. "Onuncu yaşımdan beri, asla bilincinde olmadığım birçok kişiden oluştuğuma inanıyorum," dediğinde, o kişilerden biri (birileri?) de "insanın taşrası"dır mutlaka. Ve insanın taşrası ile somut taşra yaşantısı arasında; ama asıl, çocukluk yaşantısı arasında bir bağ olduğunu sezeriz. Tıpkı, Nurdan Gürbilek'in taşrayla çocuklar arasında kurduğu ruh akrabalığı gibi.

Velhasıl, taşrada bir değer varsa, olabilirse, şehir ve "merkez" ile arasındaki gerilimin bünyesinde yatıyor bu. Canetti'nin verdiği esinle ve sezişle düşünürsek; insanın kendi zihni ve "ruhu" içindeki bir gerilimle, bir git-gelle de alâkası var bunun. Edebiyatta "güzel" eserler, insan hayatlarında verimli bunalımlar, modernleşmenin "şiddetine" karşı tahammül ve yumuşama alanları, modernleşmeyle başetmenin zengin tecrübeleri, taşra-şehir geriliminden çıkıyor. Daha doğrusu, çıkabilir. Zaten merkez-çevre ve büyükşehir-taşra ilişkisi, sabitlikler arasında mutlak bir katsayı değil; her iki kutbu da oynak, esnek bir rabıta. Bu gerilimin önemsenmesi, mevzu edilmesi, teşvik edilmesi, "öteki" addedilen insanlarla, öznelerle, nesnelerle nispeti "iyi" kurmanın, karşılıklı dönüştürücü olmanın da bir anahtarıdır.

Kaynakça

Alkan, A. T. (1992). *Altıncı şehir*. İstanbul: Ötüken.
Arslantunalı, M. (1992). *Ayçöreği*. İstanbul: İletişim.
Ayvazoğlu, B. (1995). *Şehir fotoğrafları*. İstanbul: İnsan.
Baydar, Ç. (1997). *Geçidi bekleyen şehir*. Ankara: Akçağ.
Belge, M. (2004). Taşralılık. *Radikal*, 9 Ekim.
Buğra, T. (2004). *Yağmur beklerken*. İstanbul: İletişim.
Canetti, E. (1998). *Kitle ve iktidar*. Çev. Ender Ateşman. İstanbul: Ayrıntı.
Çelik, B. (2004). *Düğün birahanesi. İstanbul*: Kanat Kitap.
Gürbilek, N. (1995). *Yer değiştiren gölge*. İstanbul: Metis.
Kutlu, M. (1999). *Şehir mektupları*. İstanbul: Dergâh.
——. (2001). *Akasya ve mandolin*. İstanbul: Dergâh.
Mert, Necati (1995). *Paytonun F'si*. Adapazarı: Çarksuyu.
——. (2004). *Ömer Seyfettin – İslamcı milliyetçi ve modernist bir yazar*. İstanbul: Kaknüs.
Wenzeslaw, K.(1999). "Elias Canetti - ein österreichischer Schriftsteller? Verwandlungen zwischen Rustschuk und Wien", *Trans-Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 7.

Film Seyredenin Taşrası

Fatih Özgüven

> *Melodramın modernliğin huzursuzluklarına verdiği cevapları farklı coğrafyalarda seyahat edebilir kılan, insanın taşrasının, bu en sıradan, en karanlık halinin her yerde birbirine benzediğidir. [...] [öyleyse] melodramı insanın taşrasından ulusun taşrasına, taklitten sahiciliğe, sıradanlıktan özgünlüğe geçirgen kılanın ne olduğunu anlamaya ihtiyacımız var.*
>
> **Umut Tümay Aslan / Mazi Kabrinin Hortlakları**

Geçenlerde bir Kanada filmi seyrederken garip bir şey oldu. Filmin kişileri birtakım kafelere, lokantalara girip çıkıyorlar ve yıllardır kafelere, lokantalara girip çıkarmış gibi davranıyorlardı. "Neden böyle davranıyorlar ki? Burası Toronto," diye düşünürken yakaladım kendimi, şöyle de tamamladım zihnimde bu cümleyi, "...Paris'te değiller ki." Sinema seyircisi zihnim, filmin kişilerinin "Paris'teymiş gibi davranmalarını" doğrudan hata olarak algılamıştı. Anlaşılan, sinema seyircisi zihnimde kente ve taşraya ilişkin olanı tek bir hamlede "Paris ve diğer" diye ayırmışım. Anlaşılan, daha Paris'i görmeden çok önce, Paris "telakkisi"ni kendinden önce birçokları gibi "acıklı bir Paris taklidiyle içimizi ezen," (Tanpınar) Beyoğlu'ndan devşirmiş bu

seyirci için, yani benim için sinemanın evreninde iki kutup var; Paris, kent ve öteki her yer, taşra.

Bu, hâlâ modernleşme eşittir Batılılaşma meselesinin sonuçlarıyla başetmek zorunda olan bir kültürün çocuğu olarak benim özel sorunum olabilir de olmayabilir de. Walter Benjamin, Paris'i "on dokuzuncu yüzyılın başkenti" ilan ederken aynı biçimde düşünmüş olmalı. Hele sinemada, özellikle bin dokuz yüz ellilerin, altmışların *auteur* kuramının, yönetmeni yıldızlaştıran etkisi altında "seyircilik eden" herkesin terkisinde de bir biçimde "Paris" olduğu düşünülebilir. Bugün merkez kaymıştır belki. Daha genç kuşaklar için Tokyo ilginç olabilir, ya da bir ara kozmopolitliğin merkezi Berlin olmuştur. Ama orası önemli değil, önemli olan şu ki hayallerin yansıtılabildiği bir (kentsel) merkez etrafında dönen ve geride kalanı taşra kılan bu hissiyat paradigmatik geçerliliğini koruyordur bana kalırsa. Pırıltılı bir yönetmen ya da ekolün de merkez görevi görebileceği, böylece geri kalan her şeyi aniden donuk ve önemsiz kılabileceği durumlar farz edilebilir. Tarkovski gördükten sonra sinemanın geri kalanı nedir ki, ya da Tarantino ya da Dogma yönetmenleri ya da Jarmusch? Denilebilir. Ne var ki bu ikincisinin etkisi belki daha kısa süreli. Sinema, büyük olasılıkla da doğası ve doğumu itibariyle, en çok kentin (ya da kentselliğin) aynasından bakıldığı hissiyle yan yana varolur ve içimize işler.

Diyelim ki benim mihenk noktam Paris'ti(r), diyelim ki bu sadece bana özgü bir tuhaflık(tı). Sonrası önemli. Sonra ne oluyordu? Sinemadan sokağa çıkıyordum ve sokaklarında yürümenin benim için her zaman bir zevk olduğu kendi kentimin sinemanın hayalgücü tarafından kapsanmadığı duygusu ergeç içimi kaplıyordu. Bir Doğu-Batı meselesinden de öte, sinemanın büyük "muhayyel"i tarafından temsil edilmemek, kentin orada yer almayışı sorunuydu bu. Bu kent, benim kentim neden sinema tarafından kapsan(a)mıyordu. Niye onun dışındaydı? Dolayısıyla, ben taşradaydım?

Sinemayla ilgilenmeye başladığımdan beri en iyi ihtimalle eskiz mahiyetinde İstanbullar görüyordum tabii. Eroll Flynn'li *Istanbul* filmindeki çocuksuluğa gülüyordum, zaten Amerikalı-

lar hangi kenti anlatmakta iyiydiler ki. Kendi kentselliklerini anlatmak için bile bir bakıma Yeni Dalga'yı beklememişler miydi. *5 Parmak/ Çiçero Vakası*'nı belki her şeyden de çok Eminönü Meydanı'nda havalanan güvercinlerin bir anlık resmini içerdiği için seviyordum. *Journey into Fear*'daki saçma İstanbul, Orson Welles fantasmagorasının bir parçası olduğu için şahaneydi. Daha da eğlenceli olanı şu, *Topkapı*'yı seyrederken bin dokuz yüz altmışlara özgü sofistike ve kentsel bir alttürün, "soygun filmi"nin kentselliğinden nemalanabilmek gizli gizli gururumu okşuyordu. (Demek ki Kaşıkçı Elması bu işe yarıyordu! Bizde de soygun denen zekice ve modern şeyi harekete geçirecek bir mihenk "taş"ı vardı. Birtakım maceperest ve sofistike insanlar onu çalmak için buraya, benim kentime gelebiliyorlardı). *Amerika, Amerika*'da Elia Kazan'ın Türkiye hakkında ne düşündüğü umurumda değildi. O film, Ara Güler'den vb. gördüğüm ve sevdiğim bir çeşit İstanbul'u içeriyordu ya, kentimi muhataralı da olsa büyük bir akışın içine oturtulabiliyordu ya.

Öte yandan Alain Robbe-Grillet'nin *L'Immortelle*'ine hayrandım. O film benim yaşadığım kenti eline alıyor, parçalıyor, saygısızca ama yeniden kurguluyordu. Peki, Türk filmlerinde aynı şey neden yoktu? *Sevmek Zamanı*'nı biraz da tam bunun için seviyorduk; kenti alıp ondan yeni bir şey yaptığı, yeni bir kent duygusu çıkardığı için. O filmde İstanbul artık taşra değildi, yani benim içinde yaşarken sinemanın bana gösterdiği başka kentleri ve kentsellikleri özlediğim o taşra... Kimin umurunda genç kızı seslendiren kişinin "r"leri söyleyememesi?

Öte yandan bu durum beni gerisin geriye Doğu-Batı meselesine atıyordu tabii. Bu kent sinemanın büyük "muhayyel"inde neden bir masal kent, olsa olsa bir boz-yap-hayal et kent olarak varolmak zorundaydı her zaman? Neden *Sevmek Zamanı*'nın dozunu biraz arttırınca ister istemez *A Ay* gibi sentetik bir şey elde ediyordunuz? Ya da, misal, bu kent sinemada tamamen farklı bir şeye, o "her yerde cereyan edebilir şey"e, bir Billy Wilder komedisine izin vermeyecek miydi asla? Kentlerin olduğu gibi, kentselliğin de çeşitleri vardı.

Bu sinemanın, Türkiye'de yapılan sinemanın kenti, kentsel-

liği kavrayışı-kavrayamayışı, temsil edemeyişi-içeremeyişi beni mütemadiyen kendi kendimin taşrasıyla yüzyüze bırakıyordu. Bir mahrumiyet duygusu, bir yoksunluk duygusu, bir temsil edilememişlik hüznü. O kadar ki, doksanlardan sonra yönetmenlerin adlı adınca taşraya yönelmeleri bende tam tersine bir kentsellik duygusu uyandırmaya başladı. Bunu en iyi yapan Nuri Bilge Ceylan'dı tabii ve *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki babanın kavakları önünde konuşması ya da bisikletle uçarcasına katettiği yol bende İstanbul temsillerinin yaratamadığı bir ürperti yaratabiliyordu. Orası kentin (İstanbul'un) hiç sahip olmadığı, olamadığı ölçüde bir temsil etme/edilme gücüne sahipti. Ya da *Uzak*'taki uzak akrabanın kente uzaklığı, paradoksal bir biçimde, beni de hem filmdeki taşra(lılık) temsiliyle ürpertiyor hem de artık sinemanın taşrasında olmadığımı düşündürüyordu— kent, hiçbir filmde olmadığı kadar bir "taşra daüssıla"sıyla (derdi, Tanpınar olsa) sırılsıklam olduğu için onun en etkileyici tasavvurlarından birine varıyorduk. Taşra fikri üzerinden...

Türk sinemasında son yıllarda görülen taşra ve taşralılık tasavvurlarının çoğuna bu "taşra daüssılası"nın rengini verdiğini düşünüyorum. Diğer bir deyişle, "taşra filmleri" denilen (neredeyse) alt-tür'ün kentli yönetmenlerin kentle başa çıkamamalarının, kenti (ya da daha doğrusu onun yokluğunu, temsil edilememişliğini) taşra üzerinden yeniden tarif etme çabalarının sonucu olduğunu... Ters takla!

Tayfun Pirselimoğlu'nun *Rıza*'sını bunun için ürpertici bulmuş olabilirim. Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*'sını kentle başa çıkamamanın ifadesi olan bir nevi "taşraya dönüş operası" olarak seyretmiş olabilirim. Gene Kaplanoğlu'nun *Bal*'ında, stilize bir doğa içinde gezinen o çekirdek ailenin jestlerinde, davranışlarında, kararlarında, ilişkilerinde, hatta "trajikliğinde" taşraya ricat etmiş kentli bir ailenin melankolik pes edişinin izlerini okumak çok mu aşırı olur dersiniz? *İki Dil Bir Bavul* ise bir düşün gerçekleşmesi, bu taşra daüssılasının bütün sıkıntısı ve komedisi, bütün kültürel ve politik imalarıyla birlikte bir Billy Wilder komedisine denk düşebileceği nokta olabilir. Duvar yıkılmadan öncesinin en iyi "orası ve burası" komedilerinden bi-

ri olan *Bir İki Üç!*'ün yönetmeni çok temel, neredeyse siyah-beyaz bir ironiye dayalı *İki Dil Bir Bavul*'u severdi eminim.

Taşra: Onu son zamanlarda sinemada bir kentsellik ikamesi olarak sevdiğim, sevdiğimiz duygusundan bir türlü kurtulamıyorum nedense. Hatta hatta, tıpkı filmden filme konuşulan Türkçenin nüanslarını anlamadıkları için onu yekpare bir "taşra" temsili olarak alan yabancı seyirciler gibiyim belki... O nüansları da anladığım halde. Sinemanın kendi Kent'ine Taşra'dan varmış olabilir miyim, olabilir miyiz? Neden olmasın, her yere her yerden yol vardır. Adını koyalım yeter ki... Sözünü ettiğim şey, sadece bir his olsa bile. Bu his bir parça "melodrama"tik olsa bile.

Film Kaynakçası

Pevney, J. (Yönetmen). (1957). *İstanbul.* [Film]. ABD: Universal Pictures.

Mankiewicz, J. (Yönetmen). (1952). *5 fingers.* [Film]. ABD: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Welles, O– Foster, N.. (Yönetmen).(1943). *Journey into fear.* [Film]. ABD: Mercury Productions.

Dassin, J. (Yönetmen). (1964). *Topkapı.* [Film]. ABD: Filmways Pictures.

Kazan, E. (Yönetmen). (1963). *America, America!* [Film]. ABD: Athena Enterprises.

Robbe-Grillet, A. (Yönetmen). (1963). *L'Immortelle.* [Film]. Fransa: Cocinor.

Erksan, M. (Yönetmen). (1965). *Sevmek zamanı.* [Film]. İstanbul: Troya Film.

Erdem, R. (Yönetmen). (1988). *A ay.* [Film]. İstanbul: Metis Film-Yumi Prodition.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1999). *Mayıs sıkıntısı.* [Film]. İstanbul: NBC Film.

——. (2002). *Uzak.* [Film]. İstanbul: NBC Film.

Pirselimoğlu, T. (Yönetmen). (2007). *Rıza.* [Film]. İstanbul: Zuzi Film.

Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2007). *Yumurta.* [Film]. İstanbul: Kaplan Film.

——. (2010). *Bal.* [Film]. İstanbul: Kaplan Film.

Doğan, Ö. ve Eskiköy, O. (Yönetmen). (2008). *İki dil bir bavul.* [Film]. İstanbul: Peri-San Film.

Wilder, B. (Yönetmen). (1961). *One, two, three!* [Film]. ABD: The Mirisch Corporation-Pyramid Productions.

Teknolojinin Taşrası, Taşranın Teknolojisi: Osmanlı'dan Türkiye'ye Teknolojik Deneyimler ve Gerilimler

Burçe Çelik

Mesafeler, Teknolojiler, Duygu ve Anlam Dünyaları

1930 tarihli *Yeni Türk Lügatı*'nda, taşra bir şeyin dış tarafı, hariç ya da mülhakat olarak tanımlanıyor. Taşranın tarihle yüklü bir kavram olarak tarifi ise, bir yere "esas" ya da "merkez" olarak kabul edilene dışarlıklı olan yer, kimlik, kolektif ya da deneyimi içerebiliyor.[1] Bu tanım ve tariflere göre, herhangi bir merkeze dışarlıklı bir ilişkiyle bağlanmadığı sürece taşra taşralılık özelliği kazanmıyor. Kavram manasızlaşıyor, hükümsüzleşiyor. Dolayısıyla, taşra ancak merkezin belirleyiciliğinde, ondan başkalaşan fakat bağımsızlaşmayan, merkezle mesafesi ne taşranın ayrı bağımsız bir merkez olarak tanımlanmasına izin verecek kadar uzak ve belirsiz ne de merkezle aynı-benzer olmasına

1 Bu saptamayı yaparken, dilin içinde yaşama bilgisinin dışında, kimi kaynakların oluşturduğu literatür havuzundan da yararlanıyorum: Bora, Tanıl (2006) (der). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim; Gürbilek, Nurdan (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis; Dara, Ramis (2004). Merkez-Taşra, Tarih-Coğrafya. *Kitap-lık*, 73: 73–75; Canetti, Elias (2004). *İnsanın Taşrası*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınları ve Eşraftan Burjuvaziye dosyasıyla, *Toplum ve Bilim* 118. sayısı.

müsaade edecek kadar yakın olanla belirleniyor. Merkeze mesafesiyle belirlenen taşra, her zaman belli parametrelerle belirlenen bir merkezin taşrası. Merkezi merkez tayin eden parametreler benzer biçimde bir taşranın merkezi olanı başka bir merkezin taşrası tayin edebiliyor; dolayısıyla ne taşra ne de merkez kendilerini belirleyen koşullar dışında hiçbir öze bağımlı olmadan tanımlanan kavramlar oluyorlar. Bu makalede, taşra ve merkezi ayrı iki kavram olarak belirleyen koşullara, taşra ve merkez arasına mesafeyi kuran ve mesafeyi yok etmek üzere icat edilen, kullanılan ya da anlam atfedilen teknolojilere odaklanarak kafa yormaya çalışacağım. Taşranın hep bir merkezin dışarlıklı olanı, onunla belli bir mesafede ilişki kuranı olduğunu iddia ederken, o mesafenin nasıl teknolojiyle (de) yaratıldığını ve yine teknolojiyle mesafenin yok edilmeye çalışılageldiğini tarihsel bir perspektifle analiz etmeye çabalayacağım. Mesafenin yaratılmasında ve yok edilmesi çabasında incelemenin odağına koyacağım teknolojiler ise yoğunluklu olarak zamansal ve uzamsal mesafeleri kat etme amaçlı icat edilen, kullanılan, değer ve anlam atfedilen iletişim teknolojileri ve daha az yoğunluklu olarak ulaşım teknolojileri olacak. Modernin bir fikir ve deneyim olarak Osmanlı ülkesiyle tanışmasından bu yana, modernin "merkezine" dışarlıklı olduğunu kolektif olarak hisseden toplumun "taşralılık" hissiyatında teknolojilerin kurduğu mesafelerin ve bu mesafelerin aşılması, yok edilmesi ve yeniden başka türlü yaratılması deneyim ve hayallerinde teknolojilerin sahip olduğu yerin önemine işaret edeceğim. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş tarihinden bu yana hem kendi taşrasını merkezine yakınlaştırma politikalarında hem de kendisini taşrası saydığı Batı'ya ve modern merkeze yakınlaşma ve ondan farklılaşma uğraşında Türkiye'de erişim (iletişim ve ulaşım) teknolojilerinin tarihsel olarak ürettikleri deneyimlerden ve gerilimlerden söz açacağım.

İletişim kavramının tarihsel dönüşümünü anlamak üzere, Batı felsefesinin kanonik metinlerini inceleyen John Durham Peters (2000; 8), bu kavramın esas olarak en az iki unsur arasındaki ilişkinin mümkün olmasını engelleyen mesafelerin aşılması

pratiği olarak tarif edilebileceğini iddia eder. Bu mesafe fiziki uzamsal mesafe olabileceği gibi, zamansal ve zaman-mekâna bağlı olarak gelişen kültürel mesafe de olabilir. Peters'a göre, hem uzamsal hem de zamansal mesafenin kat edilmesi bağlamında icat olunan ilk iletişim teknolojisi yazıdan bu yana, iletişim teknolojileri uzamsal-zamansal mesafelerin aşılması gayesiyle toplumsallaşan deneyimler olmuştur. Benzer bir biçimde, iki nokta, iki kişi, iki dünya arasındaki iletişimi (ya da onun olanaksızlığını) teorize ederken, Jacques Derrida (1987) mesafeleri odağa alır ve iletişimi, dahası tüm iletişim teknolojilerini, mesafeleri hem yaratan hem de mesafeleri aşmaya çalışan kuryeler olarak tanımlar. İster telefonun telleriyle dolanan sesler aracılığıyla olsun, ister televizyon ışıklarıyla aktarılan görüntüler yoluyla olsun iletişim teknolojileri, gönderenle (mesajı oluşturanla) gönderilen arasındaki uzaklıkları işaretler, görünür kılar, öte yandan bu uzaklıkları bir tür yakınlığa dönüştürmeye, uzaklığı yakınlıkla ikame etmeye yönelir. Tıpkı iletişim teknolojileri gibi, ulaşım teknolojileri de tarih boyu mekânsal uzaklıkları giderek artan hızla aşılabilir kılma işlevini yüklenmişlerdir. Eğer taşra ve merkez arasındaki mesafeyi salt mekânsal uzaklıklara bağlı olarak anlamıyorsak, aynı zamanda taşranın merkezin zamanına da dışarlıklı olduğunu ya da merkezin zamanının ürettiği kültürel ve kendilik deneyimlerine de harici olarak bağlandığını kabul ediyorsak, bu erişim teknolojilerinin tarihsel analizinin, taşra ve merkez arasındaki mesafenin kuruluşunu, gerilimini ve yok ediliş çabasını anlamak için oldukça verimli olacağı kanısındayım.

Taşra her zaman bir merkezin ya da dışarlıklı olduğu farz edilenin belirleyiciliğinde tanımlanıyorsa, taşranın kendini taşra kabul etmesi ancak merkezin dilini ve söylemini içselleştirmesiyle mümkün olabilir. Taşranın taşralılığı kabullenişi, merkezin kendini tanımlamak için kullandığı ve dolayısıyla kendini biricik ve ayrıcalıklı kılmak için kurduğu dilin ve anlam dünyasının içselleştirmesi olacaktır. Kendini tanımlamak üzere üretilen dilin hep kendine benzemeyen üzerinden kurulduğunu ve bu dilin rasyonel kadar irrasyonel olanla – yani duygular dünyasıyla birlikle oluştuğunu biliyoruz. Sara Ahmed (2004), kimliklerin,

kolektiflerin kimi duygular temelinde birleştiğini, örgütlendiğini; bireylerin bir kimliği kabullenişlerinde ya da bir kolektifin etrafında toplanmalarında etkin olanın esas olarak ötekine ilişkin üretilen olumsuz duygular olduğunu söyler. Böyle bakıldığında, taşrayı taşra kılan dil ve söylem, merkezin dışarlıklı olduğunu iddia ettiğine ilişkin ürettiği duyguyu da kurar ve üretir. Dolayısıyla, merkez ve taşra arasındaki kurucu mesafe aynı zamanda, merkezin biricikliği, ayrıcalıklı oluşu karşısında taşranın ikincilliğinin, dışarlıklılığının duygusunu da barındırmaktadır. Taşra ve merkez arasındaki mesafede, taşra ya geri kalmış, merkezin kurtarıcılığına ve desteğine ihtiyaç duyan olacaktır, ya da merkezin çoktan yitirdiği saflığı ve ulvi değerleri temsil edecektir. Merkezin belirleyiciliğinde kavramsallaşan taşralılığın biri ya da birileri tarafından temellük edilişi, bu iki uçta gezinen gerilimli ve değişken duygulanımların da içselleştirilmesi olacaktır. Merkez ve taşra arasındaki mesafe ve mesafeye yapış(tırıl)an duyguların taşradaki tezahürü, merkezle mesafenin kapanmasına yönelik arzu, eğilim, mücadele, mesafeye ekli geri kalmışlık, azlık ve yetersizlik duygusu ya da taşralılıktan gurur duyma, merkezin sahip olamadıklarına sahipliğin biricikliğ duygusuyla böbürlenme arasında salınabilecektir.[2] Bu iki uçta salınan duygunun kuruluşunda –tıpkı mesafelerin kuruluşunda olduğu gibi- teknoloji (ve simgelediklerinin –modernite, gelişme, çağdaş-

2 Bu kolektif duygunun adını pekâlâ melankoli koyabilir, taşralılık bilincinin merkezi merkez yapan şeylerin eksikliğinde olma duygusuyla ve tam karşısında ondan fazlasının olduğu duygusuyla yani melankoliyle birlikte kurulduğunu iddia edebiliriz. Melankoliyi, Osmanlı'nın kaybının yerine gelen Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana, bir mühendislik ürünü olarak karşımıza çıkan millî kimlik inşasına, tarih içinde değişen ve çelişen özne ve kolektif kurgularına, cemaat duygusundan toplum olamama hissiyatına kadar izinin sürüldüğü toplumsal ve psişik koşulların tarifi olarak düşünebilmek mümkündür. Hem kavramın bu algılayışla tarihsel külliyatı için hem de Türkiye'de sözünü ettiğim koşulların analizinde kullanımı için bkz. Arslan, Umut Tümay (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları –Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis ve Çelik, Burçe (2010) *Technology and National Identity: Mobile Communications and the Evolution of Post-Ottoman Nation*. Londra: IB Tauris (Academic Series); Çelik, Burçe (2010). Türkiye'de Cep Telefonu, Melankoli ve Teknoloji. *Toplum ve Bilim 117: 56-74*.

lık, bilimsel ve iktisadi ilerleme vb gibi) yokluğu, gecikmişliği, eksikliği ya da kalitesizliği ile ya da varlığı, doğru ve adaplı kullanımı ile ilgili üretilen anlamlar, değerler ve ideallerle birlikte merkezî rol oynamaktadır. Bütün bu savların yaslandığı düşünceyi şöyle tanımlamak mümkün: Teknoloji tarihi modernitenin tarihi, teknoloji sosyolojisi modern dünyada sosyal ilişkilerin kristalize edilmiş biçimlerinin, kolektif duyguların, hayallerin, arzuların ve bireyin-bireyselliğin sosyolojisidir. Teknolojinin sosyal tarihi ve kültürel çalışması, aynı zamanda merkez Batı kabul edilirken Türkiye'nin ve Osmanlı'nın; merkez İstanbul ve Ankara kabul edilirken ülkenin geri kalanının taşralılık bilincinin ve duygusunun analizi olacaktır. İzleyen satırlarda, önce bu duygunun ve mesafelerin kuruluşundaki teknolojinin rolünü inceleyecek, daha sonra taşralar ve merkez arasındaki gerilimlerin ve bağıntıların içinde teknolojinin aktörlüğünün altını çizmeye yöneleceğim. Kullanılagelmiş her teknolojiden bu makalede söz açmak mümkün olmadığından, ancak dönemini en iyi yansıttığını düşündüğüm ve söz konusu gerilimleri ve bağıntıları en görünür biçimde açık ettiğine inandığım (ya da inanılan) teknolojilere odaklanacağım. Bir tür tarihsel analiz özeti niteliğindeki bu çalışmanın kaynakları arasında hem daha önce konuyla ilgili yapılmış ulusal çalışmalar hem de kendimin ve çeşitli projelerde birlikte araştırmalar yaptığım meslektaşlarımla birlikte ürettiğimiz çalışmalar yer alacak.

Teknolojilerin Kurdukları İlk Mesafeler Tarihine Bir Bakış

Türkiye gibi ülkeler 21.yüzyılın tohumlarının atıldığı süreçlerde hiçbir aktif rol oynamamakta ancak bu süreçlerin sonuçlarından direkt olarak etkilenmektedir ve kaçınılmaz olarak da etkilenmeye devam edecektir. Türkiye bu küresel süreçlerde pek çok problemle baş etmeye çalışmaktadır. Bunların arasından en can alıcı olanı yeniçağın teknolojik değişimlerini yakalamaktır. Ancak bu noktada Türkiye iki temel sorunla mücadele etmek durumunda-

> dır. Britanya endüstri devriminden sonra endüstriyel topluma doğru gelişim sürecini kaçıran Osmanlı İmparatorluğunun mirasçısı olarak Türkiye halen endüstrileşme eşiğini geçememiştir. Şimdi, endüstriyel toplumlar bilgi toplumlarına doğru evrilirken, Türkiye bir yandan yeniçağın teknolojik değişimlerine ayak uydurmak durumunda öte yandan da tarihsel mesafeyi aşma problemiyle mücadele etmek zorundadır. Türkiye'nin bu iki problemle eş zamanlı mücadele etme başarısı geleceğini belirleyecektir. (TÜBİTAK, 1997)[3]

TÜBİTAK raporundan alıntıladığım bu uzun ama gerekli bölüm, teknolojilerin belirledikleri modern ve kapitalist dünya düzeni içinde, Türkiye'nin Osmanlı'dan devraldığı, teknolojinin taşrasında olma kaderiyle baş etme başarısının onun geleceğini tayin edeceği tarihsel inancının bir özeti niteliğinde. Başka deyişle, yetmiş yıllık tarihin ardından Türkiye'nin teknik ve bilim politikalarında etkili olmak üzere araştırmalar yapan ve araştırmalara finansal destek veren devlet kurumu, küresel teknolojik ağın merkezine dışarlıklı bağlanıyor oluşunu Osmanlı'dan devraldığı teknolojinin taşrasında yer alma kaderine bağlamaktadır. Ve taşralılığı kuran ve sürdüren mesafenin (rapora göre tarihsel mesafedir bu) odak noktasına modern teknolojiyi (ister Endüstri Devrimi'ni başlatan teknolojik devrim olsun, ister enformasyon toplumuna doğru değiştiren bilgi teknolojileri olsun) koymaktadır. Gerçekten de, on sekizinci yüzyıldan bu yana Osmanlı ve Türkiye, teknolojinin taşrasında olma kaderini değiştirmek üzere çeşitli politikalar üretmiş, politikalarını operasyonelleştirmiş ve geleceğini doğru tayin etme uğraşına büyük ölçüde teknolojinin (transfer edilmesi ya da üretilmesi gibi) belirleyici olduğu yol haritalarıyla devam etmiştir. İslam bilim ve teknoloji tarihçisi Ekmeleddin İhsanoğlu (1995), Osmanlı'nın, on sekizinci yüzyıla dek Batı bilim ve tekniğini transfer etme gayretlerine girişmediğini, ancak özellikle askeri alanda

3 Orijinali İngilizce olan metnin çevirisi şahsıma aittir.

Batı'nın bilim ve teknolojisinin üstünlüğünü kabul etmesi ve kendi üstünlük duygusunu kaybetmesinin ardından hızlı bir şekilde "çağı yakalamak" uğruna Batı teknolojilerini benimsediğini belirtir. On sekizinci yüzyılda Osmanlı'nın yeni rotasını da açık eden teknoloji transferlerinden en önemlisi matbaa gibi görünmektedir. On beşinci yüzyıl Avrupa'sının "iletişim devrimi" (Eisenstein, 1979) sayılan ve modern bilincin kurucusu olarak tanımlanan matbaa (McLuhan, 1962), Osmanlıca kitap basımı için üç yüzyıl sonra Osmanlı ülkesine girmiştir. Osmanlı tarihçilerinin üzerinde çokça durduğu matbaanın gecikmeli gelişi konusu, bu teknolojinin neden bu kadar geç benimsendiği sorunsalı üzerinden değil de, neden on sekizinci yüzyılda transfer edildiği meselesi üzerinden tartışıldığında, sözünü etmeye çalıştığım "teknolojinin taşrası"nda olma bilincinin ve hissiyatının kuruluşunu anlamaya yönelik bir bakış açısı yaratabilir.

Jale Baysal'a (1991) göre ilk Osmanlı matbaası Lale Devri'nin bir ürünüdür ki, bu dönem, alafranga modasının başladığı, Avrupa mimari, giyim, mobilya ve yaşama tarzının özellikle Osmanlı eliti arasında yaygınlaşmaya başladığı dönemdir. Başka deyişle, Osmanlı'da, özellikle toplumsal tabakanın en üst kesiminin üyeleri arasında, uluslararası merkez olma duygusu yerini merkeze haricen bağlanma, merkezden etkilenme halet-i ruhiyesine bırakmaya başlar (Sabev, 2006). Osmanlı, Batı'nın kurduğu merkeze, haricen alafranga modasıyla dahil olurken, Avrupa on dördüncü yüzyılın sonlarından başlayarak şehir yaşamını değiştiren saat kuleleri, buharlı trenler, kitlesel üretim yapacak iş makinelerini gündelik yaşam pratiklerini dönüştüren biçimde yürürlüğe koymuş ve başka bir beden, dünya ve özne algısıyla yaşamaya başlamıştır (Mumford 1934). Avrupa'nın yeni bir çağa girişini tetikleyen metal matbaanın icadı, bilginin dolaşımı ve kalıcılığı bağlamında mesafeleri kapatırken, bu teknoloji, onu üreten ve hızla benimseyenler ve benimsemeyenler arasında uzun mesafeler yaratacaktır. Osmanlı on sekizinci yüzyılda yeni merkezin dışarlıklısı olma bilincini içselleştirirken matbaayı ve onun belirleyiciliğinde gelişen toplumsal değişimleri görmezden gelemez. Kendisini taşra tayin eden koşulların

tam da orta yerinde rol oynayan matbaa Osmanlı'nın merkezine (yer olarak değil ama zümre olarak) geç gelmiştir, ancak Osmanlı gayri Müslimleri merkezden en az bir buçuk yüzyıl önce matbaayı Osmanlıca dışı dillerde yayınların basımı için kullanmaya başlamıştır (Öztürk, 2009). Başka deyişle, matbaa Osmanlı'nın hem uluslararası arenada merkezî konumunu kaybedişinin hem de ülke içinde merkezî konumunun tehdit edilişinin sirayeti gibidir. Mesafeleri kuran matbaa, mesafeleri aşmak için Osmanlı yönetimi tarafından benimsenmiş, İlber Ortaylı'nın (2008) dikkat çektiği gibi, hem dış ülkeler nezdinde hem de kendi tebaası nezdinde Osmanlı'nın çağı yakalayan bir ülke olarak kendisini kabul ettirme çabasına araç olmuştur. Öte yandan, geç gelişi, işleve sokulduktan sonra tam bir başarı sağlayamayışıyla matbaa, Türkiye tarihçilerinden komedyenlerin (Cem Yılmaz'ın hem komedi şovlarında hem de *Yahşi Batı* filminde olduğu gibi) diskurlarına kadar Osmanlı'nın merkezi kuran teknolojiyle dışarlıklı ilişkisini açığa çıkaran bir tür simge gibi görünür. İlk Osmanlı matbaacısı İbrahim Müteferrika'nın Sahaflar Çarsısı'ndaki heykelinin verdiği izlenimi aktaran Orlin Sabev'in sözleri bu ilişkinin nasıl algılandığını anlamak için aydınlatıcıdır:

> Heykelin gurur hevesini taşıyan yazısı ile mütevazı boyutlarının tuhaf kombinasyonu bence gurur kaynağı olan unsurlar ile gelişmiş dünyadan geri kalmışlık hissinin paradoksal birleşmesinden oluşan çağdaş Türkiye'nin geleneksel komplekslerinden birini yansıtır. (Sabev, 2006; 55)

Sabev'in "geleneksel komplekslerden biri," olarak nitelediği durumu teknolojinin ve onun başat rol oynadığı dünya düzeninin taşrasında olma bilinci ve duygusu olarak düşünmek mümkün. Bu bilincin ve duygunun bir tür kolektif tarih bilgisi gibi, matbaa ve sonrasında kullanılan, anlam ve değer atfedilen teknolojilerin oluşturduğu toplumsal deneyimlerde merkezî rol oynadığını saptayabiliriz. Matbaanın hemen ardından benimsenen telgraf ve demiryolları benzer bir hissiyat ve saik ile dahası bir tür çağı yakalama mecburiyeti ve telaşı ile benimsenmiş, merkezler (uluslararası ve ulusal) ve onlara dışarlıklı olanlar

arasındaki mesafeyi hızla kapatma uğraşı neticesinde kabullenilmiştir. Telgraf, Osmanlı ülkesine Kırım Savaşı sırasında, Avrupa devletlerinin teşvikiyle girmiş ve sonrasında merkezî iktidarını yitirme korkusunda olan on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı yöneticileri için Osmanlı taşrasını kontrol edilebilir mesafeye taşımak üzere yaygınlaştırdıkları bir araç olmuştur (Öztürk, 2009). Aynı dönemlerde hızla Osmanlı ülkesinde yaygınlaşan demiryolları da hem Osmanlı taşrasını merkezine bağlamak üzere işlevselleştirilmiş hem de Osmanlı'nın Batı'yla mesafesini yakınlaştırmıştır (Koloğlu, 1995). Gözden kaçırılmaması gereken çok önemli başka bir nokta da, hem telgrafın hem de demiryollarının ve sonrasında takip eden teknolojik gelişmelerin, Osmanlı'nın ve yerine kurulan devletin Batı tarafından daha rahat kontrol edilebilmesini sağlaması meselesidir. Batı'dan transfer edilen teknolojiler, transfer edildiği yerin –yani buradaki sorunsalımız bağlamında Batı'nın taşrasının- merkeze –yani teknolojinin icat ve üretim merkezine- gerek iktisadi olarak gerekse sosyo-politik olarak yakınlaşma hevesinin olduğu kadar merkezin de taşrasını iktisaden ve siyaseten kontrol hevesinin ve gayesinin uygulamaya geçişidir.

Uluslararası alanda merkez ve taşra arasındaki kontrol ya da geri kalmama –ki bu aynı zamanda teknolojiyle kurulan tarihin dışında kalmama arzusudur- hevesi, benzer biçimde ulusal bazda da teknolojiler üzerinden işlerlik kazanmıştır. Bu erişim teknolojileriyle, belki de Zürcher'in iddia ettiği gibi, Osmanlı, tarihinde ilk defa tam bir merkezileşmeye doğru yol almaya başlamıştır. Osmanlı iletişim tarihi üzerine odaklanan az sayıdaki bütünlüklü tarihsel analizlerden biri olan Serdar Öztürk'ün (2010) çalışmasındaki aktarımına göre, Tanzimat'tan sonra Osmanlı ülkesi telgraf ile yönetilmeye başlanmış, merkez ile taşra arasındaki ilişki tam anlamıyla kurulma safhasına gelmiştir. Öyle ki, Roderic H. Davison'un (1990) belirttiği gibi, telgraf kimi zamanlar Osmanlı merkezinin taşrasına emirlerinin iletimi bağlamında tek yönlü iletişim aracı gibi çalışan bir teknoloji olmaktan öteye geçmiş, taşranın (taşra ayanlarının doğrudan sarayla bağlantı kurabilmesi sayesinde) kendi gündemini de merkeze taşımasına

olanak veren bir teknoloji haline gelmiştir. Başka deyişle, telgraf Batı açısından kendi taşrasını kendine bağlama yönünde, Osmanlı açısından ise hem Batı'yla var olduğu farz edilen tarihsel mesafenin hem de Osmanlı taşrasının merkezle tehlike arz edebilecek mesafesini aşması yönünde işlevselleştirilen bir teknoloji olmuştur. Merkezî gücünü kaybeden Osmanlı, kendi merkeziyle taşrası arasındaki mesafeyi kontrol edilebilir bir yakınlığa dönüştürebilmek adına telgrafı hızla benimserken, taşranın muhalif örgütlenmesine olanak verebilir korkusuyla telefonu kesintili olarak yasaklamıştır. Aliye Önay'ın (1995) aktarımıyla II. Abdülhamit'in "gizli kapaklı işler görülmesine müsait bir icat," olarak nitelediği telefon, 1911 yılında İngiliz bir işletmenin halka açık bir teknolojik hizmet olarak en azından İstanbul içinde hayata sokmasına değin toplumsal bir pratik oluşturamamıştır. Zararlı sayılan telefon değil, ama merkezî iktidarı güçlendirmek üzere benimsenen telgraf Osmanlı'yı tarihe gömen yeni Cumhuriyetin kuruluş aşamasında etkin aktör olur. Öyle ki, M. Kemal Atatürk, Osmanlı yönetimine rağmen gerçekleştirilen Kurtuluş Savaşı'nı nasıl kazandığı sorusuna "Telgrafın gücüyle," yanıtını verecektir (Davison, 1990).

Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından, telgrafı ustaca kullanan kurucu ekip, ülkenin millileşmesi ve modernleşmesi adına iletişim ve ulaşım teknolojilerinin ıslahına, yaygınlaşmasına, modernleşmesine özel bir önem atfedecektir. Osmanlı'nın imparatorluk tarihinin bitişinin, "şanlı" geçmişin yitiminin, askeri yenilgilerin ve yoksulluğun yarattığı kayıp duygusunu aşmak üzere muasır medeniyetlerin teknik ve teknolojisinin benimsendiği, kendinden, kimliğinden ve kültüründen gurur du-

4 Bütün bu iddiaları ileri sürerken yararlandığım -İstanbul Üniversitesi Bilim Tarihi Bölümü'nün Ekmeleddin İhsanoğlu liderliğinde öğretim üyelerinin ve öğrencilerinin araştırmaları dışında- kimi çalışmalar şunlardır: Mardin, Şerif (2002)'in Mümtaz Er Türköne ve Tuncay Önder'in derlediği *Türk Modernleşmesi Makaleler 4* adlı kitaptaki makaleleri; Bozdoğan Sibel (2001). *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*. Londra: University of Washington Press; Navaro-Yashin, Yael (2003) *Faces of the State: Secularism and Public Life in Turkey*, Princeton: Princeton University Press; Ahıska, Meltem (2005) *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis vb.

yan bir millet yaratma hayaline girişecektir.[4] Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda icraatların başında posta teşkilatının modernize edilişinin, karayollarının yapımına hız verilişinin, devlet radyosunun kuruluşunun, telefon teşkilatının hızla yaygınlaştırılma çabalarının geliyor olması tesadüf değildir.[5] Tüm bu teknolojik deneyim alanlarının yaratılması ile Osmanlı'dan devralınan "geri kalmışlık" duygusu, Osmanlı ile Batı arasında var olduğu farz edilen "tarihsel mesafe" aşılmak istenmiş, teknolojinin taşrası konumundan teknolojinin ve simgelediği modernliğin, gelişmişliğin, çağdaş olanın merkezine doğru yolculuk hedeflenmiştir. Cumhuriyet bir yandan kendisini Batı'nın taşrası konumundan çıkartmaya çalışırken, aynı zamanda kendi merkezini Osmanlı'nın taşrasında yeniden inşa etmektedir. Ve yeni merkez, taşralılığın izlerini silmek üzere karayollarıyla, posta ofisleriyle, ıslah edilen demiryollarıyla, radyosuyla modernin merkezi gibi algılanan Batı'yla eşzaman ayarı yapmaktadır. Teknolojiler, Cumhuriyet kuruluş ideolojisine katkısı bilinen Ziya Gökalp'ın yazılarından Atatürk'ün söylevlerine kadar, Osmanlı'nın son üç yüzyılında donmuş gibi algılanan zamana hız ve ivme kazandıracak, Türkiye şimdisiyle modernin merkezi olarak hayal edilen Batı'nın şimdisi arasında var olduğu farz edilen mesafeyi aşmaya yarar bir aktör gibi görülebilmiştir (Ahıska, 2005). Türkiye kültürel çalışmalarında neredeyse hiç irdelenmemiş bir husus olmasına karşın, yeni millet-yeni ülke hayalinin içinde teknolojilere yüklenen anlamların oluşturduğu mitler dünyası merkezi rol oynamıştır. Öyle ki, teknolojinin bir anlam, hayal ve deneyim dünyası olarak Türkiye'deki tarihi, ister Türkiye yeknesak bir toplum olarak hayal edildiğinde ve bir Batı imgesinin taşrası olarak duyumsandığında bu mesafenin kat edilmesi için, ya da Türkiye taşralarının (yerler, kimlikler, kolektifler, toplumsal tabakanın altında yer alan sınıflar vb) merkezle olan mesafesini yeniden tanımlaması, kurması ya da aşması için, isterse merkezin taşrasında

5 Ancak, söz gelimi telefonun yaygınlaşması ancak 1980 sonrasında gerçekleşmeye başlayacaktır.

olanların kendi aralarındaki mesafeleri kısaltmak suretiyle örgütlenebilmesi, ya da bireylerin kendi taşralarına yolculuklarının, taşralarının dillendirilmesi, görünür ve duyulur kılınması için kullanılan, toplumsallaşan, yasal ve yasa dışı alınan-satılan, sevilen, bağlanılan ve hep biraz korkulan "şeylerin" tarihi olmuştur. Telgraftan, radyoya, telefondan telsize, kaset teknolojilerinden cep telefonlarına, erişim teknolojileri Türkiye'de sosyal, iktisadi, politik ve kültürel mesafeleri kuran ve kısmi olarak kıran pratikler olmuştur. Özellikle radyonun kurulması ve yavaş yavaş yaygınlaşmasıyla birlikte, merkez ve taşralar (sadece merkeze dışarlıklı olan yerlerden değil aynı zamanda merkezin ürettiği kimlik inşasına, kültürel politikalara, sosyo-ekonomik sınıfa dışarlıklı olanları da içeren taşralar) arasındaki bağıntıların ve gerilimlerin içinde etkin rol oynayabilmiştir teknolojiler.

Merkez ve Taşra Arasındaki Teknolojik Gerilimler ve Bağıntılar

Meltem Ahıska'nın (2005) erken dönem radyo üzerine yaptığı çalışma, bu teknolojinin Cumhuriyet'in kurucu hayali olan millî modern fanteziyi, bu fanteziyle dışarlıklı ilişkisi bulunan dinleyiciye anlatarak benimsetmek üzere nasıl işlev kazanmış olduğunu ortaya koyar. Öte yandan, Ahıska'nın araştırması, radyo teknolojisinin –tıpkı geçmişte matbaanın olduğu gibi- Cumhuriyet merkezinin kendisini taşra tayin eden koşulların merkezine (yani Batı'ya) karşı kendi modern fantezisinin performansını gerçekleştirebilecek bir araç gibi anlam edinmiş olduğunu da gösterir. Başka deyişle, radyo teknolojisi Cumhuriyet'in kendilik-modernlik performansını ölçebilecek, değerlendirebilecek bir yargıç gibi imgelenen Batı'nın hayaletini barındırmaktadır. Türkçe konuşan, Türkiye modernitesinin hikâyesini anlatan, modernleşmiş Türkiye'nin şarkısını çalan ve piyesini yayınlayan ve neredeyse Batı'daki tarihiyle eş zamanda Türkiye'de kısmi olarak yaygınlaşan radyo, millî olanı kaybetmeden çağı yakalamanın duygusunu verecektir. Fakat gerçekte, merkezin fan-

tezisine haricen bağlanan dinleyici kitlesi, tıpkı kimi radyo çalışanları gibi bu anlatıyı ikna edici bulmayabilecek, radyo 50'lerden başlayarak –fanteziyle çelişir görünen- türküleri, alaturka müziği yayınlamaya başlayınca radyoyu daha çok sahiplenebilecektir (Alankuş, 2005). Türkülerin yayınlanması yine aralıklı olarak devlet erkânı tarafından kesintiye uğratılsa da, radyo Türkiye'nin taşrasında da ilgiyle dinlenilen, kimi köylerde muhtarların ya da öğretmenlerin kendi radyolarını tüm köy halkının duyabileceği biçimde açık alana yerleştirmesi gibi[6] gelişen sosyal pratiklerin de etkisiyle daha yaygın bir toplumsal deneyime dönüşebilecektir. 1950'lerle başlayan dönemde bir yandan "teknolojinin gurbetinde" (Mungan, 2000) olma hissiyatı hüküm sürmektedir: Şehirlerde küçük bir kesimin sahipliğinde olan otomobiller Amerikan yapımıdır, ekonomik ve kültürel kapitalin simgesi gibi ev içlerini süsleyen gramofonlar yerli üretim değildir, modernin ev içlerinde kabullenişini ispatlayan düdüklü tencerelerin kullanıcı hataları-sakarlıkları neticesinde evlerde mayın gibi patlamaları (a.g.y.) teknolojide becerinin gelişememesi hissiyatını yaratmaktadır. Öte yandan, yerli filmleri gösteren yazlık açık hava sinemaları, filmlerin anlatılarıyla ve teknolojinin toplumsal deneyimiyle şehri ve kırı birleştiren, teknolojiyi yerlileştiren pratikler olabilmektedir.[7] Radyosu, açıkhava sinemaları olan taşra aynı zamanda sadece eşrafı dolayımıyla da

6 Kaya Özkaracalar, Derya Gürses Tarbuck ve Mahmut Çınar ile birlikte yürüteceğimiz TÜBİTAK destekli, Türkiye modernleşmesi ve telefonun tarihi üzerine araştırmamız için Sivas Koyulhisar ilçesinde 1950'ler ve 1960'lar boyunca yaşamış birkaç kişiyle yaptığım ön araştırma mahiyetindeki mülakatlardan aldığım bilgilerdir bunlar. Ayrıca izleyen satırlarda önereceğim telefonla ilgili analiz ve tarihsel dokümantasyon adı geçen meslektaşlarımla birlikte yürüttüğümüz yayımlanmamış (ön) araştırmaları ve yayımlanmamış "Telefon ve Türkiye Modernleşmesi: Bir İletişim Teknolojisinin Osmanlı'dan Bugüne Toplumsal Tarihi" adlı araştırma öneri raporunu kendine referans almaktadır.

7 Açıkhava sinemalarının ve Türkiye'de film izleme deneyiminin tarihsel haritasını, kişisel yaşanmışlıklarıyla analiz eden Z. Tül Akbal Süalp'ın makalesi için bkz. Süalp, Tül (2009). Deneyim Ufkumuzun Sineması. *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası.* Ankara: De Ki Yayınları.

olsa telefonla tanışmaktadır.[8] Başka deyişle, teknolojinin gurbetinde olma hissiyatının başatlığı karşısında cılız bir hissiyat olarak teknolojinin yerlileşmesi ve tanıdıklaşması da mümkün olabilmiştir. Ülkenin yönetsellik ülküsünü "her mahalleye bir milyoner," üretme ülküsünden Cumhuriyet'in kuruluş ideolojisine doğru çevirme teşebbüsündeki 27 Mayıs İhtilali, belki de sözünü ettiğim narin ve cılız hissiyatın verdiği güvenle ve bu hissiyatı güçlendirmek, yaygınlaştırmak amacıyla, ilk yerli otomobil üretimi projesini hayata geçirir. "Devrim arabaları" beklenen yerli teknolojinin devrimini gerçekleştiremez belki ama teknolojinin taşrasında olma kaderini kabul eden kolektif bilince yerli üretimin mümkün olabildiğini kırık bir hissiyatla da olsa gösterebilir (Bursalı, 2006).

"Değişen mekânlar kadar değişen kimliklerin"[9] de simgesi olan otomobillerin yerli üretimine ilişkin hayalin suya düşmesiyle eş zamanlı olarak sesin mesafeler arası dolaşımını fiziki sınırlılıklardan kurtaran telefonun devlet eliyle üretimi ve kullanımının yaygınlaşmasını amaçlayan kalkınma planları oluşturulur. Ancak, iktisadi ve kültürel mesafeleri azaltacak bir teknoloji hizmeti olarak devlet politikalarına girmesine karşın, telefonun büyük ölçüde her sosyo-ekonomik sınıfın evlerine girmesi ve dolayısıyla toplumsal bir deneyime dönüşebilmesi 80'lerin sonlarına kadar sürmüştür. Başka deyişle, 80'lere kadar telefon Türkiye'de hem var olan hem de her haneye girmemiş olmasıyla yokluğu duyumsanan bir teknolojidir.[10] Modernleşmenin unsuru olarak gelen telefonun küçük bir ayrıcalıklı kesimin sahipliğinde olması, telefon sahibi olanların da telefon deneyimi sırasında yaşadık-

8 3 nolu dipnotta belirttiğim araştırma projesi için yaptığımız ön çalışmada edindiğimiz bilgiler neticesinde telefonun 50'lerde kimi Ege, İç Anadolu, Akdeniz bölgelerindeki taşraların önde gelen eşraflarının sahipliğine geçtiğini öğrendik.

9 Nurdan Gürbilek, başka pek çok analizin arasında, *Araba Sevdası* romanını da incelediği makalesinde, arabanın değişen mekânlar kadar değişen kimliklerin de simgesi olduğunu söyler (2003).

10 Çelik, Burçe - Özkaracalar, Kaya ve Gürses Tarbuck, Derya (2010) "Telefon ve Türkiye Modernleşmesi: Bir İletişim Teknolojisinin Osmanlı'dan Bugüne Toplumsal Tarihi", yayımlanmamış TÜBİTAK 1001 Araştırma Öneri Raporu.

ları zorluklar ("Adana çık aradan!") ve sahibi olamayanların hissettikleri yoksunluk (yıllar boyu telefon kuyruklarında bekleyenler, ancak büyüdüğünde telefon çıkar diye doğan çocuğunu ilk iş telefona yazdıranlar vb gibi) modernin nimetlerinden yeterince yararlanamamak, bir tür eksikli modernitenin içinde yaşama hissiyatı gibi kolektif duyguların besleyicisi olabilmiştir. Belli meslek sahiplerinin (özellikle milletvekillerinin, doktorların, gazetecilerin, devlet kurumlarında yöneticilik yapanların vb gibi), belli şehir merkezlerinde yaşayanların ya da taşraların merkezle en bağlantılı olan eşraflarının evlerinde olan ve tüm kullanıcıları "telefon sahipliğinde" birleştiren teknoloji, merkezin ekonomik, kültürel ve sembolik sermayesini ortaya koyar. Buna karşın, telefon sahipliğiyle kurulan merkezin taşraları başka bir mesafeleri aşma teknolojisini benimser, kendileştirir; telsiz teknolojisi taşraların radyo dalgalarında anonimleşen arkadaş arama sevdasının aracı olur. 80'lerin ortasında sivil kullanıma izin veren kanunun yürürlüğe girmesiyle, telsizler şehrin içinde yaşayan taşraların, merkez konumundaki şehirlere uzak taşraların ve ekonomik-kültürel ve toplumsal merkezle mesafeli taşraların teknolojisi olmuş, halen internette sanal ortamlarda kolektif ruhlarını koruyan "telsiz dostlarının" toplumsal pratiğini üretmiştir.

70'lerin ortalarında sadece kamusal mekânlarda kullanılan, devletin tek sesli radyosuna alternatif, bant teknolojisinin bir devamı olarak, ev içlerine de giren, ucuzluğuyla, kolay kullanımıyla kullanıcı dostu olan kaset teknolojileri, 80'lerde otoriteryen merkezin karşısında taşranın sesini duyulur kılan başka bir teknolojik deneyim olarak popülerleşmektedir.[11] Korsanın da tanıdığı olanakla kolay ve ucuza çoğaltılabilir kasetler, yeni bir mü-

11 Türkiye'de kaset teknolojisiyle ilgili verdiğim tarihsel bilgi ve önerdiğim analiz, Kaya Özkaracalar ile birlikte 2010 yılında Hong Kong'da gerçekleştirilen *Crossroads Cultural Studies* konferansında sunduğumuz "Rewinding the 1980s: Cultural History of Cassette Technologies in Turkey" başlıklı bildiriye dayanmaktadır. Yine kaset teknolojilerinin kültürel çalışmalar eksenli analizi için Medya ve Kültür Konferansı'nda sunulmuş ve Urban Yayıncılık'tan 2009 yılında çıkan konferans bildirileri derlemesi (der. Nurçay Türkoğlu ve Sevilay Toprak Alayoğlu) içinde "80 sonrası Türkiye'sinde İletişim Teknolojileri ve Liberal Demokrasi" adlı çalışmama bakabilirsiniz.

zik türü olarak arabeskin popülerleşmesine olanak vermiş, tüm Türkiye taşralarının, özellikle şehirde yaşayan ama merkezle mesafesi kapanmamış –ya da merkezde kendine yer bularak başkalaşmamış– taşraların ve Avrupa'nın çeşitli merkezlerine misafir işçi olarak göçen tüm taşraların ortak bir ses bulmasına imkân tanımıştır. Kaset teknolojileri sadece sesin mesafeleri kat etmesi bağlamında işlev gören ses kasetleriyle değil, videokasetlerle ve onların toplumsal bir pratik olmasında önemli yer tutan video kulüpleriyle, Türkiye'nin pek çok yerinde, merkezin kendi yönetimindeki teknolojilerle (televizyon gibi) çoğalmasına izin vermediği ya da kısıtladığı seks filmleriyle, kimi İslami liderlerin vaaz kayıtlarıyla, sol yönelimli müzik gruplarının albümleriyle ve şiir kasetleriyle merkeze alternatif (ille ilerici anlamda değil) iletişim ortamı yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Tüketilmek istenen ürünün, korsan ya da çokça kiralanması ya da üzerine sürekli yeni içeriğin kaydedilmesi yüzünden yıpranmış kasetlerle dinleniyor veya seyrediliyor olması elbette Cumhuriyet'ten bu yana içselleştirilen teknolojinin taşrasında yaşama hissiyatını pekiştiren bir unsur olmuştur. Ancak, öte yandan devlet yönetimindeki radyonun ve televizyonun oluşturduğu medya kültürüne alternatif olanı tüketmek, merkezin otoriteryen yapısına rağmen, "taşranın teknolojisini" deneyimle üretmek bağlamında bir güven ve gurur da yaratabilmiştir. Ayrıca kaydedilebilir kasetler, sıradan kişisel hayatların hikâyesine tanıklık etmeye, sırların notunu almaya, bireylerin kendi taşralarına yolculuklarına ve tüm bunların kaydını tutmaya yarar teknolojiler olmuştur. Bu yönüyle de, bireylerin kendilik mücadelelerine, kendilerini arzu ettikleri gibi gerçekleştirme çabalarına eklemlenmiştir.

80'lerin kaset teknolojisinden bugüne kadar gelen ise aşırı tecimselleşen teknolojik alanın hikâyesi olacak; taşraların deneyimle kolektif olarak ürettiği teknolojilerden, bireysel olarak alınan-satılan-bireylerin bireyselliklerini güçlendirmeye, dillendirmeye, toplumsal alanda görünür kılmaya yarayan teknolojilerin oluşturduğu hikâye olacaktır. Buna 90'larda ortaya çıkan özel televizyon ve radyo kanallarını, uydu teknolojisini, vcd teknolojisini, cep telefonunu, interneti, mp3 çaları katmak

mümkün. Özellikle kolay kullanılabilir ve kolaylıkla alınabilir-satılabilir mobil teknolojiler, teknolojiye melankolik bir iştahla bağlanagelmiş ülkelerden biri olan Türkiye'yi küresel kapitalizmin –ya da Agamben'in deyişiyle aşırı kapitalizmin- belli başlı "taşra" pazarlarından biri haline getirebilmiştir. Kimi ülkeler ve kimi ülke yatırımcıları ve vatandaşları için iktisadi, kültürel ve sosyal sınırları ortadan kaldıran küreselleşme süreçlerinde, sınırları aşma, mesafeleri azaltma, küresel ağa eşit biçimde bağlanma hayallerini gerçekleştirmek üzere, hayali, fiziki ya da sanal mobilite deneyimi sunan teknolojiler oldukça popüler hale geldiler. Pasaportu dünyada özgürce gezmesine izin vermeyenler için, banka hesapları dolgun olmayanlar için, toplumsal cinsiyet-etnisite-dil-din temelli farkları hareket etmelerinin önünde engel yaratanlar için bu mobil teknolojiler bir yer değiştirmenin, zaman değiştirmenin, bu gerçeklikten başkasına hareketin, fizik bedenin olduğu yerden çıkışın ve gidişin sanrısal deneyimini üretebilirler. Bu teknolojiler arasından, görece en az mobil sayılabileceklerden biri olan uydu teknolojisi Türkiye'de taşraları dünyaya, dünyadaki Türkiye taşralarını Türkiye'ye, Türkiye taşralarını birbirine ve kendi merkezine bağlayan, mesafeleri aynı televizüel anlatı ürünün tüketicisi olma bağlamında kıran ve bozan, öte yandan mesafeleri merkezin belirleyiciliğinde yeniden ve yeniden kuran teknolojilerden biri olmuştur. Televizyonun uydu teknolojisi dışında ev içlerine sızamadığı taşralarda (ki neden büyük oranda teknolojinin taşrasında olma hissiyatını hep canlı kılan altyapı yetersizlikleridir), ulusal televizyon anlatıları taşraları merkezin gündemiyle, eğlenme ve tüketim biçimleriyle merkeze benzetmektedir. Öte yandan, fakirlikle, IMF bağımlılığında geliştirilen tarım politikalarının ve "azgelişmişlik" kaderinin ceremesinin çekildiği (banka kredileri-tefecilere borçlar vs gibi) ekonomik yükle, türlü yerinden edilmelerin nesnesi olmuş hayat hikâyeleriyle Türkiye'nin ekonomik ve politik merkeze yerleşememiş taşraları kendisinde olmayanın başkasında varlığının yarattığı mesafeyi duyumsamaktadır. Bu bağlamda, sinema salonu çoktandır kalmayan kimi taşralarda film izleme deneyimini bir taraftan olanaklı kılan, öte taraftan

da düşük görüntü ve ses kalitesi bir yana, her an bozulma veya kilitlenme riskiyle deneyimi bölen ve böylelikle teknolojinin taşrasında olma hissiyatını canlı tutan deneyimlerden biri olan VCD teknolojisini de hatırlamak gerekir. Ki bu teknoloji, küresel teknolojik kapitalizmin bir ara-kaydetme teknolojisi olarak "Üçüncü Dünya" kavramıyla tariflenen tüm dünya taşralarının pazarına sunulan ve sadece bu pazarlarda popülerleşen bir teknolojidir. VCD teknolojisinin dünya taşralarındaki popülerliğinin çok ötesinde "başarıya" ulaşan bir diğer mobil teknoloji ise cep telefonları olmuştur. 90'ların ortasında Türkiye gibi küreselleşmeyle bağıntısı ekonomik, kültürel ve politik asimetrik mesafelerle belirlenen ülkelerde ve bölgelerde cep telefonu bir tür merkeze merkezle eş zamanlı olarak bağlanma ya da merkezin zamanına geç kalmama itkisiyle tüketicilerin hızla benimsedikleri bir teknoloji olmuştur. Öyle ki, Türkiye'de cep telefonu, nüfusun neredeyse tamamının sahipliğinde olan bir teknoloji haline gelmiş; yer değiştirme arzusunun, toplumsal alanda konum değiştirme mücadelesinin, kendine yapışan kimliklerden gitme hevesinin, kendi taşrasını arzulanan biçimde ifade edebilme hürriyeti hayalinin alınır satılır sureti gibi tüketilmeye başlanmıştır. Cep telefonu kullanıcılığında ve sahipliğinde birleşen Türkiye taşraları, Kürtçe menülü telefonlardan, arabesk çalan kişiselleşmiş makinelerine, ezanlı ve tespih çekmeli uygulamalarına kadar, merkezle mesafelerini kendi arzu ettikleri biçimde kurma hayalini satın almaktadırlar. Cep telefonu, üretimiyle değil ama tüketimi ve kullanım deneyimiyle yerelleşen bir teknoloji olarak, bir yandan küresel merkeze çağdaş teknolojiyi hızla benimsediğini ispat etmenin, diğer yandan ulusal merkez ve taşralar arasındaki mesafeleri belirleyen toplumsal yapının içinde yer değiştirebilme becerisinin ispatı (sadece ekonomik kapitaliyle değil, kültürel ve sembolik kapitaliyle de burjuvaziye talip taşraların hevesinden söz ediyorum) gibi çalışabilmekte, Türkiye'nin dönüşen taşrasının teknolojisi olabilmektedir.[12]

12 Türkiye'de cep telefonu kullanımı, bağımlılığı, ona yüklenen anlamlar üzerine daha detaylı kültürel analizi için dipnot no 2'de belirttiğim kaynaklara bakılabilir.

Sonuç

Öncüleyen satırlarda, taşra ve merkez arasındaki mesafenin Türkiye'de teknolojilerle kurulum ve aşılma çabalarına, bu çabaların toplumsal deneyimlerine tarihsel bir perspektifle ışık tutmaya çalıştım. Taşra ve merkezin, teknolojilerin varlığı ve yokluğuyla, işlevsellik kalitesi ve kalitesizliğiyle, kullanımlarının ürettiği farklarla üretilen mesafeler dolayımıyla ayrıştıklarına dikkat çekmeye çabaladım. Modern ve kapitalist dünyanın teknolojileri, elbette, bu dünyanın merkezinin kendi taşralarını kontrol edebilmesinin, onları gözetlenebilir, standardize edebilir kitleler haline getirebilme amacının araçları gibi çalışagelmiştir. Ancak öte yandan, teknolojiler çok daha az yoğunluklu olsa da, kapitalizm teknokratlarının ya da tek tip modernleşme öngörüsünde olan bürokratların tamamen kontrol edemediği deneyimlere de yol verebilmiştir. Bu açıdan teknolojiler toplumsal olarak kullanılmaya başlandığı andan itibaren bir mücadele alanının yaratıcısı olabilirler. Teknoloji toplumsal olarak paylaşılan bir deneyim, anlam ve hayal dünyası gibi algılandığında, araştırmacıya mikro ile makronun –bireyle toplumun, rasyonelle irrasyonelin, diskurla eylemin kesiştiği toplumsala ilişkin bir deneyimin bilgisini verebilir. Bu minvalde düşünüldüğünde, taşraya ve taşralılığa ilişkin bu metnin kapsamında gündemimize alamadığımız pek çok sorunun cevabı Türkiye'de teknolojinin tarihsel ve kültürel temelli incelemesini içerecek çalışmalarda bulunabilir. Örneğin, teknolojik altyapı eksikliğinin ya da altyapı getirilmesine ilişkin siyasî vaatlerin siyasî hayatta oynadıkları roller, Türkiye'nin hem kendi içinde dönüşen hem de birbirinden farklılaşan (şehre göçen ve şehrin perifesinde yaşayan, kırda kalan, 80'lere kadar kendini siyasî merkezin taşrasında hisseden ama 80'lerin ortasından itibaren merkezleşen dindar muhafazakâr grupların, taşradaki sol teşkilatlanmanın, kadınların, gençlerin vb gibi) taşralarının toplumsal mücadelelerinde, kendilik-kimlik inşa süreçlerinde teknolojinin aktörlüğü üzerine yoğunlaşacak çalışmalar oldukça aydınlatıcı olacaktır.

Kaynakça

Ahıska, M. (2005). *Radyonun sihirli kapısı: garbiyatçılık ve politik öznellik*. İstanbul: İletişim.

Ahmed, S. (2004). Collective feelings or the impressions left by others. *Theory, Culture and Society*, 21(2): 25-42.

Alaattin, İ. (ed). (1930). *Yeni Türk lügati*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

Alankuş, S. (ed). (2003). *Radyo ve radyocunun el kitabı*. İstanbul: IPS İletişim Vakfı.

Baysal, J. (1991). *Kitap ve kütüphane tarihine giriş*. İstanbul: Türk Kütüphaneciler Derneği.

Bursalı, O. (2006). Devrim. *Bilim Teknik (Cumhuriyet)*, s: 3.

Davison, R. H. (1990). The Advent of the Electric Telegraph in the Ottoman Empire.

Essays in Ottoman Turks and Turkish History 1774-1923. Texas: University of Texas Press.

Derrida, J. (1987). *The postcard: from Socrates to Freud and beyond*. Chicago: Chicago University Press.

Eisenstein, E. (1979). *The printing press as an agent of change, communications and cultural transformations in early-modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

İhsanoğlu, E. (1995). Osmanlı İmparatorluğu'nun Teknoloji Çağını Yakalama Gayretleri. Ekmeleddin İhsanoğlu ve Mustafa Kaçar (ed). *Çağını yakalayan Osmanlı*. İstanbul: IRCICA, vii-1.

İhsanoğlu, E. ve Kaçar, M. (ed). (1995). *Çağını yakalayan Osmanlı*. İstanbul: IRCICA.

Gürbilek, N. (2003). Dandies and originals: authenticity, belatedness, and the Turkish novel. *The South Atlantic Quarterly*, 102 (2/3), 599-628.

Koloğlu, O. (1995). Yeni haberleşme ve ulaşım tekniklerinin Osmanlı toplumunu etkileyişi. Ekmeleddin İhsanoğlu ve Mustafa Kaçar (ed). *Çağını yakalayan Osmanlı*. İstanbul: IRCICA, 597–609.

McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. London: Routledge.

Mumford, L. (1934). *Technics and Civilization*. New York: Harcourt and Co.

Mungan, M. (2000). Teknoloji ve İdeoloji *Radikal İki*, [04 Haziran 2000].

Ortaylı, İ. (2008). *İmparatorluğun en uzun yüz yılı.* İstanbul: İletişim.
Önay, A. (1995). Türkiye'de telefon teşkilatının kuruluşu. Ekmeleddin İhsanoğlu ve Mustafa Kaçar (ed). *Çağını Yakalayan Osmanlı.* İstanbul: IRCICA, 121-141.
Öztürk, S. (2010). *Osmanlı'da iletişimin diyalektiği.* Ankara: Phoenix.
Peters, J. D. (2000). *Speaking into the air: a history of the idea of communication.* Chicago: University of Chicago Press.
Sabev, O. (2006). *İbrahim Müteferrika ya da ilk Osmanlı serüveni (1726-1746).* İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
Süalp, A. T. (2009). Deneyim Ufkumuzun Sineması. *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası.* Ankara: De Ki Yayınları.
TÜBİTAK (1997). The Science and Technology Policy of Turkey. URL Belgesi: [http://www.inovasyon.org/pdf/AYK.Sabanci.BiyotekEkim00.pdf] [6 Ağustos 2000 tarihinde erişildi].
Tümay, Ü. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları –Türklük, Melankoli ve Sinema.* İstanbul: Metis.
Zürcher, E. V. (2001). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi.* İstanbul: İletişim.

Muhsin Ertuğrul'un Köy Filmleri ve Cumhuriyet Aydınının İkilemi

Behçet Güleryüz

Bu çalışmada Tek Parti döneminin (1923–1950) tek yönetmeni sayılabilecek Muhsin Ertuğrul'un köy filmlerine odaklanılarak, Cumhuriyet seçkinlerinin taşraya bakışının panoraması çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu dönemde çekilen filmler Nijat Özön ve Alim Şerif Onaran gibi en sık başvurulan sinema tarihçileri tarafından benzer dönemselleştirmelerle "Tiyatrocular Dönemi" (1922–1939) ve "Geçiş Dönemi" (1939–1950) olarak adlandırılmaktadır (Özön, 1995; 21–27). İlk dönem, Darülbedayi'nin (İstanbul Şehir Tiyatroları) ve Türkiye'deki modern tiyatronun kurucusu Ertuğrul egemenliğindeki zaman dilimine tekabül etmektedir. Ertuğrul'un Türk sineması üzerindeki hâkimiyetinin görece azaldığı diğer dönemse Özön'ün 1950 sonrası için adlandırdığı "Sinemacılar Dönemi"ne geçiş niteliği taşıyan yılları kapsamaktadır. İlginç bir tesadüftür ki CHP'nin Tek Parti iktidarını içine alan zaman dilimi neredeyse Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasının tek egemeni olduğu yıllara denk gelmektedir. Bu dönemselleştirme yalnızca Türk sinema geleneğinden kaynaklanan bir kopuş olmamakla birlikte Türkiye'nin aynı zamanda sosyo-ekonomik değişiminin kırılma noktasını da göstermektedir. Bu minvalde Osmanlı'nın son zamanlarında emekleme çağını yaşayan Türk sinemasının Tek Parti dönemindeki se-

rüveni dönemin siyasal koşulları çerçevesinde incelenerek resmî ideolojiye mutabık bir sinema geleneğinin izi sürülecektir. Öncelikle Tek Parti döneminde devletin sinemayla bağı değerlendirilecek, sonrasında Muhsin Ertuğrul'un taşrayı sorunsallaştıran üç filmi detaylı olarak incelenerek dönemin seçkinlerinin taşra algılamasının ipuçlarına ulaşılmaya çalışılacaktır.

Erken Dönemin Ayrılmaz İkilisi: Devlet ve Sinema

Tek Parti iktidarının sanatla ilişkisi ele alındığında umumiyetle düşünülen Batı merkezli bir modernleşme çizgisindeki rejimin önceliği resim, heykel ve opera gibi "yüksek" Batı sanatlarına vermesidir. Modern bir ulus devlet inşa etme niyetindeki elitlerin Batı sanatına öykünmesi, bir anlamda rejimin ana gayesini bu tür sembolik anlamlarla pekiştirmek istemelerindendir. Sözgelimi, Ankara'da Opera binasının yapımı, Devlet Opera ve Bale'sinin kuruluşu, Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması ve Batılı tarzda Klasik Türk Musikisinin teşvik edilmesi bu tür politikaların bir ürünü sayılmaktadır (Bozdoğan, 1998; 121–125).

Sinemaya gelince, henüz icat edildiği Batı ülkelerinde bile tam olarak rüştünü ispat etmemiş, denetimi zor ve görece pahalı bu yeni sanata Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda yeterince önem verilememesini doğal karşılamak gerekmektedir.[1] Ancak, Osmanlı son döneminde Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde ilk örnekleri verilen sinemanın, hem çeşitli gösterim ve dağıtım problemleri nedeniyle, hem de zorunlu olarak ara yazılarla gösterilen sessiz sinema örneklerinin, yüzde doksanının okuma yazma bilmediği bir toplumda ne kadar ilgi görebileceğini tekrar düşünmek gerekir. Bunun haricinde, dönemin koşulları gereği sinemanın, Cumhuriyet elitlerince yeterince değerlendirilmediğine dair yaygın görüşün bir derece haklılık payı bulunmaktadır. Devletin sinemaya olan ilgisi sanatsal kaygılar açısından düşündüğümüzde bir sinema geleneğinin oluşması

1 Bu konudaki tartışma örnekleri için bkz. (Abisel, 2005; 30–42).

için ciddi bir çabaya tekabül etmezken tam tersine devletin sinemaya bakışı ideolojik işlevi açısından yoğun bir mesaiye karşılık gelmektedir. Birazdan sıralanacak çeşitli güçlükler yüzünden tam olarak bu politikalar başarıyla uygulanamasa da, devlet seçkinlerinin bu niyetini apaçık gösteren tavsiye kararı İzmir İktisat Kongresi'nde alınmıştır. Buna göre "Ziraat ve Maarif Meselesi" başlıklı bölümün dokuzuncu maddesinde bu durum şu şekilde dile getirilir:

> Ahlaka mugayir (aykırı) olanları men'edilmek şartıyla, zirai, sınai, coğrafi, iktisadi ve sıhhi sinema filmleriyle köylülere lazım gelen faydalı malumatı vermek ve köylülerin istatistiki malumatlarını zapteylemek ve ameli konferanslar vermek üzere şimdilik her livada birer seyyar ziraat mektebi açılması ekseriyetle kabul edilmiştir. (İnan, 1989)

Çok Partili hayata geçme girişimleri, Şeyh Said İsyanı, İstiklal Mahkemeleri'nin kurulması gibi yoğun bir gündemin yaşandığı otuzlar sonunda gelinen noktada, rejimin konsalidasyonu için Cumhuriyet politikalarının gerek siyasal gerekse kültürel alanlarda sertleştiği bir döneme tekabül etmektedir (Köker, 2009; 133–160). Sinema açısından tam da bu döneme denk gelen ise Türkçe sesli filmlerin üretilmeye başlanması ve dublajlı filmlerin sayısının artmasıdır. Ancak, özellikle 1929 Büyük Buhranı sonucu oluşan zorunlu ekonomik kısıtlamalar, akabinde gelen İkinci Dünya Savaşı ve otuzlar sonrası uygulanan ağır devletçi müdahaleler pahalı bir sanat olan sinemanın gelişimini ve yukarıda alıntılanan politikaların uygulanmasını engellemiştir. Örneğin, Serdar Öztürk sinema tarihçilerinin görmezden geldiği, Türk devrimlerinin hem yurtdışında tanıtımı hem de yerel ölçekte propaganda amaçlı tasarlanan ama o dönemde hayata geçirilemeyen film projelerini aktarır. Mustafa Kemal'in hayatı üzerine olan birinci projeden senaryonun beğenilmemesi nedeniyle vazgeçilirken, "Türkiye İnkılâbı ve Türk Kadını" adlı diğer projeyse daha ciddi ele alınmasına karşın talep edilen ekonomik koşulların ağırlığı ve İkinci Dünya Savaşı'nda tarafsız gözükmek isteyen Türkiye'nin Fransızlara propaganda filmi

yaptırmak konusunda çekinceli davranmasından ötürü iptal edilmişti (Öztürk, 2004a; 77–82). Bir diğer önemli örnekse, Cumhuriyet'in ilanından hemen önce Kazım Karabekir'in müdahalesiyle yasa teklifi halini alan ve Mustafa Kemal'in onayıyla da Meclis'e sunulan "İbret Yerleri" adlı projeydi. Büyük şehirler dışında ve köylerde kurulacak sinema merkezleriyle hem propaganda amaçlı "Terbiyevi Filmler" gösterim imkânı bulabilecek hem de bu merkezlerde "ulusal" sinemacılar yetiştirilmesinin sağlanması öngörülebilecekti. Ancak bu proje de dönemin Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanı Dr. Rıza Nur tarafından bütçe yetersizliği nedeniyle rafa kaldırılacaktı (Öztürk, 2004b; 64–67).

1928 yılında Latin harflerine geçiş ve 1932'de Halkevleri'nin kurulmasıyla Türkiye'deki sesli sinema örneklerindeki artışın aynı döneme denk gelmesi Kemalizm'in, otuzlar sonrası politikalarında sinemaya pratikte daha fazla ağırlık vermesiyle sonuçlanır. Harf Devrimi sonrası Osmanlıca açıklamaları olan filmlere tümüyle yasak getirilirken yeni alfabenin öğretilmesi için yapılan seferberlikte sinema etkin bir rol oynamaktadır (Öztürk, 2005; 32–33). Yeni alfabenin yaygınlaştırılması için kurulan Millet Mektepleri'nin (1932) yanı sıra sinema gösterimleri özellikle kırsal kesimde yaşayan halka ulaşmanın etkin yollarından biridir. Sözgelimi, Süreyya Paşa, Meclis'e sunduğu bir önergede okuma yazma eğitimi için sinemanın yazılı basından bile daha güçlü bir işleve sahip olduğunu dile getirmiştir (Öztürk, 139–151).

1912 yılında kurulan Türk Ocakları'nın[2] Cumhuriyet dönemindeki devamı niteliğinde 1932 yılında kurulan Halkevleri, Kemalizm'in Altı Ok ideolojisini Anadolu'ya yaymak ve böylelikle Anadolu ile merkezî sistemin siyasal ve kültürel mesafesini daraltmak amacını taşımaktadır (Karaömerlioğlu, 2006; 56–59). Althusser'e atfen söylenirse, (Althusser, 2002) devletin ideolojik bir aygıtı olan Halkevleri'nde sinemanın yaygın bir eğitim ve propaganda aracı olarak kullanılmasına dair güçlü veriler yakalamaktayız. İlk etapta on dört ilde kurulan Halkevle-

2 Bu konudaki kapsamlı araştırma için bkz. (Üstel, 2010).

ri'nde tiyatro gösterimleri, konserler ve sergiler gibi faaliyetlerin yanında ücretsiz ve halka açık mekânlarda binlerce film gösterimi yapılmıştır.[3] Halkevleri'nin 1950 yılında kapatılmasına kadar açılan 474 Halkevi ve 4036 Halk Odası'nın hemen hemen hepsinde sinema perdesi bulunmaktadır (Özön, 1995; 40–56). Okuma yazmayı yaygınlaştırma amacıyla çekilen "Terbiyevi Filmler'in" yanında, Rus yönetmenlerin Cumhuriyet'in Onuncu Yıl kutlamaları için sipariş üzerine çektiği *Ankara, Türkiye'nin Kalbi* (1933) belgeseli ile Alman yönetmen Esther Schubb'un çekilmiş görüntüleri kurgulayıp hazırladığı *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri* (1934–1937) en sık gösterilen filmler olmuştur.[4] Yeni bir ulus devlet kurma peşinde olan Cumhuriyet elitlerinin taşrayla bağlarının zayıflığı düşünüldüğünde sinemayı, mutlak dönüştürmek zorunda hissettikleri halka ulaşmanın en kolay yolu olan bir propaganda aracı olarak görmemeleri düşünülemezdi.

1934 yılında hazırlanmaya başlanan ve 1939 yılında yasalaştırılan *Sinema Filmlerinin Kontrolüne Dair Talimatname*'nin bu döneme denk gelmesi bir tesadüf olmasa gerek. Çıkarılan bu kanuna göre Ankara ve İstanbul'da birer *Merkez Kontrol Komisyonu* kurularak filmlerin henüz senaryo aşamasında denetleme yetkisi bu komisyona verilmekteydi (Özön, 1995; 33). Tüzüğün yedinci maddesindeki oldukça kapsamlı ve yoruma açık tanımlamalarla, Komisyon üretilecek eserlerin üzerinde geniş bir yetki sahibi olmaktaydı. Bu çıkarılan kanunla devletin sinemaya ilgisinden öte vesayetçi bir rejimin kendini sinema alanında tekrardan üretmesi söz konusudur. Devletin, sinema üzerindeki kontrol mekanizmalarını bu denli faal tutması ona atfettiği önemi anlamamıza bir kez daha yardımcı olacaktır.

Sonuçta dönemin şartları düşünüldüğünde sinema sanatının ekonomik yetersizlikler sebebiyle çok fazla gündemde olmaması, Cumhuriyet elitlerinin sinemaya ilgi göstermediğine dair

3 Bu konuda Ankara'daki Halkevleri'nin rakamları için bkz. (Abisel, 14–15).

4 Sinema gösterimlerinin sayıları için 1935, 1938 ve 1941 yılındaki kayda geçen rakamlar sırasıyla 636, 1760 ve 1550 gösterime işaret etmektedir. Sayılar için bkz. (Ölçen, 2001).

yaygın inanışın geçerliliğini tartışmalı hale getirmektedir. Bir yandan Cumhuriyet elitleri, sinemayı sanatsal açıdan sadece basit bir "halk eğlencesi"[5] gibi görerek bu dönem boyunca bu sanat dalına ciddi bir yatırım yapılması yönünde isteksiz bir tutum sergilerlerken, diğer yandan da sinemayı özellikle kendilerinden uzaktaki taşrayı toplumsal mühendislik projelerinin faillerinden biri olarak dönüştürmede ideolojik bir araç gibi algılamışlardır.

Erken Dönem Taşra Algılamaları: Aydınların Tutumu ve Edebî Kaynaklar

İki dünya savaşı arasındaki zaman dilimine baktığımızda öne çıkan tartışmalardan biri de köycülük söylemidir. On dokuzuncu yüzyıl sonrası sanayileşme sürecinin hızlanmasıyla, kentleşme olgusu beraberinde yeni yaşam pratikleri getirmişti. 1929 Büyük Buhran sonrasıysa kapitalizm ve kentleşme sorgulanmaya başlanmıştı, on dokuzuncu yüzyıl romantizmini andırırcasına tepki olarak özüne dönme ve doğaya dönüş gibi söylemlerle köycülük tekrar önem kazanmaktaydı (Karaömerlioğlu, 2001; 284–297). Hem tarihsel hem de günün koşulları itibariyle bu eğilime en yatkın ülke olan Almanya'daysa köylülük ve köycü söylem "Blood und Boden"[6] ideolojisi altında yüceltilirken, Nazi rejiminin temel dayanaklarından birini oluşturmaktaydı. Dünyayı saran böylesine bir siyasal atmosferin Türkiye'deki entelektüel iklime yansımaması beklenemezdi. 1930'lar sonrası aydın çevresinin ana maddelerinden biri köy ve köy hayatını sorunsallaştırmaları, bunu devrimler çerçevesinde değerlendirmeleri ve yoğun bir şekilde kurtuluş reçeteleri aramaları bu döneme denk gelmiştir.

Cumhuriyet devrimlerinden sonra Anadolu'da yaşananlar

5 Sinemanın 'bar, pavyon eğlencesi' olduğuna dair açıklamalar için bkz. (Abisel, 2005).

6 Almanya'daki *Kan ve Toprak* adı verilen köycülük ideolojisi.

Kemalist çevre için bir korku filmi senaryosundan farksızdı. Menemen Olayı, Şeyh Said İsyanı, Serbest Cumhuriyet Fırkası deneyimi ve İstiklal Mahkemeleri tüm bu senaryonun başat olgularıydı ve bu nedenledir ki taşra, reformları halka iletmeye çalışanlar için bir korku odağı haline gelmişti. Şerif Mardin'in deyişiyle, "potansiyel bir muhalefet alanı görüldüğü için de çevre, merkez tarafından sıkıca gözaltında tutulmuştur," (Mardin, 1995; 61). Bu tepkiye karşı ise merkezin verdiği cevap daha sert oldu ve halkı dönüştürmeye yönelik toplumsal mühendislik çalışmalarının daha ileri gitmesine neden oldu (Kadıoğlu, 1999; 47). Cumhuriyet modernleşmesine teşne, eğitimli ve kentli orta sınıfları aydınlanma değerleriyle sarılmış bir ulus devlet yaratma projesine katmak, öncüler için ulaşılması zor bir hedef değildi ve nitekim rejim en büyük desteği bu tür sosyal gruplardan aldı. Rejimin konsalidasyonu ve de reformların halka içselleştirilmesi içinse gerekli olan, taşranın da buna benzer bir dönüşümü gerçekleştirebilmesiydi. İşte bu dönemde aydınlar için taşra dendiğinde akla gelen, kent kökenli bir rejimin en uzağında yer alan köylerdi. Dönem boyunca köycülüğün[7] tartışma zemini Halkevleri faaliyetlerinde ve yayın organı *Ülkü* dergisindeki tartışmalarda, toprak reformunda ve son olarak Köy Enstitüleri'nde sıkça tartışılmaktaydı (Karaömerlioğlu, 2006; 51–81).

Peki bu dönüşüm için köylülere reva görülen aydın tavrı nasıldı? Hangi ideolojik parametrelerden beslenerek taşrayı biçimlendirmek istiyorlardı? İşte bu soruların karşılığını bulmak için erken dönem Cumhuriyet dönemindeki öne çıkan edebî kaynaklara bakmak, hem aydınların tavrının anlaşılmasını mümkün kılacak hem de bunun sinemasal karşılığını bulmamıza yardımcı olacaktır. Nabizade Nazım'ın ilk köy romanı sayılan *Karabibik*'ten (1891) Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'üne (1950) kadar köy edebiyatı açısından çok verimli bir külliyattan bahsetmek zor gözükse de Yakup Kadri'nin meş'um *Yaban'ı* otuzlar Tek

7 Köycülük söylemi o dönem için Nusret Kemal Köymen önderliğinde bir grup aydın tarafından öne çıkartılırken bu söylem daha çok şehirleşme karşıtlığı olarak kurgulanmaktaydı ve dönemin aydınlar çevresinde oldukça ilgi görmekteydi.

Parti döneminin köye ilişkin en çok tartışılan romanı olmuştur. Kadri'nin, dönemin aydınlarının dikkatini köy meselesine çekmek niyetiyle yazdığı romanda, Millî Mücadele döneminde İstanbullu "seçkin" bir ailenin üyesi Ahmet Celal'in küçük bir Anadolu köyünde yaşadıkları anlatılır. Kitapta Ahmet Celal üzerinden sorunsallaştırılan aydın tavrı, resmî ideolojinin köye ve köylüye bakışının tam bir panoramasını sunmaktadır. Köylülerin gözünde, kendisini tanımadıkları için "yaban" sıfatı alan A. Celal'in bakış açısıyla resmedilen köylüler, Kemalist elitlerin çevreye ne denli uzak olduklarını ve onları tanımadıklarını ispatlar. Köylüleri gayet açık bir biçimde "henüz sosyal bir yaratık haline bile girmemiş," "yontulmamış taş devrindeki yaratıklara" benzetir (Karaosmanoğlu, 2009; 65). Çevreye dair gerçeklikten hayli uzak kalan bu görüş Hilmi Yavuz'a göre, Cumhuriyet modernleşmesinin oryantalizme ne kadar içkin bir yönelimi olduğunun açık bir işaretidir (Yavuz, 2002; 212–217). Her ne kadar Yakup Kadri köylüleri aşağılasa da bu "köhne" düzenin sorumluları köylülerden hep uzakta kalan, onların sorunlarına eğilmeyen aydınlardır. Bu düzenin değişmesi ise ancak ve ancak devletle barışık aydın ve bürokratların onları "aydınlatmasıyla" mümkündür. Erken dönem için bir yandan Mustafa Kemal'in "Köylü Milletin Efendisidir," sözü kulaklarda çınlarken diğer taraftan aydınlar için Anadolu'ya yaklaştıkça yaşanan hayal kırıklığı, aşağılamaya ve hor görmeye dönüşmektedir. Ömer Türkeş, Tek Parti dönemi köy romanlarında bunun izlerini keşfederken bu ikircikli konuma işaret etmektedir. Türkeş'e göre, aydınlar için Anadolu, aşkın değerleri uğruna sevmek zorunda hissettikleri, ancak bir türlü ilişki kuramadıkları bir mekândır (Ṭürkeş, 2001; 207). Ellilere kadar hâkim olan romantik tavır, aydınların köye karşı bu ikircikli konumunun oluşmasına neden olurken, dönemin tüm aydın çevresinin ortak zihin dünyasını yansıtmaktadır.[8]

8 Tüm bunlara ek olarak 1950 sonrası görsel kültürde sıkça başvurulacak anlatı kalıplarının çoğu bu dönemde üretilmiştir. Erken Cumhuriyet dönemi edebî kanonun başat romanları, ileride Türk sinemasının asri kaynaklarından olacak Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* ve Halide Edip Adıvar'ın *Vurun*

Tek Parti Dönemin Tek Sinemacısı: Muhsin Ertuğrul

Tek Parti dönemine baktığımızda Özön'ün "Tiyatrocular Dönemi"yle anılan tek isim olan Muhsin Ertuğrul uzun bir süre Türk sinemasının yön vereni ve sinema ahalisinin tek adamı konumundadır. Kurulmasında aracı olduğu özel yapım şirketlerine (Kemal ve İpek Film), çektiği otuzu aşkın filmle ve tiyatrodaki oyuncusundan ışıkçısına kadar tüm ekibini sinema altyapısına sunmasıyla tek adam konumunu tescillemiştir. Sovyetler Birliği ve Almanya'da sinema ve tiyatro eğitimi alan Ertuğrul, Türkiye'ye dönüşü sonrasında çoğu Batı edebiyatı kaynaklı uyarlamalar ve operet ve vodvil gibi teatral yönleri ağır basan filmler çekmiştir. Filmlerine getirilen ortak eleştiri, Ertuğrul'un sinemayı tiyatrodan yeterince ayıramayıp filmlerindeki teatral kalıpların Türk sinemasının gelişimini sekteye uğratması ve elindeki imkânlara karşın bir sinema geleneği oluşturamamasıdır.[9] Filmlerinin çoğunun senaryo yazarlığını Mümtaz Osman ve Ercüment Er gibi takma isimlerle üstlenen Nâzım Hikmet'in bu konudaki tavrı da benzerdir. Bu ikilinin arasındaki ilişkinin kapsamlı bir araştırmaya değecek kadar çetrefilli olduğunu söyleyen, Oğuz Makal'ın, Nâzım Hikmet'in birlikte çalıştığı Muhsin Ertuğrul filmleri hakkındaki görüşleriyse şöyledir:

> Asıl dava, mesela bana senaryo yazdırırken, benden ne operet ne melodram ne kepaze sergüzeşt mevzuu değil, benden ciddi, realist, ağırbaşlı ve tek kelimeyle gerekirse altına imza koyacağım senaryo istememeleridir. Halbuki

Kahpeye'sidir. Bu üç romanda aydınların taşraya bakışının ortak özelliklerini Türkeş şöyle sıralamaktadır. Acıma duygusundan kaynaklanan "geri kalmış köyü" kurtarmak için bir devlet görevlisi-doktor, öğretmen ya da asker- misyoner bir tavırla "yobazlığın" merkezi Anadolu'da bir şer mekânına gelir ve oradakilerin yardımıyla köylüyü din adamlarından ya da feodal ağalardan kurtarmaya çalışır (Türkeş, 201-234). Bu formülasyonun ilk örneğiyse yine Güntekin'in bir öyküsünden uyarlanan Turgut Demirağ'ın *Bir Dağ Masalı* (1947) adlı filmidir.

9 Özön ve Onaran bu konuda sıklıkla eleştiri getirmektedir. Bkz. (Maktav, 2002, 49–55).

> şimdiye kadar bana yazdırdıkları senaryoların hiçbirinin altına bir milyon verseler imzamı koymam ve hatta bunları yazdığımı bile inkar ederim. (Makal, 2003)

Cumhuriyet aydınlarının kanıksadığı tutuma uygun biçimde M. Ertuğrul, "yüksek sanat" idealleri doğrultusunda tiyatroyu sanatın en üst noktasına yerleştirirken sinemayı "ikinci sınıf" bir sanat olarak görmüştür. Sinema, Ertuğrul için tiyatro mevsiminin kapandığı zamanlarda bir yaz eğlencesi ya da bir ek iş olmaktan öteye geçmemiş ve belki de Türk sinemasının başlangıç serüveninin talihsizliği bu olmuştur. Sözgelimi, ölümünden sonra anılarının derlendiği altı yüz yetmiş sayfalık biyografik çalışmaya baktığımızda kitabın büyük bir bölümünü tiyatro ile ilgili kısımlar oluşturmakta, sinemayla ilgili kaleme aldığı hatıralar oldukça kısıtlı bir yer kaplamaktadır (Ertuğrul, 1989). Dönemin *Temaşa* dergisinde çıkan bir yazısında sinema sanatına dair görüşlerini açıkça dile getirmektedir:

> Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramafon, tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık alem-i medeniyeti işgal ediyor. Fakat hiç şüphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eser-i sanat addolursa sinema da ondan öteye hiçbir surette geçemeyecektir. Eğer kainatta bir gün herkes sağır olmazsa! (aktaran Onaran, 1980;147)

Bu eleştirilere ilaveten Özön, Ertuğrul'u teknik imkânlarının yeterliliğine karşın Türk sinemasının kurumsallaşmasını geciktirmekle ve çektiği üç kurtuluş filmi –*Ateşten Gömlek* (1924), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Ankara Postası* (1928)– haricinde sinemada millî hassasiyetleri yeterince yansıtamamakla suçlamaktadır (Özön, 1995; 56–57). Yine bu minvalde, sinemasının Batı'ya gereğinden fazla öykünmesi eleştirilerek "aşırı Batıcı" bulunmuş ve bu nedenle de çektiği vodvillerin ve operetlerin genel ahlak ve terbiyeye aykırı, millî unsurlardan yoksun olduğu dile getirilmiştir (Maktav, 52–53). Cumhuriyet'in 10. Yıl belgeselinin Rus yönetmenlere yaptırılması ya da Cumhuriyet için çekilecek propaganda filmleri için Batı ülkeleri sinemacılarıyla an-

laşılmaya çalışılması yönetici elitlerin de görüşlerinin bu doğrultuda olduğunun açık bir göstergesidir.

Diğer taraftan bu "başarısızlığın" dışından bakmaya çalıştığımızda karşımıza bambaşka bir tablo çıkmaktadır. Filmlerin kötülüğü ya da teatral tutuculuğu üzerinden yapılan tartışmaların sıkça dillendirilmesi Ertuğrul'un asıl konumunun anlaşılmasını bir nevi perdelemektedir. Çektiği filmlerin çoğunun Tek Parti ideolojisiyle doğrudan bağlantılı propaganda filmi statüsünde sınıflandırılması güç olsa da, filmlerindeki düşünme tarzı, temsilleri ve düşsel dünyası diğer seçkinlerin görüşleriyle herhangi bir aykırılık taşımamakta, hatta ötesinde adeta Cumhuriyet'in kurucu elitlerinin içinden konuşmakta gibidir. Yukarıda bahsedilen görüşlere benzer biçimde Hilmi Maktav, Muhsin Ertuğrul'un ayrı düşmek bir yana, dönemin resmî modernleşme projesine tamamen mutabık bir sinemasının olduğunu haklı olarak dile getirmekte ve filmografisinin bu bağlam üzerinden tekrar okumaya açık olduğunu söylemektedir (Maktav, 54). Bu bağlamda, Ertuğrul'un taşrayı konu eden üç filmine odaklanarak, tasavvur ettiği taşra imgelemini Kemalist modernleşme projesiyle uyumuna bakarak tartışmaya çalışacağım.

Aysel, Bataklı Damın Kızı

Bir Köy Hikâyesi altbaşlığıyla sunulan *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1934), Türk sinema tarihinin ilk köy filmi olarak kayıtlara geçmiştir. Ertuğrul'un pek çok filminde olduğu gibi yine bir uyarlama olan film, İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün *Bataklı Damın Kızı* adlı hikâyesinden esinlenilerek sinemaya çekilmiştir. Çalıştığı evde iğfal edilen Aysel'in dramının anlatıldığı hikâyede, köy halkı tarafından dışlanmasına karşın Aysel'e acıyarak onu işe alan Ali'nin, Aysel'i sevdiğini anlayınca nişanlısı Gülsüm'den ayrılıp Aysel'le evlenmesi anlatılır. Son derece basit gözüken bu anlatı, derine indikçe dönemin aydınlarının köy tahayyülünün bir panoramasını sunmaktadır.

Film her ne kadar gişede M. Ertuğrul'un diğer filmleriyle karşılaştırıldığında önemli bir izleyici sayısına sahip olsa da dö-

nemin sinema yazarları tarafından kıyasıya eleştirilmiştir.[10] Sözgelimi Özön, "Köy Filmi" başlıklı makalesinde Cumhuriyet tarihi boyunca çekilen köy filmlerinin gerçeklikten uzak olduğunu, genelde kentli aydınların gözünden köyün görselleştirildiğini, bu nedenle filmlerin köye yaklaşımının "yaban" kaldığını dile getirmiştir (Özön, 1995; 160). Yine Özön sonraki yıllarda yazdığı başka bir yazısında filmin gerçeklikle ilişkisini şöyle dile getirmektedir:

> Bu ilk köy filminde, gerçekte bir tabiat-insan çatışması yoktu. Aysel'in tabiatı bir kartpostal görüntüsünden ileri geçmiyor: Şehir Tiyatrosu oyuncuları özentili bir köy dekoru içinde büsbütün iğreti birer kişi olarak ortaya çıkıyorlardı. Filmin Türk Köyünün gerçeği ile hemen hiçbir ilişkisi yoktu. (Aktaran Scognamillo, 2003; 59)

Bu eleştiriler aslında Cumhuriyet dönemi aydınlarının ortak zihin dünyası hakkında ipuçları verirken, gerçeklikten uzak bu "yaban" kalma durumunun sebebinin basit bir şehirli-köylü ikiliğinden çok daha ötesi olduğu da aşikârdır. Daha üst pencereden bakarsak Cumhuriyet elitlerinin hayal ettikleri millî kimlik tasarımını yansıtması açısından kayda değerdir. Bu noktada K. Robins, gerçeklikle ilgili bu tavrın resmî ideolojiyle ilişkisini çok net ortaya koymuştur: "Halk için halka rağmen," şiarıyla millî kimlik yaratma edimindeki seçkinlerin halkı dışarıda bırakarak saf bir ontolojik millet hayalinin peşinden gitmesi Robins ve Aksoy'a göre Kemalizm'in "aşkın idealizmini" göstermektedir (Robins ve Aksoy, 1999; 185). Bir başka ifadeyle, ulus-devlet idealleri doğrultusunda tahayyül edilen taşra, Cumhuriyet aydınlarının "ontolojik ya da ideal" milletine,[11] yani arzu ettiğine, olması istediği görünüme tekabül ederken ampirik milletten, ya-

10 Tersine olumlu eleştiriler az da olsa mevcuttur. Onaran, Muhsin Ertuğrul'u incelediği kapsamlı kitabında filmde İtalyan sinemasından bile daha gerçekçi bir havanın egemen olduğunu dillendirmektedir (Bkz. Onaran, 1980; 240).

11 Romantik geleneğin Hindistan sinemasındaki yansımaları için bkz. (Chakravarty, 1998; 119–156).

ni varolan gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Bu idealizmin temelinde aydınların henüz taşrayı tanımamasından kaynaklanan, köye karşı romantik bir bakış açısı yatar.[12]

Filmin özeline indiğimizde yukarıda anlatılan tablo daha görünür hale gelmektedir. Ertuğrul'un hayali taşrası bir nevi Kemalizm'in aşkın idealizminin görsel kültüre yansımasıdır. Erken Cumhuriyet'in meşhur eğitim bilimcisi İsmail H. Baltacıoğlu filmin estetiğiyle ilgili eleştirisini şöyle dile getirir: "Aysel filminde ilkokul çocukları için faydalı olabilecek çiftlik ve ekin manzaraları ile 20–30 kere gösterilen inek ve manda sürüleri tahammülü aşan şeylerdir," (Baltacıoğlu, 1936; 8–9). Baltacıoğlu bu eleştirisinde haklı olmakla birlikte bu görüntülerin rasgele serpiştirilmiş kareler olduğunu düşünmek ancak safdillik olur. Filmin başından sonuna kadar her fırsatta köye ve köylülere dair verilen uzun uzun görüntülerde karşımıza çıkan bereketli topraklar, yemyeşil meyve ağaçları, ekin biçen işçiler, güdülen koyunlar ve süt sağılan ineklerdir. Bu tür görüntülerin yoğunluğu basit bir köy manzarasının ötesinde, çok daha fazla anlamı içinde barındırmaktadır. Yeni kurulan Cumhuriyet'in ilerleme nosyonu doğrultusunda her alanda olduğu gibi tarım alanında da üretiminin verimli olması gerekmektedir. "Muasır medeniyet" seviyesine ulaşmak için modern tarım aletleri kullanan "çalışkan ve cefakâr Türk köylüsüyle," kalkınan bir millet tahayyülünün göstergesidir.[13]

Nasıl Cumhuriyet elitleri modernleşmenin sembolü olarak kadınları ön plana çıkardıysa, M. Ertuğrul'un filmlerinin çoğunda da filmin başkarakteri kadındır. Cahide Sonku'nun oynadığı Aysel'e baktığımızda sarı saçları, mavi gözleri ve süs gibi başına taktığı eşarbıyla atipik bir köylü kadın portresi çizmektedir.[14] Cumhuriyet'in kadın için çizdiği fedakâr Anadolu kadını

12 Bu tür bir romantik idealleştirmenin edebiyat örnekleri için bkz. (Cantek, 2001; 188–200).

13 Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1964) filminde tarım alanları verimsiz gösterildiği için sansürlenmesi bu tür görünümlerin ne kadar önemsendiğinin bir başka ispatıdır.

14 Sonku'nun giydiği eşarp "Aysel" adıyla dönemin popüler bir imgesi haline gelmiştir. Bkz. (Scognamillo, 2003; 61).

mitine de uygun olarak Aysel çevresindekiler için her ne olursa olsun sürekli fedakârlık yapmaktadır. Sözgelimi, Ali'nin hasta annesine bakarken ne kadar fedakâr olduğu dile getirilmektedir. Mahkeme sahnesi ise, sırf çocuğunun babası yalan ifade vermesin diye kendisine tecavüz eden adama karşı davasını geri çekmesi ve bu şekilde ancak erkeklerin ve özellikle Ali'nin gözünde "takdir" kazanmasıyla sonuçlanmıştır. Yine, kendisini evde istemeyen ve bu nedenle Ali'ye, Aysel'i işten atmak için baskı yapan Gülsüm'e karşı fedakârca davranmış, Ali ve Gülsüm'ü bir araya getirmek için uğraşmıştır. Bir sahnede Gülsüm'ün "Sen niye bana iyi davranıyorsun ben senin işten çıkarılmana sebep oldum," şeklindeki sorusuna cevabı "Bilmiyorum," olmuş, sanki bunca fedakârlık tüm Anadolu kadınları gibi onun özünden ya da varoluşundan kaynaklanıyor gibi bir algı yaratılmıştır. Tabii ki seyircinin arınma (*katharsis*) işlevinin gerçekleşmesi için yaptığı bunca fedakârlığın ödülü olarak Ali'ye kavuşmuş ve mutlu sona ulaşmıştır. Bir diğer kadın karakter olan Gülsüm ise, Aysel'in tam zıttı özellikler göstermesine karşın modern Türk kadınının diğer yüzünü oluşturur. İstanbul'da üniversite eğitimi alan Gülsüm görünüş itibariyle bir "İstanbul hanımefendisi" olarak resmedilmektedir. Ona sorulan "O kadar okudun, niye İstanbul'da yaşamıyorsun?" sorusuna "Köyümün çınar ağacını, İstanbul'un saray bahçelerine değişmem. Burada doğdum, burada öleceğim," mealindeki cevabı aslında pek çok şey ifade etmektedir. Köyüne sahip çıkmak, hep birlikte kalkındırmak ve bu yolla "sınıfsız, kaynaşmış Türk Milleti" söylemini gerçeğe dönüştürme hayali kuran "modern Türk Kadını" portresine uygun düşmektedir. Bu nedenle de söylenebilir ki, Gülsüm Batılı tarzdaki dış görünüşü ve aldığı eğitimle "Türk kadınının" bir yüzünü temsil ederken, diğer yüzü Aysel gibi "fedakâr köylüler" tarafından tamamlanacaktır.

Köyde temsil edilen *ideal millet*'in kültürel farklılıklardan arınmış homojen bir topluluğa karşılık gelmesi gerekmektedir. Tahayyül edilen, idealleştirilen homojen milleti en iyi temsil eden, birleştiren, ona hayat verense dildir. Dildeki farklılaşma, aynı zamanda farklı etnik ve kültürel kimliklerin ifadesi anlamı-

na geleceğinden, dilin bu kapsayıcı ve bütünleyici etkisinin farklılıkları törpüleyeceği anlamını da taşır. Bu nedenle filmin anlatı yapısının üstüne inşa ettiği yapılardan biri de dil meselesi olmuştur. Film boyunca, köylülerin duru bir "İstanbul Türkçesi"yle konuşması bu tür farklılıkların görünür olmasını engellerken aynı zamanda "Tek Devlet Tek Millet" sloganını dilsel bir üslupla gerçeğe dönüştürme fırsatı sunmaktadır.[15]

Kemalist modernleşmenin en büyük hayali, kendisinden uzak diyarları dönüştürmektir. Bu hayalin ipuçlarının görsel kültürde yansımasını *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nda rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Cumhuriyet seçkinleri kendilerine zihnen uzak alanları dönüştürmeye çalışırken taşranın içinde barındırdığı farklılıkları ve kültürel pratikleri göz ardı etmişler, Francis Bacon'un terimiyle taşrayı, *Tabula Rasa* gibi algılamışlar ve toplum mühendisliğine soyunarak içini arzu ettikleri gibi biçimlendirmeye çalışmışlardır. Nasıl M. Ertuğrul kendi idealleri doğrultusunda hayali bir köy yaratmışsa, Cumhuriyet seçkinleri de reformlarla kendi köylerini, taşralarını inşa etmeye çalışmışlardır. Böylelikle, filmde köyün mekânı Kemalizm'in ideal millet tasarımının uygulandığı, mutluluk ve umut mekânı olarak tasvir edilmektedir. Ertuğrul bu idealleri yansıtarak verimli toprakları, çalışkan köylüleri, kalkınmacı tarım ekonomisi, İstanbul ağzıyla konuşan köylüleri, hem cefakâr hem de modern kadınlarıyla bu ilk köy filminde taşrayla ilgili hakikatlerin dışında bir nevi köy simulasyonu yaratmıştır.

Şehvet Kurbanı

Muhsin Ertuğrul'un görece daha az bilinen filmi olan *Şehvet Kurbanı (1940)*, Victor Fleming'in 1927 yılında çektiği ve Oscar kazandığı *The Way of All Flesh* filminden uyarlanmıştır.[16] Filmde, İstanbul'da veznedar olarak çalışan Ahmet Barksever'in

15 Türkçeleştirme ve Ulus-devlet ilişkisi için bkz. (Balçık, 2003; 777–787).

16 Bu uyarlamanın Muharrem Gürses imzalı *İhtiras Kurbanı* (1950) ve Nejat Saydam'ın yönettiği *Şehvet Kurbanı* (1975) adlı iki versiyonu daha bulunmaktadır.

(Muhsin Ertuğrul), iş için gittiği Adana'da bir kadınla tanışması (Cahide Sonku) ve başına gelen talihsizlikler sonucunda İstanbul'daki düzenli ve mutlu hayatının yok olması anlatılır. Film, mekân olarak İstanbul ve stüdyoda çekildiği anlaşılan Adana sahneleriyle doğrudan bir taşra filmi sınıflandırılmasına sokulması zor olsa da Ertuğrul'un hem taşraya bakışını ve hem de ideolojik zihin dünyasının temellerini ortaya koyar.

Film, İstanbul Karaköy Meydanı'ndaki saat görüntüsüyle açılır ve filmin ilk yarısı boyunca Ahmet Barksever'in gündelik yaşamı, şehir ve zamanla ilişkilendirilerek abartılı bir vurguyla aktarılır. Bu süre zarfında Barksever'in günlük iş temposu ve ev hayatının zamanla ilgili muhasebesi yapılır. Bir mekân olarak İstanbul, her şeyin çalışan bir saat gibi tıkır tıkır işlediği modern kent temsili ile sunulur. Vapurun kalkış saatleri, yürüme mesafesi ve işyerine varış gibi süreler detaylandırılarak anlatılır. Sözgelimi, kahramanımız işe beş dakika geç gelenleri uyarırken etrafındakilere zaman ve medeniyet ile ilgili ahkâm kesmektedir. Akşam saatinde çocukları onun eve kaçta geleceği konusunda tahminde bulunurken, beklenildiği gibi tam saat altıda evinde olur. Simmel'in moderniteyi temsilen kullandığı "nesnel kültür" kavramının eleştirisinde olduğu gibi "dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik" kent kültürünün ayrılmaz parçası olarak filmde vuku bulmaktadır (Simmel, 2003; 90).

Modern görünümlü karısı, piyano çalan büyük oğlu ve okul kıyafetleriyle küçük kızı, Cumhuriyet'in modern aile prototipiyle örtüşür. Yemek tam altı buçukta yenir ve sonrasında her zaman olduğu gibi saat yedide çocuğu keman çalmaya başlar. Barksever'in nizam ve intizam diye başlayan dersleri evde de devam ederken, küçük kızına şöyle seslenir: "Bu dünyadaki her saadet yanılmayan hesapların üstüne dayanır." Bu tür söylemler, August Comte'un "düzen ve ilerleme" mottosuna sıkı sıkıya bağlı bir pozitivist yaklaşımın dışavurumudur ki, bu düşünceye oldukça içkin Cumhuriyet elitlerinin halkı biçimlendirmeye ve rasyonalize etmeye çalıştığı zihin dünyasının bir parçasıdır. Bir başka ifadeyle de bu anlayış, her şeyin –halkın– rasyonalize edilmeye çalışıldığı, her anın hesaplandığı, çizildiği, inşa

edildiği, belirlendiği ve böylelikle birbirine benzeyen ve farklılıkları törpülenmiş bir toplumun "birlik ve beraberlik" içinde "ilerleyerek," "muasır medeniyetler" seviyesine ulaşma istencinin ifadesidir. Ertuğrul'un görüntülediği İstanbul hayali, bir anlamda onun için Cumhuriyet ütopyasının nasıl gerçekleşmesi gerektiğinin cevabını da vermektedir.

Filmin[17] ikinci yarısı Adana'da geçerken aynı zamanda Barksever'in hayatının altüst olması hikâye edilir. Bu kez kentte yaşadığı modern ve düzenli hayatın tam tersi bir temsil, taşrada vuku bulur. Yolculuk sırasında tanıştığı "kötü kadın", Barksever'in hayatının bütünüyle değişmesine sebep olur. Önce bankanın parasını kaybeder; kadının arkadaşları olan "kötü adamlar" onu dolandırır; ve yanlışlıkla birisini öldürdüğünü düşünür. Tüm bu olaylar sonucunda, Adana'da bir pavyonda temizlikçi olarak çalışır ve tüm yaşamı katastrofobik bir biçimde değişir. Artık hayatının ritmi bozulmuş, gecesi gündüzü birbirine karışmış, düzensiz bir hayat sürmek zorunda kalmıştır. Zaman onun için kesinlik ve dakiklik içermeyen anlamsız bir hale bürünmüştür. Kendi yaşamının hesabını yaparken, yine bir yol metaforuna başvurur ve trenin ray üzerinde gitme görüntüsü eşliğinde "İnsan nasıl bir mahlûk ki benim gibi sağlam raylar üzerinden giden hesaplı birisi bile yoldan çıkıyor," mealinde bir cümle kurarak filmin pozitivizme olan eğilimini bir kez daha açığa çıkarır.

Yaptığı hataların bedelini ailesini göremeyerek ödeyen Barksever, on altı yılın ardından filmin finalinde İstanbul'a dönmektedir. Oğlu, konserlerine tam vaktinde başlamasıyla ünlü bir kemancı olmuş, ailesinin yaşamı her şeye rağmen düzenli olarak devam etmiştir. Son sahnede Barksever evine bir yabancı gibi döner ve aile yemeğine katılır. Ailesi, kendisi ayrılmadan önceki düzeni aynen korumaktadır. Yemek yine aynı saatte hazırlanmakta ve yine aynı saatte büyük oğlu keman çalmaktadır. Duygularının esiri olan Barksever, evini "barkını" kaybederken, yine de mutludur çünkü kurduğu düzen her şeye rağmen devam et-

17 Bu filmin benzer yorumları için ayrıca bkz. (Öztürk, 2003).

mektedir. Bu bağlamda kent, ideal olanın mekânıyken, taşra tam tersine bir istikamette "modern düzenin" refahını ve saadetini engelleyen bir rolde temsil edilmektedir. İronik bir biçimde Ertuğrul'un bizzat kendisinin oynadığı Barksever, "muasır medeniyete" ulaşma arzusuyla çıktığı "ilerlemeci" yoldan/raydan sapmıştır ancak pozitivist temellerle kurulan "düzenin" sürmekte olduğunu görünce, rejimin geleceğine dair umudunu korumuştur.

Her ne kadar Ertuğrul bu filminde mutlu sona şehir hayatında kavuşsa da köye karşı idealist/romantik tavrını kırklı yıllarda da devam ettirmiştir. İzleme şansımız olmamasına karşın senaryosuna Alim Şerif Onaran'ın kitabından ayrıntılı biçimde ulaşılabilinen *Yayla Kartalı* (1945)[18], *Şehvet Kurbanı*'na benzer bir senaryo matematiğinde yol alan ancak bu sefer taşranın ve şehir hayatının rollerinin değiştiği bir filmdir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in tiyatro oyunundan uyarlanan *Yayla Kartalı*, çiftlikte yaşayan ve sesinin güzellliğiyle ünlenen Reşit adlı karakterin hikâyesidir (Onaran, 1980; 293–299). Çiftlikte annesi ve âşık olduğu yeğeni Melek ile mutlu bir hayat süren Reşit'in hayatı köye şans eseri gezici bir tiyatronun gelmesiyle değişir. Reşit'in yeteneğini fark eden kumpanya şarkıcısı Nermin, onu İstanbul'a götürür ve onun orada meşhur olmasını sağlar. İstanbul'da Yayla Kartalı adıyla ünlü bir ses sanatçısı olan Reşit, tıpkı Ahmet Barksever gibi "kötü kadınla" tanışır ve yaşamı İstanbul'un zengin "cemiyet hayatının", kendisini çabuk unutması ile birlikte altüst olur. Barksever nasıl film sonunda hakiki mutluluğu İstanbul'da kurduğu düzenin devam etmesinde görüyorsa benzer biçimde *Yayla Kartalı*'nın sonunda da Reşit, köyüne ve Melek'in yanına geri dönerek mutlu sona kavuşur. Ertuğrul'un romantik hayalleri doğrultusunda köy mutluluk mekânı olarak tasvir edilirken bu sefer şehir hayatı bu saflığı bozan ve yozlaştıran bir mekân olarak betimlenmektedir. Bu iki film özelinde baktığımızda, döne-

18 *Yayla Kartalı* ve Nâzım Hikmet'in senaryolaştırdığı *Kızılırmak Karakoyun* (1947), 1954'teki belediye arşivinin yanması sonucu kaybolmuştur. *Kızılırmak Karakoyun*, Lütfi Ömer Akad tarafından 1967'de tekrar çekilmiştir.

min aydınlarında hakim olan ikircikli tavrı Ertuğrul'un bu iki farklı sonunda da gözlemleyebiliriz. Bu ikircikli konum medeniyet ve kültür ikilemi arasında sıkışmış Türk aydınının açmazı olarak tanımlanırken bu çelişkiyi Ertuğrul'un filmlerinde net bir şekilde görmekteyiz. *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nda ve *Yayla Kartalı*'nda köyü idealleştirerek bir nevi kültürcü ve romantik bir yaklaşımın izinden giden Ertuğrul, *Şehvet Kurbanı*'nda farklı bir güzergâh belirlemiş, kurtuluşu tamamıyla Batı'ya öykünen bir söylemde bulmuştur. Belki de bu zıtlığı aşmak için son filmini beklemiş; medeniyet-kültür ya da şehir-köy ikilemlerini birazdan ayrıntılı incelenecek *Halıcı Kız* filminin son sahnesindeki görüntüyle kapatarak bu açmazı sonlandırmıştır.

Halıcı Kız

Halıcı Kız (1953) Ertuğrul'un sinema kariyerinin son halkası olmakla birlikte, Türk sinemasındaki egemenliğini kaybettiği ve yeni yönetmenlerin yavaş da olsa ortaya çıkmaya başladığı "geçiş dönemi"nin bir ürünü sayılabilir. Yine bir uyarlama olan ve Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle, Türkiye'de çekilen ilk renkli film[19] olma özelliği taşıyan *Halıcı Kız*, yönetmeninin filmin yeteri kadar ilgi görmemesi gerekçesiyle sinemayı bırakmasına neden olmuştur. Isparta'da halı dokumacısı olarak çalışan Gül'ün hikâyesinde, annesinin ölümü üzerine İstanbul'a gelmesi ve hayata tutunma çabaları anlatılır. Bu son derece naif gözüken hikâyede Ertuğrul yine belli başlı politik temalarını sürdürürken şehir ve köy ayrımına karşı ulusal bütünlüğü öne sürerek neredeyse *dayanışmacı korporatist*[20] bir çizgiye yakın durur.

Türkiye haritası görüntüsüyle açılan filmde anlatıcı, hikâyenin başladığı Isparta'yı tanıtırken "dünyaca ünlü halılarıyla meşhur gül bahçemiz," mealinde şehre ve insanlarına methiyeler düzer. Dokuma tezgâhlarında çalışan kızların görüntüleriy-

19 Aslen çekilen ilk renkli Türk filmi *Sürgün* olmasına karşın gösterime giren ilk film *Halıcı Kız*'dır.

20 Türkiye'de Korporatizmin kaynakları hakkında bkz. (Parla, 2009).

le devam eden filmde, Ertuğrul'un idealizmi doğrultusunda ilk başta taşraya karşı iyimser ve olumlu bir portre çizilir. Ancak ardından bu olumlama yalnızca filmin baş kadın karakteri Gül (Heyecan Başaran) üzerinden olacaktır. Aysel gibi filmin merkezinde yer alan Gül, yine *Aysel Bataklı Damın Kızı*'ndaki benzer bir temayla "cefakâr, namuslu ve çalışkan Anadolu kadını" temsiliyle yeniden üretilir. Kadıoğlu da, Cumhuriyet kadınının, en önemli özelliği fedakârlık olan isimsiz bir kahraman olarak resmedildiğini dile getirmektedir. Cumhuriyet kadınının kendisi için bir şey istememesi onu daha da haysiyetli kılarken, "Kurtuluş Savaşı'nda cephane taşıyan, kendisini ya ailesi için ya da vatanı için feda eden bir sadakat, sabır ve iffet abidesidir," (Kadıoğlu, 1998; 123). Cumhuriyet'in ilanından sonra ise kamusal alanda kadının varlığı yine yaptığı mesleki katkılarla vatanına cefakârca faydalı olmasıyla mümkün olur. Yeşim Arat da kadınların tekil farklılıklarının göz ardı edilmesini eleştirirken, benzer biçimde, "Türk kadınının rolü milliyetçi bir misyonla modernleşen devletin hizmetinde çalışmasıyla tanımlanmıştır" der (Arat, 1998; 82–98). Bu biçilen kadın modellerinin hem "köylü Aysel" hem de "halıcı Gül" için tanımlanması mümkün olurken, Ertuğrul tarafından yeniden görselleştirilmiştir.

"Çalışkanlığı ve iffetiyle" bilinen Gül, güzelliğinin ve iyilikseverliğinin kurbanı olur ve annesinin ölümünü takiben patronun oğlunun hışmına uğrayarak işini kaybeder. Güzelliği başa beladır, patronun oğlu ona tecavüze yeltenir; yoldan geçen erkekler (Isparta'daki sahnelerde neredeyse her erkek) onu taciz eder, taşralı kadınlarsa fesattırlar, arkasından konuşurlar, sonrasında Gül işinden olur, evindeki dokuma tezgâhı dahi elinden alınır. Taşra tüm güzelliklerinin yanında bir anda tüm kötülüklerin yuvası olmuştur ve Gül'ün orada barınması imkânsızdır artık. Başta patronun oğlu olmak üzere taşradaki erkeklerin tacizlerine dayanamayıp şehri terkederek kurtuluşu İstanbul'da arar.

Gül, "Aysel tipi" başörtüsünü İstanbul'a geldiğinde çıkarır. Başörtüsünü dinsel bağlamından kopartarak geleneksel Anadolu kültürünün bir uzantısı olarak göstermek, aslında rejimin

resmî söyleminin tipik bir yansımasıdır. Böylelikle gelenekseli temsilen taşrada kullanılan başörtüsünün kent yaşamında yeri yoktur mesajı kayda geçer. Akabinde Gül, İstanbul'da da aradığını bulamaz. Önce akrabalarının yanına yerleşir ancak ayrılmak zorunda kalır. Sonra zengin bir ailenin yanında hizmetçi olarak çalışmaya başlar ama ailenin "aşırı Batılı", "zengin şımarık çocuğu" sarhoşken ona tecavüze yeltenir. Sonrasında şehir dışında bir çiftlikte çalışmaya başlar fakat yine güzelliği sorun olur, evin gelininin onu kıskanması nedeniyle işten çıkarılır. Güzelliği ve iyi niyetinin kurbanı olur ve bu yüzden aradığı mutluluğu bulamaz. Ansızın karşısına dağdaki bir kulübede tek başına yaşayan bir adam çıkar. Başta tereddütlü davranmasına karşın, adamın da geçmişinde yaşadıkları nedeniyle dağda tek başına kaldığını öğrenince ona güvenmeye ve hatta onu sevmeye başlamasıyla film mutlu sonla noktalanır.

Filmin sonu Ertuğrul'un ve aynı zamanda dönemin aydınlarının rejimin geleceğine dair umutlu beklentilerinin tezahürü gibidir. Final sahnesinde ormandaki "bilge bir çoban" bu mutlu çifte "Çeşit çeşit insan var ama bazıları kötü diye herkese küsmemek lazım," diye seslenir. Bunun üzerine son planda, Gül ile adamın beraber İstanbul'a döndüğünü görürüz ve arkalarında fon olarak kullanılan İstanbul'un ve Türk bayrağının görüntüsüyle Muhsin Ertuğrul sinema kariyerine son noktayı koyar. Film, Ertuğrul'un şehir ve taşra ayrımının ötesinde daha kapsayıcı ve dayanışmacı bir ülke ve böylelikle geleceğe umutla bakan bir Türkiye portresini çizmesiyle son bulurken filmlerinde taşraya karşı beslediği ikircikli konumu ulusal bütünlük söylemine başvurarak aşmaktadır. Böylelikle, Ertuğrul'da olduğu gibi dönemin aydınlarının taşrayı algılamalarındaki romantik idealleştirmenin her an bir aşağılama potansiyeli taşımasının yarattığı ikilem, Türkiye halkının "sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitle" gibi algılanmasıyla aşılmak istenmiştir.

Sonuçta, Tek Parti iktidarı sırasında devletin sinema politikası istikrarlı bir kurumsal yapı üzerinden inşa edilmemiştir. Çalışmada sözü edilen girişimler gerek ekonomik zorluklar, gerekse savaş koşulları yüzünden askıya alınmıştır. Ancak kurucu

seçkinler, sinemayı dönemin hakiki taşrası olan köylere ulaşmak için –Halkevleri örneğinde olduğu gibi– her fırsatta kullanmayı ihmal etmemişler ve kendi vesayetlerinin sürdürülebilir olmasını sağlayacak politikaları üretmeye çabalamışlardır. Tek Parti'nin tek sinemacısı Ertuğrul ise resmî ideolojiyle barışık tavrını sekteye uğratmadan korumuştur. Bu bağlamda analiz edilen köy filmleri hem Ertuğrul'un hem de Cumhuriyet aydınlarının zihnindeki taşra imgelemini açığa vurmaktadır. Kentsoylu aydınların kendilerinden uzaktaki bu coğrafyayla karşılaşmaları, başta hakim olan romantik mitleri yıkmış fakat yine de çözüm resmî ideolojiye başvurarak bulunmuştur ve ulusal bütünlük söylemiyle bu ikircikli pozisyon aşılmaya çalışılmıştır.

Kaynakça:

Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar.* Ankara: Phoenix.

Althusser, L. (2002). *Devletin ideolojik aygıtları.* İstanbul: İletişim.

Balçık, M. B. (2003). Milliyetçilik ve dil politikaları. Tanıl Bora (ed). *Modern Türkiye'de siyasî düşünce: Milliyetçilik.* İstanbul: İletişim.

Baltacıoğlu, İ. H. (1936). Sinema estetiği. *Yeni Adam*, 146, 8–9.

Bozdoğan, S. ve Kasaba, R. (ed). (1998). Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Cantek, L. (2001). Köy romanlarında romantizm ve gerçekçiliğin düalizmleri. *Toplum ve Bilim*, 88, 188–200.

Chakravarty, S. (1998). *National identity in Indian popular cinema.* New York: Oxford.

Ertuğrul, M. (1989). *Benden sonra tufan olmasın: Muhsin Ertuğrul'un anıları.* İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı.

İnan, A. (1989). *İzmir İktisat Kongresi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kadıoğlu, A. (1999). *Cumhuriyet iradesi demokrasi muhakemesi.* İstanbul: Metis.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2009). *Yaban.* İstanbul: İletişim.

Karaömeroğlu, A. (2006). *Orada bir köy var uzakta: Erken Cumhuriyet döneminde köycü söylem.* İstanbul: İletişim.

——. Türkiye'de köycülük. Ahmet İnsel (ed). *Modern Türkiye'de siyasî düşünce: Kemalizm.* İstanbul: İletişim, 284–297.

Köker, L. (2009). *Modernleşme, Kemalizm ve demokrasi.* İstanbul: İletişim.

Makal, O. (2003). *Beyazperde ve sahnede Nâzım Hikmet.* İstanbul: YGS Yayınları.

Maktav, H. (2002). Cumhuriyet'in sinemacısı: Muhsin Ertuğrul. *Tarih ve Toplum*, 227, 49–55.

Mardin, Ş. (1995). *Türkiye'de toplum ve siyaset.* İstanbul: İletişim.

Onaran, A.Ş. (1980). *Muhsin Ertuğrul'un sineması.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

——. *Türk Sineması I.* (1994). İstanbul: Kitle.

Ölçen, A. N. (2001). *Halkevleri.* Ankara: İnönü Vakfı.

Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya.* Ankara: Kitle.

——. (1968). *Türk sineması kronolojisi.* İstanbul: Bilgi.

Öztürk, S.(2005). *Erken Cumhuriyet döneminde sinema, siyaset ve seyir*. Ankara: Elips.

——. (2004a). Erken Cumhuriyet yıllarında sinema konusunda başarısız kalmış iki girişim: çekilemeyen iki propaganda filmi (1939) ve ibret yerleri projesi (1923). *Selçuk İletişim*, 3, 77-82.

——. (2004b) Kazım Karabekir'in sinema projesi (1923): 'ibret yerleri' önerisi. *Toplumsal Tarih*, 124, 64-67.

Parla, T. (2009). *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de korporatizm*. İstanbul: Deniz.

Robins, K. ve Aksoy, A. (1999). Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü. *Toplum ve Bilim*, 82, 180–197.

Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı.

Simmel, G. (2003). *Modern kültürde çatışma*. İstanbul: İletişim.

Türkeş, Ö. (2001). Taşra İktidarı. *Toplum ve Bilim*, 88, 231–234.

Üstel, F. (2010). *Türk Ocakları (1912–1931)*. İstanbul: İletişim.

Yavuz, H. (2002). Modernleşme: Parça mı Bütün mü? Uygur Kocabaşoğlu (ed). *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim.

Gölgesizler ve Taşrasızlar

*Gölgesizler Filmi ve Romanı Odağında 2009 Yılına Taşra Notları**

Mesut Varlık

Uzlaşma varsa eğer çaresizliktendir.
Ethem Baran

Ve Perde!

Her şeyin değişiyor olduğunu söylemek, bazan bazı şeylerin değişmediğini söylemenin perdesi olmasın?

Her şeyin değişiyor olduğunu o kadar çok söyledik ve bunu o kadar çok kanıksadık ki, değişmeyen şeyleri, daha doğrusu, bazı şeylere değişmemiş muamelesi yaptığımızı görmemizi engelleyebiliyor bu durum. Değişimin kesintisiz olarak devam ettiğini söylemekten, değişimin duraklarını, virajlarını, kıvrımlarını... gözden kaçırıyoruz bazan. Değişim daima var; ama değişimin nesnesi değiştikçe, değişim de değişiyor. Nesnesinin değişimi öyle bir noktaya, durağa varıyor ki bundan sonra farklı

Bu yazı için notlarımı almaya başladığımda, taşra odağında aklımı kurcalayan iki film (*Gölgesizler* ve *Vavien*) ve üç kitap (*Gölgesizler*, *Evlerimiz Poyraza Bakar* ve *Eldivenler*, *Hikâyeler*) masaya çıktı. Hepsi de 2009 yılında dolaşıma girmiş. Böylece bu yazı, kendiliğinden 2009 yılına taşra notları olarak kuruldu. Hal böyle olunca, istedim ki metinler konuşsunlar birbirleriyle. Yazarları bundan bihaberken üstelik.

bir biçimde değişmeye devam ediyor. Belki farklı bir hız, belki farklı bir yön, belki farklı bir mecra...

Merkez-taşra meselesi/sorunu/gerilimi/diyalektiği de bunun bir örneği. Klasik anlamıyla merkez-taşra ayrımı, modernite öncesi için geçerlidir. Modernite itibariyle merkez-taşra tartışmasının baş göstermiş olması, bu ayrımın ortadan kalkmaya başladığının, bunun işaret fişeğinin atıldığının bir göstergesidir aynı zamanda. Görmeye başladıysak –yani adını koyduysak– bitmeye başlamış demektir.

Moderniteden itibaren merkez-taşra ayrımı "değişmeye" başladı. Bunu klasik anlamıyla "orada" bir taşra, "burada" bir merkez (*vice versa*), aralarında gerilim ve güç ilişkisi var; ezen-ezilen var, Doğu-Batı var... gibi düşünmeye devam etmek, gönlümüzce özgürlükçü tartışmalar yapsak da, günün sonunda yalnızca bir safta yer almamız gerektiğini bize dayatacaktır. Ya oradan, ya buradan yanasın. Ortada duruyorum, diyorsan, kriz zamanlarında ilk harcanacak olanın sen olacağını biliyor olmalısın. Feda olsun, demenin de âlemi yok; feda olsun da neye? Bu bir davaysa, başında yoktun ki sonunda feda olasın...

Hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyuz demesin.
Edip Cansever, *Tragedyalar I*

Tanıl Bora'nın derlediği ve taşra mevzuu açıldığı her anda masaya çıkarılması gereken *Taşraya Bakmak* (Daha isminden başlayarak [? > bakıyor > taşraya], yayımlandığı dönemde kimi yerli kimi yersiz tartışmalara ve yer yer de verimli zihin jimnastiklerine neden olmuştu, olmaya da devam ediyor) adlı kitapta Ahmet Çiğdem, "Taşra karalaması–Küçük Bir Sosyolojik Deneme" başlıklı yazısında "taşra öldü" diyor. Öldüğü söylenen taşra bir imge ve yaşam biçimidir ve modernite öncesine aittir. Bu ölüm bir yokoluşu değil bir dönüşümü işaret ediyor. Bu nedenle, şu soruyla çıkabiliriz yola: Taşra var mıdır? Yok mudur?

Nietzsche "Tanrı öldü," dediğinde, "Haydi herkes evine," demiş olmadı. Tanrı öldü; çünkü artık herkes Tanrı. "Taşra öl-

dü," sözüne bu minvalde yaklaşabiliriz. Var mı-Yok mu? sorusunu da bu kapıya çıkmak için tekrarlayalım.

Yoksa, daha en başından görüşümü dile getireyim. 1915'teki Ermeni faciasının yaşandığı günlerde Konyalı Gökbudak ailesinin ileri geleni Mustafa Ağa çıkıp gerekeni söylemiş: "Gâvursuz memleket mi olur?"

Taşrasız memleket olmaz. Merkezsiz olmayacağı gibi. Memleket sadece Misak-ı Millî sınırları değildir burada. Bu da yetmez. Bir adım ilerisini görmemiz gerekiyor. Taşrasız yaşam olmaz!

Taşra Vardır!

Taşra vardır; çünkü gölge vardır. Gölge varolduğu sürece taşra da olmaya devam edecektir. Gölge var; çünkü ışık var. Işık varolduğu sürece aydınlıktan söz edeceğiz. Aydınlıktan ve karanlıktan. Gölge ise bu ikisinin ortasında serili olacak.

Taşra, merkezin gölgesidir. (Buradan itibaren, Jung'un bilinçaltı minvalinde kullandığı gölge metaforunu yazı boyunca aklımızın kenarında tutalım). Merkez kolunu kaldırsa, taşra da kolunu kaldırır. Yani; Merkez öyle olsun ister. Eğer gölgenin düştüğü zeminde tümsek ya da çukur varsa, o kaldırılan kolun gölgesi eğri büğrü olur. Tam yansıma sağlanamaz. Değişim sürecinin işlemekte olduğunu görürüz böylece. Merkez, patolojik bir yapılanma şekli olduğu için, gölgesini pürüzsüz görmek ister. "Yüzüne kaş-göz çizsem aynı ben," diyeceği bir gölge yaratmaya çıldırır. Bunun için de elinden geleni –dilediği zamanlarda ve dilediği miktarlarda– yapar.

Taşra Yoktur!

Bir telefon görüşmesi:

– XXX orada mı?

– Yok.

– Nasıl yok? Az önce oradaydı. Bulut olup uçmadı ya...

– Nerede olduğunu bilmiyorum.

Taşra yoktur; daha doğrusu nerede olduğunu bilmiyoruz. Evet, az önce oradaydı ama şimdi? Meselenin dikişleri de burada patlıyor zaten. Merkezin nerede olduğunu hepimiz net bir biçimde biliyoruz da, taşrasına karar kılamıyoruz sanki. Oysa merkezi de bilmiyoruz. Yani; artık bilmiyoruz. Ama merkezi "verili" kabul ediyoruz ve taşrayı tartışıyoruz. Orayı merak ediyoruz çünkü. Bunun ise iki nedeni var: i) Merkez sıkıcıdır. Her şey tanımlanmış, sınırları çizilmiş, rastlantıya ve şansa olabildiğince, elden geldiğince az yer tanınmıştır... ii) Merkez-taşra meselesi üzerine konuşan bizler, içten içe kendimizi merkezde görüyor olmayalım?

"Türkiye'nin merkezi neresi?" sorusuna verilecek tüm cevaplar –İstanbul, Ankara...– geri kalan vatan toprağının taşra olduğunu söylemiş olacaktır. Bu soruyu Devlet Ana/Babaya sorduğumuzda alacağımız cevap ise farklı olacaktır. Bize bakanlıkların, müdürlüklerin vs. "merkez binaları"nı ve Meclis binasını gösterecektir. Bu ne demek şimdi? diyen gözlerle baktığımızı görünce de, üç sokak ilerideki bir şube ya da hizmet binası dahi taşradır, diyecek. Devlet için, idari yapılanma açısından, merkez binaları haricindeki –Ankara'da dahi olsa– her yer "taşra teşkilatı"dır. Elimizde bu kez de bazı binalar haricinde tamamı "taşra" olan bir ülke kaldı. Bu mantık çerçevesinde, "ülkedışı"nı ise tamamen "tartışmadışı" bırakmakta fayda var.

Hangi koltukta oturuyorsak, merkez orası, gayrisi taşra. Nasreddin Hoca'nın "dünyanın merkezi ayağımın altı," demesi gibi... Her yer –birileri için– merkez; her yer –birileri için– taşra. "Neticede, benzeştirici, aynılaştırıcı bir süreçle karşı karşıyayız. Sanki her yer şehir ve her yer taşra—veya hiçbir yer... / kapitalizmin globalleşmenin süratiyle coşan 'düzleyici' etkisi, taşraları, standardize ediyor giderek," (Bora, 2005; 46). Bu "aynılaştırıcı", "düzleyici", "standardize edici" etkinin karşılıklı işlediği kanaatindeyim. (Modernitenin kurULduğu dünyada herkesin, ayağını denk alması gerektiğini –her zaman açıkça olmayıp içten içe de olsa– bilmesinin bir nedeninin de bu olduğu söylenebilir.)

Taşra için ne söylüyorsak, bir yanıyla da merkez için onu söylüyor oluyoruz böylece. Merkez var mıdır; yok mudur? so-

rusuna yanıt aramaya çalışsak? Bir yandan da bunu düşüneduralım...

Böylece taşranın mutlaka varolduğunu ve varolmaya devam edeceğini ama artık belirli bir adreste bulunmadığını, mevzu özelinde neresi merkez belleniyorsa gayrisinin taşra olduğunu yahut neresi taşra belleniyorsa merkezin ona göre belirlendiğini söylemiş oldum.

Söyledim de içim rahatladı mı? Hayır.

Taşra, sıkıntıdır. Dinmez!

Ve her sıkıntı gibi, bir boşluğu işaret eder...

"Meşralılar"

Yanlış anlaşılmış olgular üzerine ne de güzel tartışıyoruz!
Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Modernite itibariyle, yani merkezin taşraya ve dolayısıyla taşranın da merkeze sirayet etmesiyle birlikte, bu ayrım adım adım belirsizleşmeye başladı. Bununla eşzamanlı olarak da kapitalizmin durmadan parçalara ayırarak nüfuz eden ve her bir parçayı yönetmeye odaklanan işleyişi de görev başında. "Taşrayı bozulmamış bir toplumsal-kültürel idil olarak tasarlamak, artık nostaljik bir iş –aslında modernliğin 'girişinden' itibaren hep öyleydi, şimdi barizleşiyor," (Bora, 54). Bugün merkezin taşraya ve taşranın merkeze birbirlerini parçalayarak sirayet etme süreci hâlâ devam ediyor. Böylece bugün "taşra" olan/kalan coğrafi bir taşranın artık varolmadığını, sistemin her noktasının (insanın ruh halleri dahil) farklı oranlarda hem merkezi hem de taşrayı aynı anda ve birlikte içerdiğini görmeye başlayabiliriz.

Merkez-taşra etkileşiminden "Meşra" (MErkez+TaŞRA) demeyi önereceğim bir yeni sistemik kodun zuhur ettiğini düşünüyorum. Modernite öncesinde ("Kapitalizm öncesinde" olarak da okuyabilirsiniz) geçerli olan, klasik anlamıyla merkez-taşra ayrımının, moderniteyle (kapitalizmle) birlikte geçirdiği/geçirmekte olduğu değişim sürecinin yeni bir evresi olarak

görüyorum "Meşra"yı. Böylece merkez-taşra-*meşra* üçgeninden yeni bir faza geçileceğine dair akıl yürütebiliriz. "Meşra-lılar" kavramının –eğer bir kavram olmayı başarabilirse– içerik ayrıntısına burada girmek yeTErsiz olacaktır. Ancak şunu söylemeliyim ki; "Meşralılar" derken, "orada ya da burada" birilerinden değil, –farklı dozlarda da olsa, neredeyse– hepimizden bahsediyor olacağım. Coğrafi olarak nerede doğmuş, büyümüş, yaşamış, yaşamakta olursak olalım; merkez ve taşra ayrımı arasında birkaç yüzyıldır örülmekte olan *meşra* ağının hâkim olduğu bir evrene doğan nesiller olarak artık kendimizi ya da birilerini veya bir yerleri merkez-li ya da taşra-lı olarak rahatlıkla adlandıramayız. *Meşra*, merkez ile taşranın arasında yeterince uzun zamandır örülmekte olan o ağın adıdır. O ağın içerisinde yaşayan bizler de *Meşralılarız*. Ne merkezdeyiz, ne taşrada; hem merkezliyiz, hem taşralı.

Bu nedenle de artık taşra söz konusu olduğunda klasik ve modern olmak üzere iki ayrı taşradan ve taşra yapısından bahsediyor olduğumuzun ayrımını getirmek gerekiyor. İmge ve yaşam biçimi açılarından yaklaşabileceğimiz bu iki ayrı taşra içeriğini birbirine karıştırmaktan mütevellit sayısız sorunla, çıkmaz sokaklarla boğuşulduğunu gördük, görüyoruz. Bizler bugün *meşra* dönemini yaşamaktayız. *Meşra*, klasik ve modern dönem merkez-taşra karşıtlığının diyalektiğinden zuhur eden bir *Aufhebung*'tur. Başka bir bakışla, "kelebek etkisi"ne sosyolojik veriler ışığında yeniden ikna olma çabamız da denebilir.

HAT ve Taşra

Hasan Ali Toptaş'ın (HAT) 1995'te yayımlanan *Gölgesizler* romanı, sinemaya uyarlandı ve 2009 yılında vizyona girdi. Ümit Ünal, filmin hem senaryosunu yazdı hem de filmi yönetti. *Gölgesizler*'in romanıyla filmi arasındaki farkları konuşmak bizi –en azından konumuz açısından– bir yere götürmeyecektir. Yazarımızın söylediği gibi: "Elbette farklı olacak, sinema ve edebiyat iki farklı disiplin; algı ortamları bile farklı; romanı okumak için ışık, filmi seyretmek için karanlık gerekiyor!" (Karahan, 2008; 128).

Hasan Ali Toptaş'a, özelikle adının duyulmaya başlandığı ilk zamanlarda, pejoratif manada "taşralı" muamelesi yapıldı. Denizli'nin bir köyünden çıkıp gelmiş, Ankara'da memurluk yapan biri kalkmış Kafka ya da Borges olmaya soyunuyor. Bu yollu, olmayacak yorumlar yapıldı. Bu yorumları yaparken, geleceği unutmanın rahatlığıyla, Kafka'nın da "taşralı yazar" muamelesine maruz kalmış olduğu kimsenin aklına gelmedi. Bunu hatırlayıp, bir süre susma ihtiyacı duyulmadı. Neyse ki şimdi köşelerinde susuyorlar... –mı?

HAT metinlerinde taşra en geniş anlamı ve –dolayısıyla– imgelemiyle vardır. *Gölgesizler*'in daha ilk sayfalarında *"Tanrı'ya ve devlete en uzak köy"*den bahsedildiğini okuruz (Toptaş, 2009; 8). Taşra, hem fiziksel (devlet) hem metafizik (Tanrı) merkeze uzaktır. Bir gölge gibi, merkezin topuğuna yapışık, ya da başka bir deyişle, Kur'an'dan alıntılarsak, "şah damarından daha yakın" olsa da. *Gölgesizler* filminin hemen ilk dakikalarında berber şöyle söyler: "Herkes hem burada hem çok uzaklarda olmak istiyor."

Çünkü herkes çok sıkılıyor. Ama sıkıntı taşraya ait değil miydi? Bunu söyleyen berber ise kentte. Kentten bakınca "uzaklar" taşrayı işaret ediyor. "Taşra sıkıntısı" artık coğrafi olarak taşraya ait değil demiştik. Merkez sıkıcıdır; Taşra sıkıntıdır. *Meşralıların*, coğrafi olarak nerede olsalar da, içinde dinmeyen bir sıkıntı ve gitmek arzusu vardır. Kentteyse kırsala, kırsaldaysa kente: " 'Nereye baksam ya da olup bitenlerden hangisini anlamaya çalışsam bunalıyorum. Hem öyle bir bunalıyorum ki, çekip gitmek geliyor içimden; çekip gitmek ve bir daha hiç mi hiç dönmemek...' "(Toptaş, 2009a; 171). Bu aynı zamanda bir aidiyet sorunudur elbette. *Gölgesizler* filminde yazar rolünü canlandıran Altan Erkekli, romanı nasıl alımladığını anlatırken şöyle söylüyor:

> Benim için Gölgesizler, ait olma duygusuyla dolu bir eser. Nereye ait olacaklarını bilmeyen insanların dramı var onda. Yaşadıkları yerlerdeki sıkıntı, sevgisizlik, inançsızlık, onları hayatlarından koparak başka yerlere gitme duygusu içine sokmuş. Burada mıyım; değil miyim? Benim yerim neresi? (Erkekli, 2010; 143)

Filmde, kentteki berber köye geldiğinde, ilkin köy meydanındaki kahvehaneye oturur. Köye gelen bu yabancının kim olduğunu sormak üzere birazdan yanına muhtar gelir. Mesleğinin berber olduğunu söyleyince de köyün kayıp berberini, Cıngıl Nuri'yi tanıyıp tanımadığını sorar. Berber de tanıdığı, dükkânına gelip giden bir Nuri olduğunu, onun da ufak tefek, garip bir adam olduğunu söyler. "Nerde bu dükkân?" diye soran muhtara cevabı "Çok uzakta!" olur. Bu kez de taşradan bakınca "uzaklar" kenti işaret ediyor. *Meşralılar* nereye gitse, oranın çok uzaklarını arar...

HAT metinlerinde *meşralıları* görürüz. Klasik anlamda taşra mekânlarında geçen üç eseri var Toptaş'ın: *Sonsuzluğa Nokta*, *Kayıp Hayaller Kitabı* ve *Gölgesizler*. Bu üç romanda da merkez ve taşranın sınırları ve hatta görünürlüğü handiyse ortadan kalkmıştır. Nev-zuhur adamlar anlatılır adeta. Köy-kasaba ve kent karşıtlığı içerisinde geçen bu eserlerde ne kasabalılar "bildiğimiz" kasabalılardır, ne de kentliler. Aralarında "benzerlik-farklılık" ilişkisinden çok, âdeta "çeşitleme" ilişkisi vardır. "Onların hepsi birer Bedran'dı hiç kuşkusuz; zamanları ayrı, özlemleri ve tutkuları ayrı, binlerce, milyonlarca Bedran," (Toptaş, 2009c; 8). "Merkezli" ya da "Taşralı" olarak etiketlenmiş olanların birbirlerine benzeyen ve birbirlerinden farklı yönleri vardır elbette. Ama günün sonunda birbirlerinin ancak birer çeşitlemesi oldukları görülür:

> Taşra ve şehir: HAT'a taşradan bakanlar, tıpkı Gölgesizler'in her uzaklara baktıklarında oradaki ikizlerine yakalanan kişileri gibi, şehirdeki yazara yakalanırlar. Taşra, romancının içine sıkıştığı bir duyarlılık, bilinç ya da ruh hali değildir. Romancının ana yurdu, edebî bir yurttur. Orada, ne taşra kendine benzer ne de şehir bildiğimiz şehirler gibidir artık. Nasıl ki HAT'a post-modern, avangart, romantik, büyülü gerçekçi ya da hikâye anlatıcısı demek, daha dile geldiği anda kendi kendini iptal eden girişimlerse, taşralılık ve kentlilik de, tüm meşrulukları karşıtlarına dönüşme güçlerinde yatan boş yaftalardır. Buradaki tehlikeye dikkat etmek gerek: Tam da olabilecek en

> yüzeysel biçimde yazarı taşraya havale ettiğimiz anda, ruhun ve edebiyatın asıl taşrasında çoktan bir hane edinmiş olabiliriz... (Güçbilmez ve Yılmaz, 2010; 189)

*Meşra*da, merkez ile taşra arasına örülmüş ağın üzerinde yaşanan etkileşim sürecinin bir yansıması olarak, ideal merkeze en yakın olan ile ideal taşraya en yakın olan arasında çeşitlilik gösteren bir tayfta sürer yaşamlar. Gölgelerinin ne yana düştüğü ve uzunluğu onların nerede olduğunu verir.

O halde "gölgesizler" nerede? Mutlak karanlığı bilmediğimize göre ve dolayısıyla ne kadar karanlık da olsa, herhangi bir şeyin gölgesi daima olduğuna göre; fiziken varolan bir şeyin gölgesiz olmasından bahsedemeyiz. O halde ancak fiziken olmayan, "yok" olan bir şey gölgesiz olabilir. Ya da bir şey gölgesizse, yoktur. Gölgesizler, "*yoklar sürüsü*"dür (s. 83). Romandaki bu ifade, filmde "Hiçkimseler ordusu" haline gelmiştir: "Bu köyde kaç kimse varsa, o kadar hiçkimse var."

Gölgesizler, anlatıcı-yazarın, zihninde kurguladığı bir âlemi yazmakta olduğu bilinciyle, gerçekte/fiziken varolmadığı bilinciyle oluşmuş bir eserdir. "Yok hükmünde" olanların değil, "yok" olanların kurgu fiziğinde varolduğu bir anlatıdır. "Yok"lardır/Gölgesizlerdir; çünkü onları henüz göremiyoruz, adlarını koyamadık. HAT metinlerinde karşımıza çıkan bu nevzuhur gölgesizlerin, günlük hayatımızdaki karşılıklarına *meşralılar* demekten yanayım. Merkez ve taşra arasında örülen –örümcek– ağında yaşayan/yaşamaya çalışanlar. Örneğin filmde, Muhtar (Selçuk Yöntem) merkezin taşradaki temsilcisidir. Başı sıkıştığında ona gider ya da oradan biri geldiğinde muhtarı muhatap alır. Köyün merkezi muhtardır. Ama muhtar aynı zamanda merkezin taşrasıdır. Güvercin (Biğkem Karavus) kaybolduktan ve onu bulamayacağını anladıktan sonra, bir çare bulunsun diye şehre, devlet kapısına gider. Günlerce kapılarda bekletildikten sonra içeri alındığında "Güvercin kayboldu," deyince onunla dalga geçerler ve o çok önemseyip buralara kadar gelip kaybolduğunu haber verdiği Güvercin'in devletin gözündeki yerini gösterirler ona. Tozlu defterlerin birinde gösterirler Güvercin'i:

> "Bak", dediler, "işte!" Muhtar baktı; gördüğü şey, Güvercin'in yokluğuna benzeyen küçücük, belli belirsiz bir işaretti. Nokta bile değildi hatta sayfayı dolduran binlerce tuhaf çizginin arasında, pire gözü gibi daracık bir boşluktu. Herhalde o boşluğa, kaybolup gitme korkusuyla bakakalmıştı muhtar, sonra toparlanmış ve devletin gözünde kendisinin ne kadar yer tuttuğunu anlamak için gözlerini raflarda gezdirmişti. "Demek," demişti şaşırarak, "köyümüzün en güzel kızının devlet gözündeki yeri bu?" Adamlar kaşlarını çatmışlardı hemen; "Güzel çirkin yok," demişlerdi, "devlet insan mı ki güzeli çirkini ayırsın?" "Doğru," diye düşünmüştü muhtar, "devlet insan mı ki?" (Toptaş, 2009a; 196–97)

Şunu söylemeden çıkmayalım bu kapıdan: Merkez-Taşra-*Meşra* diye yaptığımız bu tartışma, baştan sona –fikrî olarak– devleti çoğaltmaktır. Devlet olduğu sürece; Merkez de olacak, Taşra da olacak, *Meşra* da olacak. Nihayet insan olmayacak ama –o her ne ise artık!

Taşra Sıkıcı Değildir!—I

Gölgesizler ile aynı yıl vizyona giren ve "taşra"yı mekân edinen bir diğer film de *Vavien*. *Vavien*, merkez ile taşra arasında kurulması gereken bağlantıya odaklanan, son derece başarılı bir kara komedi filmi. Üstelik konumuz odağından bakacak olursak, filmin yapım ekibi de *meşralılar*dan oluşuyor. Engin Günaydın bir röportajında "Ben de ağabeyim de, yönetmenimiz Taylan Kardeşler de herhangi bir Anadolu erkeğine benziyoruz. Kasabalıyız. Birbirimize 'tırsık kasabalılar' diyoruz zaten. Çok girişimci, tuttuğunu koparan tipler değiliz, sadece çok çalışkanız," diyor (Günaydın, 2009b). "Kasabaya bakınca özüne döndüğünü," düşünen Günaydın, "Kara komedilerdeki kasabalar ve oradaki küçük dünyalar aslında büyük dünyaların çekirdekleridir. O anlamda ben de belki Türkiye'nin çekirdeğine ulaşabilirim diye kasabayı tercih ettim," diyor (Günaydın, 2009a). Yukarıda taşra

ile gölge arasında bir bağ kurmuş ve Jung'un gölge metaforunu akılda tutalım demiştim. Günaydın'ın "öze dönmek" ve "çekirdek" sözleriyle işaret ettiği nokta...

Üstelik Günaydın, kasabanın herkesin zannettiği gibi sıkıcı, boğucu, havanın insanın yüzüne dokunmaya üşendiği bir mekân olmadığını, kendi doğup büyüdüğü kasabanın gayet eğlenceli ve keyifli bir mekân olduğunu söylüyor: "[K]asabada kendimi hiç mutsuz hissetmedim. Ben büyükşehirde mutsuz oldum. Kasabada zaman kendi rutininde akar, simitçi mısırcı iki saatte bir dükkânın önünden geçer. Bence çok tatlı bir şeydir o. Hayatın bütün renkliliği kasabada da yaşanıyor. Onların da ilişkileri var. Orada da internet sohbetleri, buluşmalar var. Televizyonun popülaritesi orada da var. Sinema orada da konuşuluyor. Büyükşehirden farkı yok, hatta daha da güvenli olduğunu söyleyebilirim kasabanın," (Günaydın, 2009a). Büyükşehrin karşısına, bir tür (aşırı bir yorum gibi gelebileceğinin bilincinde olarak söylüyorum) cennet olarak koyuyor kasabayı. Mutlak merkez ve mutlak taşra cennetlerinden kovulmuştur *meşralılar*; cennetlerini ararlar. Burada, Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndan sesi yükseliyor: "...cennet ancak yaşanabiliyorsa cennettir, diyor, yaşanamayan cennete cehennem demeli... yanılıyorsun azizim, diyor doktora, cenneti güzel kılan aslında ele geçirilemeyişidir!" (Toptaş, 2009b; 19). O arayışın ürünlerine bakmak, nefes ve zihin açıcı olduğu için *Gölgesizler*'i ve *Vavien*'i konuşuyoruz. Altan Erkekli, az önce alıntıladığım söyleşisinde, bir başka filmdeki rolüne gönderme yaparak, "cennet"ten söz açıyor:

> Eğer insanların olduğu yere ulaşamamışsak, onların hayatına dokunamıyorsak, göremiyorsak, gözyaşıyla, acısıyla, sevinciyle, halayıyla, yediği yemekle, sofrasıyla birlikte olamıyorsak; şu oturduğumuz alışveriş merkezinden, bu ülkenin insanını çözemeyiz. Ne doğusunu, ne batısını, ne kuzeyini, ne güneyini. Ben 2.650 metre yükseklikte –26 derecede karın içinde yaşayıp, boşaltılmış köyüne tekrar dönen beş hanenin bulunduğu köyde bir film çektim: *Güneşi Gördüm*. [Bir 2009 filmi daha. MV] "Burası cennet," diyor oradaki çocuk. Cennet dediği yer, İstanbul'da yaşayan bi-

> ri için, yirmi dakika bile duralamayacak bir yer ama o oraya cennet diyor. Onun o cennet dediği kelimenin içindekilere ulaşmamız gerekiyor. (Erkekli, 2010; 144–45)

Günaydın'ın az önceki sözleri üzerinden, bir şey daha söylemek gerekiyor: İnternetin, televizyonun, sinemanın popülaritesinden söz edilen bir mekâna, klasik anlamıyla taşra diyemeyiz. Modernizasyonun etkileşim süreci işlemektedir, *meşra*laşmıştır artık –neredeyse– her yer. Dolayısıyla orada "sıkıntı"nın kaynağı, taşranın kendisi ya da orada olmak değildir. Başka bir yerde olamamaktır.

Az önce, merkezin taşradan mutlak yansıma beklentisinden söz etmiştim; ama bunun bir türlü olamayıp, tam yansımanın gerçekleşmediğinden. "Vavien" bağlantısı çalışmıyordur. Vavien, lambanın (ışığın) iki bağlantı ucundan da hem açılıp hem de kapanmasını sağlayan düzenektir. Her iki uçtan da hem yakıp hem söndürebilirsiniz. Modernitenin merkez ile taşra arasında kurduğu vavien bağlantısı, gereğinde (eskileri kötülemenin bir aracı olarak) işletilen, gereğinde de (özellikle ilericilik vurgusuna ihtiyaç duyulduğunda) yadsınan bir düzenektir. Ama moderniteyle paralel olarak düşündüğümüz kapitalizm içinse bu tam olarak geçerli değildir. Bu anlamıyla kapitalizmin daha "tutarlı" davrandığını düşünebiliriz. Mantığı gereği sirayet etmeden kârını arttıramayacağını bildiği için, devletin ulaşAmadığı yerlerde cep telefonu ya da pizzacı vardır. Ne zamanki cep telefonunun ulaşamayacağı raddede bir kopukluk yaşanır, o zaman devlet göreve çağrılır ya da "duruma el koyar." Eskileri kötülemek için harika bir malzemedir bu. Vavien bağlantısı yenilenir, bir süre böyle gider. Sonra "taşra"dakiler merkezin yaktığı ışıktan sıkılıp, kapatma özgürlüğünü kullanmak istediğinde ya da, biz de bir ışık yakmak istiyoruz, dediğinde devlet yine duruma el koyar. Bu kadar bağlantı yeter, bir süre de böyle gider.

Vavien bağlantısı, filmin internet sitesindeki posterlerde de vurgulandığı gibi "gittigeldi" halidir. Engin Günaydın, vavien bağlantısının elektrikçilerin korkulu rüyası olduğunu; öğrenilip, yapılıp, yeniden unutulduğunu, sonra gerektiğinde yeniden öğrenildiğini söylüyor. Toplumsal anlamda böyle bir bağlantı-

nın bir işletilip bir işletilmeyişinin, unutulup, yeniden "keşfedilip", yeniden yapılmasının ne denli çözümsüzlüğe varacak aksaklıkları beraberinde getireceğini tahmin etmek zor olmamalı. Tahmin etmeye ne hacet –pencereden dışarı bakın.

Vavien bağlantısı, modernitenin "romantik" bir metaforudur. Türkiye gibi ülkelerde, bir tür çekmeyen cep telefonu gibi işleyen bu vavien sürecinin bir ürünü olarak, ne dediğinin farkında olmayan ve ne dediği tam olarak anlaşılamayan birtakım *meşralılar* da çıkıyor ortaya. Hatta onların, sistemin üzerinden akıp gitmesini sağlayan ideal alanlar oldukları söylenebilir. Engin Günaydın'ın *Vavien* filmi üzerine *Radikal* gazetesine verdiği bir röportaj için gazetenin internet sitesinde yer alan, "rdvn" kod adlı bir okurun yorumunu, noktasına dokunmadan burada alıntılamak isterim:

> malesf kasabalrımız kültür yoksulu buralardan yetişeenlerde okusalar bile kültüre-sanata ısınamyorlar,köylü kalıyor-ufuksuz kalıyor,dedikoduyu sever-gösterişçi oluyor ve gittiği makamı da kendine benzetiyor,köylülük ve kasabalılık ülkenin felaketi,komedileri batsın..çıkan kaliteli insanları da unutmayalım..[1]

Eserlerinde taşrayı odağa alan Ethem Baran, bu yorumda vurgulanmak istenenin (ya da ben ancak o kadarını anlayabildim?), aslında "yeni bir yalnızlığımız" olduğunu bütün naifliğiyle ve haklılığıyla dile getirmişti:

> Taşra kente taşındı, kent taşra oldu. Kenti çok da benimsemedik aslında, kendimizi oraya ait hissetmedik, bu yüzden orayı köyümüze benzetmeye çalıştık. Ama artık eski hayatımız elimizden alınmıştı. Dışarıda bizim bilmediğimiz, bilmek de istemediğimiz başka hayatlar vardı. Kapımızı kapattık. Herkes kapısını kapatınca yeni bir yalnızlığımız oldu. (Baran, 2009–2010)

1 http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=970478&Date=11.06.2010&CategoryID=113

Bunun aksi bir durum içinde olan *Gölgesizler*'deki Muhtar da *Vavien*'deki Vekil de büyük yalnızlardır. Toparlayacak olursam: Merkez sıkıcıdır; Taşra sıkıntıdır; *Meşra* yalnızlıktır.

Taşra Sıkıcı Değildir—II

Sıradan hayatların tekdüzeliği gerçekten de dehşet verici.
Fernando Pessoa, *Huzursuzluğun Kitabı*

Türkiye'de "taşra"yı tüm tadıyla yazabilen hepi topu birkaç kaleme sahibiz. Yaşayanlar arasında, ilk sıralarda, muhakkak Ethem Baran'ı anmamız gerekir. 2009 yılında yayımlanan son öykü kitabı *Evlerimiz Poyraza Bakar*, taşranın ne denli zengin bir ruh-toprağı (isteyen "imge dünyası" olarak okuyabilir) olduğunu ortaya koyuyor.

Bu pasajın girişinde yaptığım Pessoa alıntısıyla açılıyor kitap. "Denizi bile küçük," (Baran, 2009; 87) memleketlerde nefes alan "tekdüze", "dehşet verici" ve/ya "keyifli" yaşamları anlatıyor. Kitabına seçtiği bu epigrafı şöyle açıklıyor:

> Ben aslında çoğunluğun hikâyesini anlatmaya çalışıyorum. Oysa biliyorum ki insanlar kendilerininkine benzemeyen hayatları merak ediyorlar. Edebiyat da biraz bunun için vardır aslında. Ama ben önce kendimizi bir anlayalım diyorum. Kendi hayatımızı bilmeden başka hayatları merak ediyoruz. Kendimizden kaçışın bir yolu da bu elbette ve iyi ediyoruz işin aslına bakılırsa. Sonuçta ortaya çıkan, insanın her yerde aynı olduğu değil mi? (Baran, 2009; 87)

Baran'ın *Yarım* adlı romanı odağında yazar dostu Abdullah Ataşçı ile yaptıkları, bu yazının girişindeki sözün edildiği bir söyleşi vardır. Adeta bu yazı için özel olarak yapılmıştır. Ataşçı ilk soru olarak, *Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı* itibariyle kendisine yakıştırılan "Taşra'nın anlatıcısı" ifadesini nasıl karşıladığını soruyor:

> Ben kendimi herhangi bir tanımlamanın içinde görmek istemem doğal olarak. Diğer yandan, anlattıklarım coğrafya açısından taşranın içinden geçiyorsa ve orada görülüyorsa buna da itiraz etmem. Çünkü taşra söylemi ve imgesi, bir metinden diğerine taşınıp çoğaltılırken, bir bakarsınız nesnesi kıldığı şeyden daha kalıcı hale gelmiştir. Taşraya baktığımızda aslında kendi içimize bakarız, kendi geçmişimize, çocukluğumuza bakarız. (Baran, 2008 Mayıs)

Ardından Ataşçı, bu taşra algısını deşmeye devam eden bir soru daha yöneltiyor ve Baran şöyle yanıtlıyor:

> Taşra dediğimiz yer, entelektüel üretim sürecine damgasını vuran düşünce biçiminin ve medyanın söyleyişiyle İstanbul dışında kalan yerlerdir çok kaba bir tanımlamayla. Bu düşünce biçimi, yaşanılan coğrafyayı İstanbul olarak görür, dolayısıyla merkez orasıdır ve çevreyi yutmuştur. Yutulan yerler, kasabalar, şehirler, varolan insanlarıyla, hayatlarıyla birlikte bu düşünce biçiminin dışında kalmışlardır. Dolayısıyla, en öz haliyle dışta olandır taşra, dışarısıdır. İlk dönem romanlarda taşra, zihnimizde, tozlu, çamurlu yollar, ıssız istasyonlar, ışıksız kasabalar, pis oteller, izbe meyhaneler, cahil insanların yaşadığı yerler olarak çizilmişti. Daha sonra gelen eserlerde de, bilinçleri yaralanmış, toplumun kıskacında ötekileşmiş, soyutlanmış, geleneklerle boğuşan ve boğulan uyumsuz tipler kaleme alınmıştır. Ben özellikle "Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı"nda ve onun ardından gelen "Bozkırın Uzak Bahçeleri"nde taşraya bakmakla yetinmedim; taşranın görünmesini istedim. Amacım sadece göstermek değildi; taşranın bakışını da görünür kılmaktı. Böylece izleyen ile izlenen görünen ile gören göz göze gelecekti. (Baran, 2008 Mayıs)

Toptaş'tan farklı olarak, Baran'ın metinlerindeki *meşralılar*da taşralı dozunu biraz daha yüksek buluruz. Bu, rastlantı değil, Baran'ın bilinçli tercihidir. *Meşra* ağının taşraya yakın yerlerine daha yakından bakar Baran. Baktığı yerde de, "klasik" taşra tanımıyla çatışan noktaları, yazarlığı açısından "kışkırtıcı" bulur:

> Benim öykü evrenime giren ve taşralaşan kentli yaşam diyebileceğimiz ya da kentin taşralı yüzü olarak bakabileceğimiz toplum kesimi büyük bir değişim yaşıyor, büyük bir şaşkınlığın içinde bocalıyor. Bir yanıyla geleneğine bağlı, bir yanıyla da yaşanan hızlı değişimin tutsağı olmuş insanların içine düştükleri açmaz bir yazar için kışkırtıcı olmalı diye düşünüyorum. (Baran, 2009–2010 Aralık-Ocak)

Mekân olarak kendine "taşra"yı seçmiş olan Baran, sıkıntının ve derinliğin ölçüsünü su terazisinde tutturuyor hikâyelerinde. "Karşıya geçmek için vapura binmeyi," biliyor! Bu da ne demek şimdi?

Krepen'in Duvarı'nı Aşmak

> *Av peşinde koşarken yaranın acısını hissetmiyor insan*
> **Laurence Sterne, *Tristram Shandy***

"Taşrayı horlamaya bile tenezzül etmeyen bir istiskalle kendi kibrini büyütmek, telafi edici bir modernleşme ve şehirleşme 'efekti' de yaratıyor sanki!" diyor Tanıl Bora *Taşraya Bakmak*'taki yazısında (Bora, 2005; 43–44). Bu sözler Murathan Mungan'ın *Eldivenler, Hikâyeler* adlı hikâye kitabında yer alan "Krepen'in Duvarı" adlı hikâyesini aklıma getirdi. Ya da tam tersi. Mungan'ın âdeti olmadığı halde, bir miktar karnından konuşan bir hikâye bu.

Hikâyede benim ilgimi çeken, ilk başlarda –yine Mungan'ın âdeti olmadığı halde– bir tür dolgu malzemesi gibi duran Osman Rıza tiplemesi oldu. Osman Rıza, taşralı bir yazar. Eşinden ayrılan, hikâyenin anlatıcılarından Tahir'in (diğeri Cemil, Tahir'in arkadaşı), eşi Selmin'in Osman Rıza üzerinden aslında kendi ilişkilerine dair göndermelerde bulunduğunu, yaklaşmakta olan sonun işaretlerini Osman Rıza için söyledikleri ile okuyoruz hikâyede.

Burada Selmin'in Osman Rıza ile ilgili görüşlerinin faş edil-

diği yerleri anlatmak yerine, hikâyenin de kokusunu almak adına –uzunca olsalar da– birkaç alıntı yapmayı tercih ediyorum. "Bir metnin öncelikli derdi dildir çünkü," (Baran, 2009–2010 Aralık-Ocak).

> Bu akşam gelecek olan dört arkadaştan biri, Osman Rıza, hikâyeciydi. Masalsı, şiirsel, azıcık kapalı bir dille anlattığı hikâyelerle son zamanlarda hayli tanınmış, edebiyat dünyasında kabul görmüş, ödüller almış biriydi. Selmin başlarda yazdıklarına büyük ilgi gösterdiği Osman Rıza'dan, daha sonraları "Ay sıkıldım artık şu Bilge Karasu olmaya çalışan Türk köylüsünden," diye söz etmeye başlamıştı. "Onun sürekli mutsuzluğun gururuna sığınan kahramanlarından, yaralı erkeklerinden fenalık geldi artık." Selmin'in bu sözleri Tahir'de hakiki bir şaşkınlık yaratmıştı. Kalabalık bir arkadaş masasındaydılar. Arkadaşı adına Tahir'in hesap vermesini bekler gibi çıkışmıştı: "Bıkmadı hâlâ neye sıkıldıkları belli olmayan kederi kendinden menkul bezgin erkekler anlatıp durmaktan... Onların canının niye bu kadar sıkıldığını ben biliyorum tabii. Bu kadar kasabalı kalmaktan sıkılıyorlar, haklı olarak." Masada gülüşmeler artınca aynı iğneleyici dili köpüklendirerek daha bir hevesle sürdürmüştü: "Ay bir şey söyleyin siz de, siz sıkılmadınız mı o hep öyle manalı manalı susan bitişik kaşlı mutsuz kasaba erkeklerinden! Onların pek derin sandıkları sığ hayallerinden." Selmin, kendi hırsının şehvetine kapılmış, konuştukça köpürüyor, belki istemediği kadar kıyıcı oluyor, kendini tutamıyordu. (Mungan, 2009; 94)

Cemil'in ağzından dinlediğimiz bu pasajın hemen ardından hikâyenin, Tahir'in anlattığı "3." parçası başlar:

> Gerçekten çok şaşırmıştım. Osman Rıza'nın yazdıklarını içtenlikle beğeniyor sanıyordum. Biraz sakinleştikten sonra, "Takdir ediyorum evet," demişti. "Ama gına getirdi artık. Yazı yazmayı iyi biliyor, belli bir kalitesi var kabul, ama her sıkılan erkek Beckett, her şiirsel metin Borges olmuyor canım, kusura bakmayın, bu kadar kolay değil bu işler."

> Masadakilerden birinin çeşitli eleştirmenlerden referanslar vererek yatıştırma gayretini, "Ay bunaldık artık taşralılığını solculuğunun, yoksulluğunun arkasına saklamaya çalışan erkeklerden. Biz ses çıkarmadıkça tepemize çıkıyorlar," diyerek savuşturmuştu.
>
> Bu cümledeki "biz" kimdi, anlamamıştım. Selmin'in katı yargılarından çok, sesindeki vicdansızlık yaralamıştı beni. (Mungan, 95)

"Şehirli=İstanbullu" Selmin'in Osman Rıza "saptamaları" bu kadarla kalıyor. Sıra birazdan, Selmin'in –sabık– eşi Tahir'in, eski arkadaşı Osman Rıza hakkındaki görüşlerine geliyor:

> Herkes hayatta kendisine bir var olma biçimi seçiyordu. Biliyorum, Osman Rıza her zaman mağdur ve mazlum görülmeyi sevmişti. Bütün bunların benim için fazla bir önemi yoktu gene de, kaç yıllık arkadaşımdı sonuçta. Bunca yıl sonra onu, ne yazarlığı, edebiyatçılığı; ne de bu çeşit içten pazarlıklı halleriyle değerlendirecek değildim. Arkadaşlığımıza dayanıklılığını kazandıran birbirimize benzeyen yanlarımız, ortak taraflarımız ve yaralı hatıralarımız o kadar çoktu ki, bunları şimdiki zaman öğrenmelerine kaptıracak değildim. (Mungan, 99–100)

Selmin'in Osman Rıza hakkındaki görüşlerinden rahatsız olduğunu düşünecek olduğumuz Tahir de aslında karısıyla hemfikirdir:

> Belki de hepimiz kendi kozalarımızın içindeydik. Osman Rıza da kendi kozasını böyle örmüştü. Farkına vardığında belki hiç çıkmayacaktı içinden, belki de çıkmak istemeyecekti... Ona hem kızıyor, hem bir biçimde merhamet duyuyordum. Ona bakarken farkında olmadan Selmin'in gözlerini ödünç aldığımı fark ettim. Bir zamandır ben de kendimce bazı açıklarını görmeye başlamıştım onun. Öncelikle alçakgönüllülüğündeki sahteliği fark etmiştim, sosyal ilişkilerde getirisi olan bir maskeye dönmüştü bu onda. Sonra dünya nimetlerinden vazgeçmiş görünen o

> dervişane, mütevekkil halinin arkasında inceden inceye dünya hesapları kovalayan köylü kurnazlığını keşfetmiştim. Her ne kadar edebiyat dünyasının çekişmelerinin dışındaymış, kendisini yalnızca yazıya adamış naif bir adammış numarası yapsa da, her fırsatta maceralarıyla övündüğü eşek sırtında dağ bayır dolaşıp köylülere en olmadık malları satmakta marifetli çerçi dedesinden miras saklı bir bezirgân yanı vardı ruhunun.
>
> ... Selmin, onun bu anlaşılmaya ve korunmaya muhtaç hallerinin özellikle kimi eleştirmenleri, yönetecek yazar arayan akademisyenleri tavladığını söylemişti. Selmin'in yılan dilli bir zalim olması, haksız olduğu anlamına gelmiyor olabilirdi. [Selmin] "Sanki edebiyat dünyasının Âşık Veysel'i, utanmasa 'okuma yazma bilmeden yazıyorum,' diyecek," diye dalga geçmeye başlamıştı iyice. (Mungan, 98–99)

Tahir, eski eşi Selmin'in Osman Rıza hakkındaki bu sözlerinin aslında ilişkileriyle ilgili ilk işaretler olduğunu anlıyor ve bu çok gücüne gidiyor. Osman Rıza gibi "içten pazarlıklı" ve "köylü kurnazı" biri ile aynı "taşralı" skalasında görülmüş olduğunu anlıyor. Kocası da olsa "biz"in içerisinde değildir. Köşkün gözde uşağının bir gün uyanıvermesi; Efendisi meğer uşaklar arasında ayrım yapmaz, son kertede ya da kriz anında, hepsini Uşak bilirmiş. Ya da köyün "en güzel kızının devlet gözündeki yeri" "daracık bir boşluk"muş.

Hikâyenin bir yerinde Tahir, Selmin'le olan ilişkilerinin tarihsel imkânsızlığını kavrayışını açıklıyor:

> Bunca yıl gözden saklanmış bir acıyla anlıyordum ki: Belki aşk değil, ama ilişki sınıfsaldı. Sınır, duvar dinlemeyen, her engeli aşan aşk, sürekli bir ilişkiye, bir beraberliğe dönüştüğünde bütün kültürel duvarlar, sınırlar olanca katılığıyla çıkıveriyordu ortaya. (Mungan, 97)

Ancak Tahir, anladığı şeyi sadece kendisi için anlıyor. Anladığı bu büyük fotoğrafta hâlâ sadece kendisine bakıyor –tıpkı

Selmin gibi. Bu nedenle, baktığı büyük fotoğrafta, Osman Rıza'nın da kendisiyle aynı yatay tayfta yer aldığını görmüyor. Görmek için muhakkak bir gözlük gerektiğini en son –ya da ilk– Slavoj Zizek hatırlatmıştı bize. "Krepen'in Duvarı"ndaki Tahir karakteri, "taşralı" gözlüklerinin üzerine "şehirli" kelebek güneş gözlüğü eklentisiyle görüyor dünyayı. Sistemin, akıp gitmesini sağlayan "rdvn"nin bir başka versiyonu, diyebiliriz.

Ancak hikâyenin sonuna gelindiğinde, hikâye boyunca verilen/izlenen bir izlek ile başbaşa kalıyoruz. Hikâye boyunca anlatılan meyhanenin adıdır Krepen ve meyhanenin duvarlarında asılı olan, eski müşterilerinin fotoğraflarına gecenin sonunda "su dökme" sırası beklerken göz atar Tahir. Orada bir fotoğrafa takılır. Taşrada geçen çocukluk yıllarının bir merak unsuru olan, babasının ortadan kaybolduğu "o on beş gün" (Mungan, 101) sırasında çekildiğini fotoğrafın altına yazılmış tarihten anlayan Tahir, "yabancı bir gülüşle gülen" babasına "çaresizlik içinde" (Mungan, 102) bakar ve ağlamaya başlar:

> Kendimi tutamayıp Krepen'in duvarına yapışıyor, birden hüngür hüngür ağlamaya başlıyorum. Kendi sesim yabancı geliyor kulağıma. Arkamda kalan meyhanenin uğultusu, yanıma koşuşturanların adımları, yükselen insan sesleri artık bana ulaşmıyor. (Mungan, 102)

Osman Rıza'nın "çiğ" taşralılığı ve "çiğ" taşralı yazarlığının karşısına, "sınıf bilinci" olan ve "taşralı"lığını "kullanmak" yerine ondan arınmanın peşinde olan Tahir konmuştur hikâyede. "Krepen'in Duvarı"nın yazarı, Osman Rıza'nın karşısına Tahir'i koyarak, Taşranın/Taşralılığın acısı/hüznü aslında budur, gibi bir önermeyle çıkmış oluyor. Budur; taşranın acısı/hüznü İstanbul'da olamamak ve oraya yapılan kaçamakların "cennet deneyimleri"nin unutulmazlığı ve ona (İstanbul'a=Merkeze) olan bitmek bilmeyen, orada da olsan dinmeyen hasrettir. Çünkü doğduğun yer taşradır bir kere. Selmin'in ırkçı denebilecek yaklaşımının yanı sıra Tahir'i, taşrada doğmuş olduğu için "teknik" olarak "yeterince ırkçı" olamamanın mahvı içerisinde görüyoruz. Bu teknik mahvoluşun içerisinde olmaya yazgılı bir taşralı

olmak ama bunun bilincinde olmayıp, diyelim bu taşralı bir yazarsa, Kafkaesk "takılması" özentidir. Bir Bilge Karasu, bir Borges olamayacağını bileMEYEn taşralı yazar, içinde boğulduğu o sefil özentisiyle (Merkezde olamama hasediyle) taklit çamuru içerisinde debelenmektedir. Acaba Kafka'ya "taşralı yazar" diyenler, onun kim gibi "takılma" özentisi içinde olduğunu söylemişlerdi?

> *Hayatın ne olduğunu bilen, yaşamdan bucak bucak kaçan birini göster bana, ben de sana özgürlüğünden korkan bir mahpus göstereyim.*
> Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Bu hikâye, benim açımdan, elbette taşra meselesi açısından çok başka yönlerden de okunabilir -idi. Eğer Osman Rıza tiplemesi olmasaydı. Yazar, Tahir ve Selmin'in karşısına yerleştirdiği Osman Rıza tiplemesiyle bir üçgen kuruyor: Merkez (Selmin) ve merkeze angaje iki taşralı. Tahir, angajmanını hatırlamaktan dahi sakınırken; Osman Rıza, –onu hiç bilmiyoruz; çünkü hikâyede Osman Rıza'ya hiç ses verilmemiş. Selmin ve Tahir'in onun hakkındaki görüşlerini biliyoruz sadece. Hikâyeye yayılarak verilmiş Osman Rıza tiplemesi, hiç kuşku yok ki hikâyenin sonundaki "yükselen insan sesleri"nden biriydi. Ama o ses "artık" Tahir'e "ulaşmıyor"du. Böyle bir üçgen kurmak, elbette yazarın kendi tercihidir. Nasıl ki üçgeni böyle okumak benim tercihimse.

"Böyle okumak" dediğim; yazı boyunca kurmaya çalıştığım merkez-taşra-*meşra* şeytan üçgeninin, yani kapitalizm-modernite-devlet üçgeninin dışına çıkabilmenin imkânını aramak.

Ethem Baran'ın yukarıda sözünü ettiğim *Evlerimiz Poyraza Bakar* adlı kitabı şu cümleyle kapanır: "Öykü, yazarın, karşıya geçmek için vapura binmesiyle başlayabilirdi," (Baran, 122). "Krepen'in Duvarı"nda, karşıya geçmek fikri ya da vapura binmek isteği yoktur. (Şart mıdır? Kimilerine göre değildir). Selmin de Tahir de karşıya geçmek bir kenara, karşının varolduğu fikrine dahi –farklı nedenlerle de olsa– dayanamıyor. Yazar da Os-

man Rıza'nın sesini duymaya. "Metin ile hayat arasında bir çizgi varsa bu çizgi aynı zamanda silinebilir ve bir tarafından diğer tarafına geçilebilir bir çizgidir," (Baran, 2009–2010 Aralık-Ocak).

Hikâyede kimse, Krepen'in duvarını aşıp vapura binmiyor, çizgiyi geçmiyor...

Ve Perde Kapanır!

Söyleyin bana, ey bilenler, biz hep böyle hacmi *arttırmakla yetinip,*
esasa *hiçbir şeyler katmayacak mıyız?*
Biz hep böyle, tıpkı eczacıların karışımları bir potadan
ötekine aktardıkları gibi
birini öbürüne aktararak mı yeni kitaplar yazacağız?
Biz hep aynı sicimi aynı yönde bir çözüp bir düğümleyecek miyiz?
—Aynı hızda ve daima?
Ebediyete dek... bilginin putlarından...
hiçbiri üzerinde çalışmaksızın
—mucizeler mi bekleyeceğiz?
Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Şimdi, bütün bu bahisten hareketle, hülasa:

Sıkılmak iyidir! "Sıkıcı" ile "sıkıntı" arasında başka pek de bir şans kalmıyor zaten. Sıkıcı ve sıkıntı verici olmaktan ise daha iyidir. Üstelik sıkılmak, "yalnızlığa" da iyi gelir.

Dışarı çıkmak ister insan. Yüzünde rüzgârı ya da yakıcı güneşi veya yağmuru yahut havada asılı duran nemi dahi duymak ister bazan. Bir an, yaşadığını duyar. Dünyada yaşamak, günbegün daha sıkıcı bir hale geliyor oysa. Evet, dünya değişiyor ama hangi sıkıcı virajlardan, duraklardan geçerek buraya vardık? Bundan sonraki duraklar için yeni bir şeyler söylemek gerekiyor. Mucizeler beklemeden!

Artık yeni bir şey söylemek imkânsız, denir. Bu, değişimi inkârdır. Her çağ, kendi sözleriyle gelir. O sözler, birilerinin ağzından çıkar. O "birileri"nin kim olduğunu ise çok sonra anlarız. Bu nedenle, kurduğumuz her cümleye özen göstermemiz

gerekir. O çok yücelttiğimiz "insan" denilen yaratığın dünya üzerinde varlığının devamı yeni sözlere bakıyor. Bu sözler muhtemelen *meşralıların* ağzından çıkacak. Seslerinin duyulup duyulmaması ise yeni durakların yerini belirleyecek. Bu nedenle bence "Şarttır."

Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne
Edip Cansever, *Aaaa*

Sinema ve edebiyat özelinden yola çıkıp genel olarak sanat için söylersek, bu yeni sözlerin aynı zamanda yeni sorular anlamına da geldiğini eklemek gerekiyor. Merkez ile taşranın arasını ören *meşra* yeni sorular, dolayısıyla yeni yolları zorlamaya başlayacaktır. ("Görmeye başladıysak –yani adını koyduysak– bitmeye başlamış demektir"). Bu yeni yolların, kapitalizm-modernite-devlet üçgeni dışında bir yerlere çıkmasına niyet varsa, öncelikle "dünyayı kurtaran" büyük sözlerden kaçınması gerektiği kanaatindeyim. Bu üçgenle, öncelikle düşünsel olarak, uzlaşmaktan vazgeçmeyi de masanın üzerine koymak bir kere...

"Belki farklı bir hız, belki farklı bir yön, belki farklı bir mecra..." deyivermiştim bu yazının başında. Bu üçgenin "hız" tuzağından çıkmanın bir yolu, başka bir hız kavrayışı olabilir. Gülten Akın'ın dediği gibi, "durup ince şeyleri anlama[k]," mesela. Durup, başımızı başka yerlere çevirerek yeni sorular sorabiliriz ancak. Daha yaratıcı sorular!

Şükrü Erbaş'ın Hasan Ali Toptaş için kaleme aldığı metnin son cümlesi gibi:

> Bu özel adamın *Gölgesizler*'de, Cennet'in oğlunun ağzından saldığı "kaar, nedeen yağaar, kaar" çığlığını, şöyle çevirerek bitireyim sözümü: bir insaan, gülerkeen, nedeen eliylee ağzını kapaar, nedeen... (Erbaş, 2010; 488).

Kaynakça

Baran, E. (2008 Mayıs). Ethem Baran'la edebiyat, taşra ve *Yarım* romanı üzerine. Söyleşiyi yapan: Abdullah Ataşçı. *Kül Öykü 15*. http://ethembaran.blogcu.com/sayfa/3

——. (2009–2010 Aralık-Ocak). Ethem Baran'la *Evlerimiz Poyraza Bakar* ve öykü serüveni üzerine. Söyleşiyi yapan: Cihad Şahinoğlu. *Hece Öykü 36*. http://ethembaran.blogcu.com/sayfa/1

——. (2009). *Evlerimiz poyraza bakar*. İstanbul: Doğan Kitap.

Bora, T. (2005). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. Tanıl Bora (ed). *Taşraya bakmak*. İstanbul: İletişim.

Güçbilmez, B. ve Yılmaz, Ş. (2010). Hasan Ali Toptaş'ın yazınevreninde bir takımyıldızı olarak benzerlik ya da içinden sözlük geçen bir deneme. *Efendime söyleyeyim*. (s. 185–202). Mesut Varlık (ed). İstanbul: İletişim.

Günaydın, E. (2009a). Anadolu kasabaları kara komedi cenneti. Söyleşiyi yapan: Erkan Aktuğ. *Radikal* gazetesi. 22.12. 2009

——. (2009b). Tırsık bir kasabalıyım. Söyleşiyi yapan: Banu Duran. *Vatan* gazetesi. 19.12. 2009.

Erbaş, Ş. (2010). Hasan Ali kılığında bir sonsuzluk. *Efendime söyleyeyim*. (s. 484–488). Mesut Varlık (ed). İstanbul: İletişim.

Erkekli, A. (2010). Yazıktır o ülkeye ki kahramanlara ihtiyaç duyar. Söyleşiyi yapan: Eda Çaça-Mesut Varlık. *Efendime söyleyeyim*. (s. 143–149). Mesut Varlık (ed). İstanbul: İletişim.

Mungan, M. (2009). *Eldivenler, hikâyeler*. İstanbul: Metis.

Toptaş, H. A. (2009a). *Gölgesizler*. İstanbul: İletişim.

——. (2009b). *Kayıp hayaller kitabı*. İstanbul: İletişim.

——. (2009c). *Sonsuzluğa nokta*. İstanbul: İletişim.

Karahan, H. (2010). Gölgesizler zeki bir film. Söyleşiyi yapan: Mesut Varlık. *Efendime söyleyeyim*. (s. 126–135). Mesut Varlık (ed). İstanbul: İletişim.

Taşraya Zaman Geçici Olanla Gelir

Aslı Güneş

I. "Arzu Stratejisi": Taşrada Zamanı Var Etmek

"Taşrada pencere gezintilerin, tiyatroların yerini tutar," (Flaubert, 1970; 135) der Flaubert, *Madam Bovary*'nin pasajlarından birinde. Ama Emma'yı eğlendirecek şenlikten yoksundur pencereden gördüğü sokak, gürültücü köylü kalabalığından başka bir şey yoktur sokakta... Bir bakışta tanınabilecek, hatta içleri-dışları okunabilecek karakterlerin, bu tiyatro sahnesinde sunabilecekleri bir dramları da yoktur. İçi sıkılır Emma'nın... Ta ki, "[Y]eşil kadife redingotlu bir bey" gözüne çarpana kadar. "Ayağında kalın tozluklar bulunmasına rağmen ellerinde sarı eldivenler"le (135) Rudolphe, tiyatro sahnesindeki bütün can sıkıcı replikleri değiştirecektir. Artık, taşrada zaman vardır, çünkü Emma'nın hayatında "olasılıklar" vardır. Taşranın "öngörülebilirliği" Parislinin gelişiyle kırılacak, bundan sonraki akışın tüm öngörülebilirliği taşra hayatına değil, kadınların hayatına ilişkin olacaktır.

Rudolphe'un kendisi de, taşraya getirdiği moda gibi geçicidir: Taşranın sıkıntılı sokaklarını, orada kalıcı olmadığını bilmenin verdiği güven ve vurdumduymazlıkla arşınlamaktadır. Emma, gelip geçici olana vurulmuştur. Üstelik, onu büyüleyen "son bakışta" değil, ilk bakışta aşktır. Çünkü onun temaşaya vakti vardır ve ilk bakışta duyduğu aşk, Benjamin'in kentli insanının "ebedi elvedası"na da benzemez: Gelip geçici olana du-

yulan arzu, ikame olanakları sonsuz bir arzudur ve modanın yarattığı uçuculuk duygusu, her arzunun ilk defa hissedildiğine dair kuvvetli bir ikna gücüne sahiptir.

Franco Moretti, "Homo Palpitans" başlıklı makalesinde, kenti Benjamin'inkine ters bir istikamette okur. Moretti'ye göre, "Durup düşünmeye, temaşaya zaman tanımayan," (Moretti, 2005; 156) kent, sokağı da değersizleştirmiştir:

> Bir başka deyişle, sokak "kamusal alan"ın parçasıdır. Demek ki, bizim önümüzdeki mesele, bu alanın kentli insanın hayatındaki yerini, özellikle de "sokakta olma" ediminde "kamusal alan"ın bu insan için ne ölçüde tercüme edilebildiğini anlamaktır. Bana öyle geliyor ki –şehir hayatını başka insan topluluklarıyla karşılaştırdığımızda- bu kamusal durumun öneminde müthiş bir azalma olmuştur. Köy yolu uyaranlar açısından kent sokaklarından bin kere daha fakirdi. Ama –asıl önemli nokta bu– hayatın tamama yakını ya yolda ya işyerlerinde ya da gelen geçenlerin görebildiği evlerde geçiyordu (bu da aslında tüm toplumsal yapının ev içlerini görebildiği anlamına geliyordu [...]) Şehir, köye kıyasla bir iletişim kanalı olarak (aynı zamanda bilginin, yani uyaranların iletildiği bir kanal olarak) sokağın hakkını tam olarak vermiştir vermesine –ama sokağı *bir toplumsal deneyim mekânı olarak* kati ve onmaz bir şekilde değersizleştirmiştir. (Moretti, 2005; 157–58)

Moretti'ye göre, Benjamin'in düşündüğünün aksine, kent, deneyimi imkânsız bir hale getirmemiş, başka bir yere taşımıştır: Dört duvar arasına sıkışmış evlere, ofislere vs... Sokak değersizleşse de, kentte durmak bilmeyen, akıp giden bir hayat vardır (154). Dört duvar arasında da olsa, insan hayatındaki hızlı yükselişler, düşüşler kente ayrı bir ivme kazandırmıştır. Kentteki herhangi bir öykünün Emma için heyecan vaat ettiği açıktır. *Goriot Baba*'nın Vautrin'inin "Feleğin çarkı dönüyor işte!" demesi boşuna değildir: "Dün gece bir düşesin balosundaydı, bu sabah ise bir tefecinin yazıhanesinde, yani merdivenin en alt basamağında –tam bir Parisli gibi!" (Balzac, 1989; 122). Geçici olan, he-

saplanamayan, öngörülemeyen bir olay örgüsünün vaat ettiği tüm heyecanlar kentsel dekorda taşralı seyircisini beklemektedir.

Henri Lefebvre'ye göre, kent hareketliliğini oluşturan şey, "Arzu stratejisi" ile sağlanan, "gereksinimin kullanımdan düşmesi", yani gereksinimlerin de eskimesidir. [Ü]retici kapasite bu andan itibaren yaşamın, nesnelerin, evlerin, kentlerin, 'yaşama alanı'nın aşırı bir hareketliliğini olanaklı kılacaktır," (Lefebvre, 1998; 86). Böylece istikrarlı bir biçimde planlanmış kentle, geçicilik arasında bir karşıtlık ortaya çıkacaktır. "Hoşluklarıyla birlikte, maruz kalınmayan, arzulanan, istenen, nitel olan geçicilik, bir toplumsal sınıfın, modayı ve zevki yaratan, mekân olarak tüm dünyayı kullanan bir *sınıfın tekelinden* başka bir şey değildir"(Lefebvre, 1998; 86). Öyleyse, taşrada saatlerin durmasını, modanın, tüketimin geçiciliğinden yoksun olmasına bağlamak mümkün. Taşrada mütemadiyen sıkılan kentlilerin ve kadınların hayali, belli bir sınıfın tekelinde olan o gelip geçici arzu tarafından fethedilmek değilse nedir? Sokağın ucundan görünen Parisli Rudolphe, bu arzu stratejisinin bir parçası değil midir? Onun gelişiyle birlikte geçicilik, yani Paris modası, taşrada zamanın geçtiğine dair bir algı yaratmış; puslu taşra manzarası olanca canlılığına kavuşmuştur.

Taşra penceresinden izlediği oyunda, Emma'nın sınıflandıramadığı tek karakter Rudolphe'dur. Sokağı dolduran kalabalık, "tür" adıyla anılacak kadar belirgindir çünkü: Köylüler, işçiler... Moretti, *Sönmüş Hayaller*'in Lucien'inin Paris'teki ilk gününde sokaktaki insanların kıyafetlerine bakarak onları iki kategoriye ayırdığını yazar: Kıyafetleri bir statüyü ya da sadece modayı yansıtanlar. Böyle bir kategorizasyon doğrudur Moretti'ye göre de:

> İlk grup söz konusu olduğunda kıyafet [...] bir ipucudur: kişiye fiziksel olarak dahi sıyrılamayacağı bir yer, yaş, meslek ve konum yükler. Sabitler, bağlar, ele verir, kategorize eder. [...] Bu ilke yine *zamanda*[1] sabitlenmeyi içerir: yetki alanına giren her şeyin değişmezliğini öngörür ve buyurur.

1 İtalikler bana ait.

> Modada ise bunun tam tersi geçerlidir. Duyularımızla algıladıklarımız bizi bir sınıflandırmaya götürmez. Moda olan kıyafet bir ipucu değildir; daha ziyade totolojik bir göstergedir. (Moretti, 2005; 141–42)

Aslında Emma'ya zamanı keşfettiren ilk olay, Rudolphe'un gelişi değildir. Daha önce kocasıyla birlikte Andervilliers Markisi'nin verdiği baloya katılan Emma, gelip geçici olanın hazzını tatmıştır. Taşranın soylu salonlarında Paris'in moda dergilerinin estirdiği zaman rüzgârı, Emma'yı uçan bir halının üzerine bindirmiş, modanın yarattığı o eşsiz yanılsamalar, sonsuz çeşitlilikler ülkesine götürmüştür. Balo ertesi, Emma'yı hayalkırıklığının pençesinde kıvrandıran da, taşra zamanı ile tüketim zamanı arasındaki o keskin karşıtlıktır:

> Ertesi gün bitmek bilmedi. Emma, aynı yollardan gidip gelerek çiçek tarlalarının önünde, ağaç desteğinin, alçıdan yapılmış rahibin önünde durarak, o kadar iyi tanıdığı bütün bu eski zaman şeylerini şaşkın şaşkın seyrederek küçük bahçesinde gezdi! Daha şimdiden balo ona o kadar uzak görünüyordu ki! İki gün öncesinin sabahı ile bugünün akşamını böylesine kim uzaklaştırıyordu acaba? Bir fırtınanın bir tek gecede dağlarda oyduğu büyük yarıklar gibi, Vaubyessard'a yaptığı yolculuk, hayatında bir delik açmıştı. Gene de buna katlandı. O güzel gece elbisesini, parkenin kaygan cilasıyla tabanı saran saten ayakkaplarına kadar her şeyini, sanki kutsal şeylermiş gibi, saygıyla dolaba yerleştirdi. Kalbi de tıpkı onlar gibiydi: Zenginliğe sürünerek üzerine hiçbir zaman silinmeyecek bir şey konmuştu. (Flaubert, 1970; 64)

Gündelik hayatına geri döndüğünde modanın sihirli değneğinden mahrum kalan Külkedisi'nin arabası balkabağına dönüşmüş, sonsuza dek, orada, öylece cansız bir varlık olarak hayatını sürdüreceği yazgısına boyun eğmiştir. "Demek ki günler artık, art arda, hep bir-örnek, sayısız, hiçbir şey getirmeden birbirlerini kovalayacaklardı!" (Flaubert, 1970; 71). Rudolphe'un

gelişiyle birlikte zaman, Emma için bambaşka bir döngüye kavuşur: Artık Lheureux'dan aldığı ipekliler, kadifeler, son moda şapkalarla yalnız tüketilecek nesnelere değil, tüketilecek bir zamana da kavuşmuştur Emma. Nesnelerin birörnek çeşitliliği, zamanın tekdüzeliğinin üzerine perde çekmiştir.

Emma, Rudolphe'u sınıflandıramadığı gibi, balo salonunu dolduran kalabalığı da sınıflandıramaz. Sınıflandıramadığı bir dünya, gündelik hayatın kıyısında kalakalır öylece. Flaubert'e göre, balodaki görüntüler, saçma sapan romansların Emma'nın zihninde yarattığı hezeyanlardan başka bir şey değildir ve Emma'yı ölüme götüren muazzam yanılgısı da gerçekle yanılsama arasındaki farkı idrakten yoksun oluşundan kaynaklanmaktadır. Peki ama Emma'nın yolculuğu, gündelik olanın bağrından "gerçeklik"e doğru bir yolculuk olarak okunamaz mı? En doğal, en gerçek görünen gündelik hayat mı, yoksa onun ardından görünen gerçeklik mi bir yanılsamadır? Son nefesinde bile Emma bu soruyu cevaplamaktan çok uzaktır.

II. Taşradan Kaçmak, Gündelik Olandan Kaçmaktır!

O çılgın, hep fırtına ister.
Sanki fırtınada huzur bulacak...
(Lermontov)

Lefebvre'ye göre, gündelik hayatın sefaleti en çok kadınların sırtındadır. Sayıların hâkimiyetiyle kurulan gündelik hayatı belirleyen en önemli şeylerden biri sonsuz bir yinelenme olgusudur (Lefebvre, 1998; 42). Gündelik hayatı modanın, tüketimin zıddı yapan özellik bu yinelenme olgusudur belki de. Ve belki de gündelik hayatın sefaleti en çok taşrada görünür olur. Taşranın zamansızlığı ile "Gündelik hayatın tarih taşımazlığı" (Lefebvre, 1998; 31) iç içe geçmiş gibidir. Nesnelerle, jestler ve mimiklerle, yaşantılarla örülen gündelik hayat sarmalı, kadın için taşrayı daha da katlanılmaz kılmıştır. Bu yüzden, sokak penceresinden gördüğü ilk imgenin peşinden koşup uzaklara gitmek

ister kadın. Flaubert'e göre "yoz anlatı" olsa da, romans da gündelik hayatın karşısında bir biçimi, bir üslubu ifade etmez mi? Ya da, Lefebvre'nin deyişiyle "Üsluba karşı duyulan nostalji, üslupsuzluk ve inatla bir üslup aranması gibi özelliklerle öne çıka[n]," (Lefebvre, 1998; 36) modern gündelik hayatın, nostaljik yöneliminin bir aracı değil midir romans? Modanın yaratıldığı kent de taşraya karşı bir üslup gösterisi sayılamaz mı? Eğer, gerçekten de Lefebvre'nin dediği gibi, "Kendi kendinden kaçmak, gündelik hayatın varoluş koşulu"ysa ve "İmgesel olanın işlevi de bu kaçışı sağlamak"sa (Lefebvre, 1998;123) kadınların, neden romanlara ve kentlere kaçtığını pekâlâ anlayabiliriz.

Gelelim Emma'nın ve on dokuzuncu yüzyıl romanlarının bütün "zavallı" kadınlarının ölüm döşeğinde bile cevaplayamadıkları soruya: Yanılsama nerede biter, gerçeklik nerede başlar? Dahası onca deneyime, yaşanan onca trajediye rağmen, niye cevapsız kalır bu soru? "Modernlik, gündelikliği onlar [kadınlar] için, onlar sayesinde dikkat çekici bir biçimde gizler," de ondan! Üstelik, "Gündelik hayat içindeki durumlarının belirsizliği (ki bu da gündelikliğin ve modernliğin parçasıdır), anlamaya giden yolu onlara kapat[mıştır]," (Lefebvre, 1998; 78). Hem özne, hem kurban, hem meta, hem metanın simgesi, hem nesne, hem ikame (Lefebvre, 1998; 78) oldukları gündelik hayatta, kadınların sürekli "ıskalamaları" (Lefebvre, 1998; 78) boşuna değildir.

Bu yüzdendir ki, gündelik hayatın gizlenerek, biçim değiştirerek var olduğu kent hayatına karışmak isterler bir an evvel. Çünkü kentli olan "Gündelikliğe karşı etkili ve potansiyel olarak muzaffer bir direniş"tir (Lefebvre, 1998; 125) ve kentin dünyasında burjuvazi, "Gündelik hayatı yaşanacak bir yer olarak kendisine göre düzenler ve para sayesinde sürekli olarak 'tatil günü'nü yaşayarak ondan kaçtığına inanır," (Lefebvre, 1998; 46):

> [O]limposlu'nun sabit bir konutu bile yoktur; gücün araçlarını kullanarak, varlık içinde 'özgür' serseriliği, göçerliği yeniden oluşturur; yatında yaşar, otelden otele veya şatodan şatoya gezer. Bir ev 'sakini'nin üstünde bir şeydir. Bir düş yaratığı olan Olimposlu, ölümlüler topluluğuna,

> imgeselin (çok pahalıya satılan) algılanabilir imgelerini sağlar." (Lefebvre, 1998; 96)

Kentte her şey yer değiştirmektedir sanki konutlar, arabalar, insanlar. Emma, her şeyin yerini değiştiren "görünmez el"in varlığından bihaber, kendi yazgısına yanıp durmaktadır.

Aile Mutluluğu'nun Maşa'sı da mutlu olduğunu sandığı evliliğinde bir şeylerin ters gitmeye başladığını anladığı anda, kurtarıcı olarak şehre sarılır:

> Şehre gidince can sıkıntısından kurtulacağım düşüncesi, yavaş yavaş aklıma yatmaya başlamıştı. [...] Öte yandan zaman geçip gidiyor, kar yığını evin çevresinde yükseldikçe yükseliyordu. Oysa biz koca evde yaşayan, hep aynı kişilerdik. Uzak şehirlerde insanlar parıltı, debdebe içerisinde yaşıyorlar, bir yandan üzülüp bir yandan seviniyorlardı. Hiçbiri bizi düşünmüyor, geçip giden varlığımızdan haberleri bile olmuyordu. Dünya işlerinin yaşantımızı her geçen gün belirli bir kalıba sokması, duygularımızın bağımsızlığını yitirerek zamanın heyecansız, acımasız, tekdüze akışına ayak uydurması kendini iyice hissettiriyor; bu da benim için yıkıcı oluyordu. Sabahları neşeli, öğle yemeklerinde saygılı, akşamları ise birbirimize sevdalı oluyorduk. (Tolstoy, 2006; 77)

Maşa, kocasıyla birlikte Petersburg'a gider. Balolar, davetler, Petersburg'un en güzel kadını olarak görülmenin getirdiği baş dönmesi... Temaşasız kent nesnelerin kadrini bilen gözleriyle güzel ve değerli olanı ayırt etmiştir. Kent, nesnelerin değerini ölçüp biçme konusunda taşradan daha yeteneklidir. Bu yüzden Maşa, güzelliğinin farkına kentte, değerlerin sürekli rekabet halinde olduğu yerde, varmıştır. Gündelik hayat içerisindeki konumu değişmiş, talep edilen bir nesne olmanın verdiği mutlulukla kendinden geçmiştir. Taşrasına döndüğünde ise, hiçbir şey eskisi gibi değildir artık. Bütün dönüşler gibi, taşraya dönüş de imkânsızdır. Onu orada olduğu gibi bekleyen ağaçlar, otlar, nesneler, ev, gündelik hayatın rutini her şey aynı olsa da

geri dönülemeyen bir şey vardır: Zaman. Zaman, sanki bir "öz"ü koruyordur ve Maşa'nın görüp de vurulduğu tüm "biçim"ler, zamanın büyük bir kıskançlıkla koruduğu "öz"ü yok etmiştir. Geriye döndüğünde artık onu seven bir kocası da yoktur. Sergey'i ürküten, kentin kaosunda, geçiciliğinde, kocalık, babalık iktidarının; sonsuz aşkın sürekli tehdit altında olmasıdır. *Adsız Sansız Bir Jude*'da "Birkaç güne kadar solacaklarını bilmesem çiçekleri çok severdim," (Hardy, 2008; 310) diyen Zaman Baba gibi, zamanın kendisi de geçici olanın kıyıcılığına karşı ayak diremektedir sanki. Romanın sonunda Zaman Baba adlı çocuğun "Fazla geldiğimiz için yaptım," notunu bırakarak intihar etmesi de modernin, zamanı ıskartaya çıkardığının göstergesidir zaten.

Ama zamanın biçim'e karşı direnişi beyhudedir, hele "biçim" taşranın kapısına "devletlû" endamıyla dayandığı zaman...

III. Moda Cumhuriyet'tir! Ya da Tebdil-i Zamanda Bir Şer Vardır!

Kralcı Balzac'a göre taşra, geçiciliğe Cumhuriyet'le birlikte kavuşmuş, "Biçim özü alt etmiş; madde ruhu yenmişti[r]," (Balzac, 2008; 137). Kadim taşranın, kadim monarşiyle olan ruh ikizliği bir çırpıda parçalanmıştır. Ruh monarşidir Balzac'a göre, madde de Cumhuriyet. Bu özcü analizde yine de doğru olan bir yan vardır sanki: Yeni sınıfın, burjuvazinin, biçim'e, maddi olana karşı tutkusu...

Moda da her şeyden önce biçimdir ve taşranın "özü"nü yok etmiştir. Yeni sınıf, kendi biçimiyle, kendi zamanıyla gelmiştir. Modern hayat çarpmıştır taşraya. "Geçicilik kültü, Modernliğin özünü açığa vurur, fakat bunu bir sınıf stratejisi olarak açığa vurur," (Lefebvre, 1998; 86) diyen Lefebvre haklıysa eğer, modern hayat karşısında direnç gösteren taşralının da bu sınıf stratejisinden haberdar olduğunu ve bunun karşısına kendi sınıf stratejisini koyduğunu ve dolayısıyla ortada öz ya da ruh denebile-

cek bir şeyler olmadığını ve dahası kentli modern muhafazakârların ruh avcılıklarının ve nostalji seferlerinin olsa olsa turizm için bir anlam ifade edeceğini düşünüp rahatlamak mümkün.

Fransa taşrasına Cumhuriyet'le birlikte gelen yeni sınıf stratejisi, yerinden oynatılamaz monarşiyi kadim nesneleri ve ritüelleriyle birlikte silip süpürmüştür. Balzac'ın Evde Kalmış Kız'ı, Matmazel Cormon, Cumhuriyetçi bir kocayla evlenip servetini tüketimin emrine verince, taşrayı bir korku sarar:

> Alençon halkı Cormon ailesinin kente getirdiği lüksü büyük korku içinde gözlemledi. Herkes yiyecek fiyatlarının artmasından, ev kiralarının yükselmesinden, Paris yapımı mobilyaların ortalığı sarmasından kaygıya düştü. Bölgenin ekonomisine zararlı o yeni arabaya yakından bakmak için Jacquelin'e on metelik verecek kadar meraklı kimseler oldu. Normandiya'dan satın alınan iki at da büyük kaygı uyandırdı. (Balzac, 2008; 127)

Taşra kaygılıdır, değişikliklere, yeniliklere direnç gösterir, çünkü "Taşra için, ulusların zenginliği paranın verimli bir biçimde dolaşımından çok, verimsiz bir biçimde yığılmasına bağlıdır," (Balzac, 2008; 127). Ve demek ki taşranın değişikliklere reaksiyon gösteren bünyesi de, mekânsal ve coğrafi bir determinizmden çok, ekonomik bir determinizmin sonucudur ("Kaba bir ekonomizme" düşme riskini göze alarak ve nasıl olsa bugünlerde kültürel farklılık halesiyle taçlandırılmayan her analizin "son kertede" kaba sayılacağı düşüncesinin verdiği gönül rahatlığıyla...). Ve paranın katı olan her şeyi buharlaştırması, taşra için de geçerlidir:

> Alençon halkı işitilmemiş gibi görünen bu lüksü on beş gün boyunca çekiştirip durdu; ama birkaç ay geçince, bundan gurur duyar gibi oldu, birçok zengin fabrikatör mobilyalarını yeniledi ve güzel salonlar yaptı. Modern mobilyalar kentte görülmeye başladı. Tepeden aydınlatan lambalar ortaya çıktı! (Balzac, 2008; 139)

Madam Bovary için, balodan sonra yaşanan zamansal kırılma, Anadolu taşrasına da Cumhuriyet balolarıyla gelir. Cumhuriyet modernleşmesinin biçimciliği, Balzac'ın öz dediği şeye galebe çalmıştır. Balolarda akıp giden zamanla, taşra zamanının uyumsuzluğu –ki belki de bu uyumsuzluğu tüketim ekonomisinin henüz sokakları ele geçirmemiş olmasına bağlamak mümkündür- gülünç durumlara yol açar. Taşralının, kentliyi o hep güldüren hantallığı, gülünçlüğü, Reşat Nuri'nin *Eski Hastalık*'ta anlattığı Cumhuriyet balolarında dört başı mamur bir seyirliğe dönüşür:

> Ancak, şu var ki, sekiz dokuz saatten beri, yolda cıcığı çıkmış olması lazım gelen cazbantçılar, ayaklarının tozuyla işe giriştikleri, üst üste üç fokstrot çaldıkları halde ortada henüz hiçbir hareket görülmüyordu.
>
> Bir aralık pistin bir yanından öbür yanına geçmek istiyen uzun boylu bir kızı, dansa kalkıyor zannederek, alkışladılar. Kızcağız, ayakları birbirine dolaşarak kendini dar dışarı attı ve bir daha görünmemek üzere kayboldu. (Güntekin, 1973; 64–65)

Gündelik hayatın ritmi "şenlik" ile bölündüğünde, "ahlak" da sıkı sıkıya muhafaza edildiği evlerin kapılarını açıp zamanın peşine takılır gider:

> Hâsılı, "Gözünü aç... Yoksa karıyı uçurduğunun resmidir!" manasına gelen gayet terbiyeli bir sosyete oyunu! [....]
>
> O tarihte aramızda kasaba planını yapmağa gelmiş bir, iki mühendis ve mimar bulunuyordu. Bunlardan biri salon eğlencelerine pokeri de ilave etmiş bir genç inkılâpçı idi. İşte bu delikanlı, kabul edildiği evlerde güzel güzel bu iskemle oyununu oynayıp dururken o vakitki kaymakamın genç karısına göz işaretlerinin daha ustacasını çakıyor ve ertesi sabah ikisi birden kasabadan kaçıyorlardı. Tabii birkaç gün sonra da Kaymakamın kendisi... (Güntekin, 1974; 60)

Balolardan birine katılan madenciler, bu sosyete oyununu oynamaya kalkınca olanlar olur, büyük bir kavga başlar. Anlatıcı Doktor'un fikri ise, "Spor bayramları gibi balolarda da bir sıhhî imdat ekibine ihtiyaç," olduğudur (Güntekin, 1974; 62–63).

Nesnelerin ve rejimlerin modası kentte belirlenir: Cumhuriyet kentte kurulur, taşraya gelirken, heybesinde kentli ekonominin "şimdiki zamanı"nı taşır. Şimdiki zamanın rüzgârı, yalnız hükümet binalarını değil, sokakları, evleri, çatıların altında yaşanan tüm insanlık hallerini değiştirmiştir artık. Cumhuriyet'in heybesindeki mekanik saatin tiktakları, tüm taşrayı kulakları sağır edici bir gürültüye boğmuştur. Saatin tiktaklarına, taşralı yüreklerin gümbürtüsü katılır. Zira taşralı, kasabayı çoğu zaman "yalnızca bir ezan sesi" sanır (Ağaoğlu, 1999; 103).

Modernin ikircikli karakteri kentte olduğu gibi, taşrada da kendini göstermektedir. Kentli birey gibi taşralı da, yeni hayat karşısında korku dolu bir hayranlık, şüphe dolu bir iman duymakta; tıpkı değişken, ele geçirilemez ve çelişkilerle varolan modern hayat gibi, her şeyin karşıtıyla birlikte yer alabileceği bir dünya yaratmaktadır. Dolayısıyla taşra anti-modern değildir, "kutsal olanın dünyevileşmesi"nin yarattığı panik havasını atlatmaya çalışmaktadır, tıpkı sokaklarda büyülü bir hayranlıkla, adlandıramadığı bir korkuyla dolaşan kentli gibi.

Bu yüzden korkulur bu yenilik rüzgârından, kimlik sorulur Cumhuriyet'e taşranın kapısında. Misafirin kim olduğunu anlamaya ihtiyaç vardır. Kapıyı, bacayı sımsıkı kapatsa da, evlere hapsetse de kendini, muhafaza ettiği katılığın buharlaşıp havaya karışacağını taşralı da bilmektedir:

> Fransa'da hâlâ kalmışsa, köyde yaşayanlara ne mutlu! Kaçın, siyasetten kaçın ve aileye sığının!.. Salgın öyle büyük ki, kalender ruhunu medeniyetin nifak tohumlarından korumak ve saklanmak isteyen insan için yeterince derin ve karanlık bir delik bulunamıyor. (Sand, 2007; 155)

Bazen Cumhuriyet, sert, jakoben rüzgârlarla gelir taşraya. Ayazın yerini fırtına almıştır artık. Acelesi vardır Cumhuriyet'in: Geleceği şimdiki zamanın içinde eritip gecikmiş bir mo-

dernizmin diyetini ödemeye çalışmaktadır. Gelecek, beklenmeyecek kadar uzaktadır, şimdiki zaman ise Batı'dan geldiği anda geçmiş olup uçuvermiştir. Esen fırtınanın merhameti yoktur. Mahkemeler, darağaçları kurulur zamanın üşengeç kanatlarında savrulup duranlar için. Ölümle burun buruna gelen taşralı, koşar adımlarla uzaklaşır oradan, ölümün zamanından kaçıp şimdiki zamanın şefkatli, güven telkin edici kollarına sığınır. Şimdiki zamanın uçuculuğu, ölümün zamansızlığı karşısında ne kadar da ferahtır:

> Evvelce anlattığım üzere İstiklal Mahkemesi dönüşü, Müftü için Avrupa dönüşü gibi bir şey olmuştu. Eski Fetvahane, Muvakkithaneye çevriliyor, hatta yeni dil cereyanı başladığı zaman adı kısa bir müddet Kurum Evi oluyor, yeni ruhun ve inkılap hareketlerinin adeta bir ileri karakolu, yahut daha doğrusu folluğu haline gelmeye başlıyordu. Mesela 28'de yeni yazı kanunu çıktığı zaman ilk dershane orada açılmış, Latin harflerini kara tahtaya ilk yazan onun titrek elleri olmuş, okumayı pek beceremekle beraber, eski hattatlığın yardımıyle yazıyı çabucak ilerletmiş, hatta evvelce de söylediğim gibi hattsümbüliyi yeni harflere tatbik suretiyle bir de yazı icat etmiştir. Dershaneden birincilikle ilk diplomayı alan odur.
>
> Yeni yazılardan sonra yeni dil ve öz Türkçe cereyanı başlayınca Müftü, onda da yine kasabaya önayak olmak şerefini kendinden başkasına kaptırmamak istemiş, birçok öz Türkçe kelimeler derliyerek Ankara'daki ilk Dil Encümeni'ne göndermiştir. (Güntekin, 1974; 153)

Cumhuriyet, taşraya geldiği zaman ona bir ad bulmak zorundadır. Kendisine benzemeyenin ne olduğunu tarif ederken, gelecek projesini, toplum mühendisliğini evrensel bir dile tercüme etmek, bir başka deyişle, sınıfsal stratejini gizlemek, ister. Bu yüzden de kavramlar arasında evrensel hiyerarşiler üretir: Taşra barbardır artık, sabittir, donmuştur, muhafazakârdır, tarihsizdir... Kısacası taşra, kentin ve modernin ihtiva ettiği ne var-

sa tam tersi olmakla mükelleftir. Taşranın yoksunluğu ve yoksulluğu, kavramlarla örtülür:

> Bu durumda, tarihin bu dönemecinde ve söz konusu gelecek perspektifi içinde, yabancılaşma derin bir anlam kazanır. Gündelik hayatın zenginliğini yok eder. Gündelikliği değersiz göstererek, ideolojilerin sahte ihtişamı ile üzerini örterek, bu üretim ve yaratım yerini gizler. Özgül bir yabancılaşma, madde ve doğa ile doğrudan ilişkide olan yaratıcı emeğin yapıcı ilişkilerinin zenginliğinin açığa çıkmasını engelleyerek, maddi yoksulluğu manevi yoksulluk haline getirir. (Lefebvre, 1998; 40)

Bundan sonradır ki, taşra Cumhuriyet'e hep bir manevi yoksullukla görünecektir. Cumhuriyet'in sahip olduğu "kültür" ve üslup karşısında taşra, kültürün, medeniyetin, modernin karşıtı olarak kurgulanacaktır. Bütün bu kurgu, sınıfsal stratejileri gizlemenin mümkün ve gerekli yoludur. "Yaban"lar, taşrayı kadim bir manzaranın önüne oturtup muhafazakârlığın resmini yapmaya çalışırken resmin fonu ressamın fırça darbesini indirmesinden çok önce değişmiştir.

Geç kalmış Cumhuriyet'in adımları kentin sokaklarında da sarsaklaşır kimi zaman. Ortalığı silip süpürüp en modern giysileriyle görücüye çıkmaya hazırlanırken, Batılı saatler, hep geç kaldığını söylemektedir ona. Nereye koşsa yönsüz ve zamansızdır artık. "Nesin sen?" diye sorulduğunda, fırça darbelerini henüz sonlandırdığı resme bakıp "Ben O'yum," deyiverir. Öyle ya, tek sabitlik orada, taşradaki resimdedir. Kentin kaosundan kendine bir kimlik çıkarması ne mümkündür? Batılı adımlara uydurmaya çalıştığı taşra, birden bire kurtarıcısı olmuştur Cumhuriyet'in. Büyük kaosta bir tek taşra sabit kalmıştır. Bütün kozmopolitliği, kaosu, merkezsizliğiyle modernizme verilecek cevap taşradır. Taşra muhafazakâr değildir, onu kendi özü olarak muhafaza ede Cumhuriyet'tir muhafazakâr olan.

Marx'ın dediği gibi, "Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülüyor,"ken (aktaran Berman, 1994; 35)

taşra neyi, nasıl muhafaza edebilir ki zaten? Hem o ebedi muhafazakârlığını korumak istese de özgürleştirici olduğu kadar, denetleyici, hatta kısıtlayıcı olan modernlik buna izin verir mi?

IV Taşrada Temaşa Vardır, Kentte İse Denetim!

Moretti'nin taşra evlerindeki hayatın sokaktan izlenebilirliğine dair saptaması, Balzac tarafından da doğrulanır. İnsanlık Komedyası'nın "Töre İncelemeleri" kısmının "Taşra Yaşamından Sahneler" bölümünde yer alan *Evde kalmış Kız* adlı romanında, taşra evlerini "İçinde olup bitenler saklanılamayan bir sırça köşk"e (15) benzetir. Sokak evleri ablukaya almıştır:

> Yollarda, caddelerde karşılaştıkları herkes tanıdık. Kısmet onları bilmese, onlar Kısmet'i bilirler: O geçiyor. Kaymazlıların kızı. Orhan'ın karısı. Yanında yine o sürtük, delibozuk. Nereye gidiyorlar? Ooo, merhabalar Kısmet hanım! Nereye böyle? Orhan bey Ankara'dalar değil mi? [....] Anneniz çıkamadılar herhalde? Demek böyle, bugün siz, şöyle yalnız olarak?.. (Ağaoğlu, 1999; 110)

Şehir telaşlı ve bu yüzden de temaşasızdır. "O sadece faaliyete zaman tanır, hangi cinsi olursa olsun. Şehir sadece her anı ilişkiler kurmaya, nesneleri elde etmeye ve işleri yapmaya vakfedilmiş bir zamanı tanır insana," (Moretti, 2005; 156). Şehirde temaşa olmasa da, bütün bir kent hayatını denetleyen devasa bir göz vardır. Kentin modern hayatı da uygarlığın getirdiği bir denetime kavuşmuştur. Sayılabilir, dosyalanabilir, sınıflandırılabilir bir insan kalabalığı vardır kentlerde. Balzac da *Modeste Mignon*'da özellikle kadınlar için umutsuz bir tablo çizer.

> Siz Fransa'nın zavallı kadınları, gelin de kendinizi gizlemeye kalkışın! Arabaların meydanlara gidiş geliş saatlerini saptayan, mektupları sayan, hem kutuya atıldıkları an, hem de dağıtılırken iki kez damgalayan, evleri numaralayan, kapılarını, pencerelerini işledikten sonra kat planla-

> rını vergi defterlerine geçiren ve yakında bütün toprağını, en küçük parçasına, en ufak noktasına kadar Kadastro yönetiminin kocaman kağıtlarına geçirmek gibi, bir devin buyruğuyla devlere yaraşır bir işi başaracak bu uygarlığın ortasında, ufacık bir serüvene atılmaya kalkışın bakalım! (Balzac, 2007; 104)

Virginia Woolf'un Elizebeth Çağı'ndan yirminci yüzyıl başlarına kadar süren yaklaşık üç yüzyıllık ömrünün yarısını erkek, yarısını kadın olarak sürdüren Orlando'su da modern çağı, yaşadığı dönemlerin en sıkıcısı ilân eder. Kraliçe I. Elizabeth'in Haznedarı olarak başladığı hayatına, İstanbul ve Bursa'da Çingenelerin yanında özgür ve kaygısız bir serseri olarak devam eden Orlando, İngiltere'ye kadın olarak döndüğünde, St. Paul Katedrali'nin saati on dokuzuncu yüzyılın geldiğini haber vermektedir. Ortalığı kara bulutlar sarmıştır. Üç yüzyıllık ömründe kenti hiç bu kadar muhafazakâr görmemiştir Orlando:

> Aynı zamanda kentliler arasında yeni bir alışkanlığın farkına vardı. Eskiden alıçların altında oynaşan kızlarla oğlanlara sıkça rastlanırdı. Orlando pek çok çifte kamçısının ucuyla bir fiske atıp, gülüp geçmişti. Oysa artık durum farklıydı. Çiftler yolun ortasında, ayrılmaz biçimde birbirlerine kenetlenmiş olarak ağır aksak yürüyorlardı. Kadının sağ kolu şaşmaz biçimde adamın sol kolunun arasından geçiyor ve parmakları onunkilerce sıkı sıkı kavranıyordu. Çoğu zaman ancak atların soluğunu enselerinde hissettiklerinde yerlerinden kımıldıyorlar, o zaman bile tek vücut halinde, ağır ağır kenara çekiliyorlardı. Orlando'nun aklına tek gelen, insan ırkı üstüne yeni bir buluş yapıldığıydı: Her nasılsa çift çift birbirine yapıştırılmışlardı, ama bu buluşu kim yapmıştı, ne zaman yapmıştı, hiç bilmiyordu. (Woolf, 1994; 159)

On dokuzuncu yüzyılda, yazı yazan parmaklarının sürekli karıncalanmasından anlar ki Orlando, modern hayatın, özel ve kamusal olarak kutsanmış bölünmüşlüğü, kısacası "çağın ru-

hu" onu evliliğe davet etmektedir. "Restorasyon ruhuna, on sekizinci yüzyıl ruhuna kolayca ayak uydur[an]; bunun sonucunda bir çağdan ötekine geçişlerin pek farkına varma[yan] Orlando, ilk kez "bekâr, eşsiz, yapayalnız" olduğunu düşünür (Woolf, 1994; 162). *Adsız Sansız Bir Jude*'un Sue'su da direnir Orlando gibi, parmaklarına nikâh yüzüğü geçirmemek için... Ama beyhudedir bütün ayak diremeler, gittikleri her şehirde Orlando'nun "çağın ruh"u dediği şey, onu da esir alır. Kent de en az taşra kadar, yeni olan en az eski kadar muhafazakârdır. Tıpkı kentin, en az taşra kadar dışlayıcı ve dirençli olması gibi...

V Kentin Ufukları Sonsuz, Kapıları Kapalıdır

Taşra, "yaban"lar karşısında direncini korur evet ama Adorno'ya göre kent de direnç konusunda taşradan geri kalır değildir:

> Köylü kente geldiğinde, karşısına çıkan her şey "kapalı" der ona. Kalın, ağır kapılar, jaluzuli pencereler, gülünç düşmekle cezalandırılacağı için konuşamadığı sayısız insan, hatta satın alamayacağı mallarla dolu dükkânlar- hepsi geri çevirir onu. (Adorno, 2004; 48)

Jude, köyünün ufkunu kaplayan kentin bilge kulelerine bakıp iç geçirdiği zamanlar, çaldığı her kapının "kapalı" olacağını aklından bile geçirmemiştir. Öyle ya, kent sonsuz vaatler, imkânlar mekânı değil midir? Üniversiteye yazdığı kabul mektubuna aldığı cevap, bunun pek de öyle olmadığını söylemektedir: "[K]endinizi bir işçi olarak tanıtmanıza dayanarak şunu belirtmek isterim ki, hayatta başarı imkânınızı yön değiştirmekle değil, kendi mesleğinize, çevrenize bağlı kalmakla artırabileceğinize inanmaktayım," (Hardy, 2008; 118). Koridorlarında dolaşmayı hayal ettiği üniversitenin kapıları yüzüne kapanınca, modern olanın sınıfsal yüzünü, direncini de görür Jude:

> Çepeçevre pencerelerle donatılmış odadan dışarı bakıldığında bütün şehir görünüyordu. Jude'un dalgın, acı dolu

> ama ısrarlı bakışları bütün bu manzara üzerinde dolaştı. Binalar, binalara girip çıkan insanlar, bu insanlara tanınan ayrıcalıklar, Jude'un yararlanabileceği şeyler değildi. Bir türlü zaman bulup içine bile giremediği büyük kitaplıktan gözlerini ayırıp değişik değişik kuleleriyle sivri tepeli binalara, sergi salonlarına, sokaklara, evlere, kiliselere, kısacası bu eşsiz panoramayı oluşturan bütüne baktı. Kendi kaderinin bunların yanında olmadığını anlıyordu. Onun kaderi, şimdi oturduğu yoksul mahallede, bu şehri ziyaret edenlerin ve ona övgü yazanların, şehrin bir parçası bile saymadıkları ama onlar olmaksızın ne aydınların ne de büyük düşünürlerin var olamayacağı, kol emekçilerinin yanındaydı. (Hardy, 2008; 117)

Görünen o ki rüyalar da taşralıdır; hayal kurmak taşralıya özgü bir meşgaledir. Kentin, sınırları içerisinde sınırsızlık yalnızca belli bir sınıfa aittir. Jude, tutkuyla bağlandığı "bilim"in kendi sınıfından uzak olduğunu anladığında, bir zamanlar senli benli olmayı düşlediği bilginlerin hayatında da ancak bir duvar ustası olarak yer alacağını, kenti dolduran kalabalıklar arasında varlığının bile duyumsanmayacağını da anlamıştır. Taşralı düşleri, neyin parçaladığı sorusunun cevabı da Sue'dan gelir: "Başlangıçta bütün bu okullar senin gibi öğrenme isteğiyle yanıp tutuşan, hiçbir dostu, imkânı olmayan kimseler için açılmıştı. Oysa milyoner çocuklarından şimdi sana yer kalmadı. Onlar seni aralarına almadılar," (Hardy, 2008; 153).

Bilim, sanat, her ne varsa Jude'un kutsal addettiği, paranın emrine sunulmuştur. Bundan sonra Jude'a düşen, "her şeyin bir yeri ve zamanı" olduğunu değilse de "her şeyin bir haddi" olması gerektiğini öğrenmektir. Kentin sonsuzluk vadeden ufukları, taşralı rüyaların sınırsızlığında öylesine daralmıştır ki, Jude'a yalnızca ve yalnızca kentin sokakları kalır. O, artık kentin bilgisine sokaklar aracılığıyla ulaşacaktır:

> Şehir hayatının cüppelilerin hayatından çok daha canlı, renkli, insanlık tarihini çok özlü anlatan bir kitap olduğunu görüyordu. Önünde gördüğü şu, sürekli savaşma için-

> deki insanlar ne İsa (Christ) ne de kilise (Minster)[2] hakkında derin bilgi sahibi değillerdi, ama Christminster'ın en büyük gerçeğiydiler. (Hardy, 2008; 119)

Jude, sokağa geri dönmeyi seçmeseydi, o bilgiye nasıl ulaşacaktı? Gelin Balzac'a bakalım. Bakalım, Balzac taşralı hukuk öğrencisi Rastignac'ı Paris sokaklarında neyin, kimin bilgisiyle dolaştırıyor?

Balzac, *Goriot Baba*'da karakterlerinden birisini, Vautrin'i, hiçbir dinsel anlam yüklemeden, yeni düzenin doğurduğu Mefistofeles olarak çıkarır karşımıza. Mefistofeles, Faust'a bu kez de kentte ayakta kalmak için ruhunu satması gerektiğini öğütlemektedir. Neyse ki Rastignac, Jude gibi kutsal bilginin değil, yeni düzenin yasalarının peşindedir de Vautrin için bulunmaz bir tilmiz olur. Balzac'ın Mefistofeles olarak bir suçluyu seçmesi ilginçtir. Her servetin altında gizli bir suç yattığını savunan suçlu Vautrin'den daha iyi kim anlatabilir ki kapitalizmi: "Dünyadan size böyle bahsediyorsam, bunun nedeni dünyanın bana bu hakkı vermiş olmasındandır; iyi tanırım onu, ben," (Balzac, 1989; 138). Vautrin, Jude'dan esirgenen bilginin aslında ne olduğunu bir çırpıda fısıldar kulağına Rastignac'ın: "Kısaca çarçabuk yükselmek istiyorsanız, ya şimdiden zengin olmalısınız ya da öyle görünmeniz gerekiyor. Zengin olmak için büyük oyunlar çevireceksiniz, yoksa çiğnenip gidersin, bendeniz gibi," (Balzac, 1989; 137–8). Rastignac'ın yoksun olduğu şey, Marx'ın, "imgelemi gerçeğe dönüştüren gerçek yaratıcı güç," (Marx ve Engels, 1980; 33) dediği paradır. Paranın olmadığı bir durumda ancak taşralı hayallerin gülünçlüğü kalır:

> Bize gelince, büyük tutkular var içimizde bizim, Beausenat'lar, akrabamız olur, ama yayan gideriz onlara; büyük servet peşindeyizdir, ama cebimizde metelik yok; Saint-Germain semtinin güzel ziyafetlerine bayılırız, ama Madam Vaquer'in berbat yemeğini indirmek zorundayızdır

2 Jude'a kapılarını kapatan şehir Christminster'dır. Christ (İsa) ve Minster (kilise) kelimelerinden oluşan bir ad.

> mideye; ot minderlerde yatarız, ama gözümüz konaklarda, kuştüyü şiltelerdedir. (Balzac, 1989; 133)

Taşra, neredeyse içgüdüsel bir sezgiyle tanır "yaban"ları. Kente ise kendi yabanlarını tanıtacak bir ipucu vardır zaten: Para. Bu yüzden, kentin kapılarının nasıl açılacağını bilen Vautrin'den başka, kim anlatabilir ki kenti?

VI. Sonuç Yerine: Taşraya Geri Dönüş Yoktur, Çünkü Taşra Zamandır

Tıpkı İtalyan şair Giorgio Caproni'nin şiirindeki gibi:
Oraya, hiç gitmediğim yere
geri döndüm.
Eskiden nasıl değilse şimdi de aynı her şey.
Masada (kareli masa örtüsünün
üzerinde) hiç doldurulmamış
bardağı yine yarı
dolu buldum. Her şey
asla bırakmadığım gibi
aynı kalmıştı. (aktaran Boym, 2009; 495–96)

Kaynakça

Ağaoğlu, A. (1999). *Üç beş kişi*. İstanbul: Yapı Kredi.

Adorno, W. T. (2004). Balzac'ı okumak. *Edebiyat yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis.

Balzac, H. De. (1989). *Goriot Baba*. Çev. Cemal Süreya. İstanbul: Cem.

——. (2006). *Modeste Mignon*. Çev. Oktay Rifat-Samih Rifat. İstanbul: İş Kültür.

——. (2008). *Evde kalmış kız*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: İş Kültür.

Benjamin, W. (2001). Baudelaire'de bazı motifler üzerine. Çev. Ahmet Doğukan. *Son bakışta aşk*. Nurdan Gürbilek (ed). İstanbul: Metis, 116–154.

Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker. İstanbul: İletişim.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis.

Flaubert, G. (1970). *Madam Bovary*. Çev. Nesrin Altınova. İstanbul: Altın Kalem.

Güntekin, R. N. (1973). *Eski hastalık*. İstanbul: İnkılâp.

——. (1974). *Kavak yelleri*. İstanbul: İnkılâp ve Aka.

Hardy, T. (2008). *Adsız sansız bir Jude*. Çev. Taciser Ulaş Belge. İstanbul: İletişim.

Lefebvre, H. (1998). *Modern dünyada gündelik hayat*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis.

Marx, K. ve Engels, F. (1980). *Sanat ve edebiyat üzerine*. Çev. Murat Belge. İstanbul: Birikim.

Moretti, F. (2005). Homo palpitans. *Mucizevi göstergeler*. Çev. Zeynep Altok. İstanbul: Metis, 137–159.

Sand, G. (2007). *Indiana*. Çev. Birsel Uzma. İstanbul: Oğlak.

Tolstoy, L. (2006). *Aile mutluluğu*. Çev. Mehmet Özgül. İstanbul: İletişim.

Woolf, V. (1994). *Orlando*. Çev. Seniha Akar. İstanbul: Ayrıntı.

Kentin Taşralaşmasıyla İç İçe Geçen Haller

Janet Barış

Türkiye'de, taşranın kentleşme ve kentin taşralaşmasıyla birlikte birbirinden ayrı olsa da bazı noktalarda benzer gelişimler izleyen iki yapı doğmuştur. Özellikle 1980 sonrası uygulanan politikalar, günümüzde muhafazakârlaşan siyasetle birlikte doğan "yeni orta sınıf" yoksulların kolay yollardan para kazanarak erişmek istediği bir yerde durmaktadır. Gerek siyasî gerekse de ekonomik nedenlerle "köy/kasaba"larını terk eden insanlar şehirde de bildikleri hayatları idame ettirmek istemektedir. Diğer yandan kentin kendisi Georg Simmel'in de bahsettiği gibi aynı zamanda bir cazibe mekânıdır ve yoksulluktan kurtulmak, yeni orta sınıfa karışmak çetrefilli bir yol izlemeyi gerektirir. Aydın Bulut'un yönettiği *Başka Semtin Çocukları* ile Mehmet Bahadır Er ile Maryna Gorbach'ın birlikte yönettikleri *Kara Köpekler Havlarken* şehrin ortasında kurulmuş gibi gözüken taşrayı ana hatlarıyla çizebilen iki film olarak gözümüze çarpar. Gerek görüntüler gerekse de karakterler hem taşralı olmanın yükünü taşır hem de kent içinde sıkışır. Göçen topluluğun arkasından gelen yeni kuşak bir daha taşralı ol(a)mayacaktır ve artık kente de ait değildir.

Şehrin Ortasındaki Taşra

Günümüzde kent ve taşra ayrımı yapmak gitgide güçleşmiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri göçle birlikte kentin taşralaşması ve kalkınma planlarıyla birlikte taşranın –kısmen de olsa– kentleşmeye başlamasıdır. 2000'li yılların Türk sinemasında kentin taşralaşmasıyla iç içe geçen haller de perdeye yansımış, kentin içerisindeki taşra, varoşlar ayrı bir yer edinmiştir.

Kent ve taşra arasındaki ayrım Cumhuriyet kurulduktan sonraki yıllarda süregelen ayrıma işaret etmez. Göçle birlikte kentin kendisinin de taşralaşması söz konusudur. Öte yandan taşra kendi haline terkedilmiş gibidir. Ömer Laçiner'e göre taşra kavramı çoğu toplumda merkez/metropolle organik bir bütünlük oluşturan, dolayısıyla da sıradan bir ilişkiyi ifade ederken, Türkiye'de vurgulu bir hiyerarşiyi, güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir ilişkiyi anlatır (Laçiner, 2005; 14). Yani merkez ile taşra arasında hiyerarşik bir yapı olduğu kadar dışlanmışlık da söz konusudur. Doğan Yılmaz da meseleye 1980 Darbesi üzerinden yaklaşır. Ona göre taşra ile kentin iç içe geçmesinin en önemli nedeni 1980 Darbesidir. Darbe ülkenin bütünüyle taşralaşmasına neden olmuş, artan göç ve gecekondu hayatı politik varoluşun yerine dinsel, muhafazakâr ve geleneksel varoluşu koymuştur. Sonuçta da ortaya kent mi köy mü kasaba mı olduğu belli olmayan melez bir yapı ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2008; 33). 1980'den itibaren alınan kararlarla daha net olarak uygulanan neoliberal politikalar taşra kökenli dinî-muhafazakâr akımın öncüsü olmuştur. 1990'larla birlikte ise bu dinî-muhafazakâr kesimin etkinliği artmış gerek toplumsal, gerek siyasî, gerekse de ekonomik açıdan güçlenmiştir.

Tanıl Bora taşralaşma ile kentleşme arasındaki ince çizgiyi ayırd etmeye çalışır. Ona göre şehirler taşralaşırken, taşra da şehirleşmekte ve bu süreç paralel bir şekilde ilerlemektedir. Diğer yandan Türkiye'nin hâlâ klasik sayılabilecek bir taşrası da mevcuttur. Fakat bu taşra da gitgide görünmezleşmekte, hesaptan düşmektedir (Bora, 2005; 46-47). Nurdan Gürbilek ise *Kötü Çocuk Türk* adlı kitabında taşrayla birlikte sadece kırı, köyü, kasabayı yani merkezin dışına attığı yerleri değil, kendi imkânsız,

eksik yanlarımızı da düşünmemiz gerektiğini ileri sürer (Gürbilek, 2001; 137).

Kalabalıklar için bir özgürlük alanı olduğu kadar bıkkınlık alanı haline de gelen kentin kıyıları unutulmuş gibidir. Birçok sosyo-ekonomik nedenle yaşadığı topraklardan ayrılan insanlar kentin kıyı köşelerinde bir yer edinmeye çalışırlar. Bu düzen kendilerine benzeyen insanlarla birlikte olduğundan zamanla ortak bir yaşam alanı haline gelir ve süreklileşir. Böylelikle oluşan mahalleler şehrin ortasında kendine özgü bir taşra kültürü oluşturur. Yedikleri, içtikleri, komşuları ile kurdukları ilişkiler açısından taşrayı aratmayacak bir devinim oluştururlar. Görünen en önemli fark arada bir uzaktan baktıkları büyük ve gösterişli binalardır.

Türk sinemasında 1990'ların ortasıyla birlikte taşraya dönüş göze çarpar. Yönetmenler kendi başladıkları yere dönüp "kasaba"larından yola çıkar. Bunun en önemli örneği Nuri Bilge Ceylan ve yarattığı sinemasıdır. Öznel olduğu kadar evrensel bir dil de yakalayabilen Ceylan sonrasında birçok yönetmen de kendi "taşra"sına döner.

2000'li yılların sonuna geldiğimizde 1980 sonrasında daha da belirginleşen iç içe geçmişlik halleri sinemaya yansır. Kentin ortasına kendi "taşra"sını kuran insanlar âdeta kentte yaşamaz. Bir yandan kentli olmaya özenirken, bir yandan da taşradan gelmelerinin asıl amacı olan şeye, yani paraya kısa yoldan kavuşmanın yollarını ararlar. Aslında ne köylü ne de kentli olan bu gençler kendi "taşra"larını ya da aidiyetlerini aramaktadır. Çünkü içinde yaşadıkları kente de ait değillerdir, bu aidiyetsizlik kente karşı belirginleşen bir öfke duygusuyla paralel bir gelişim izler.

Biraz Eksik Şehir: İstanbul

Kentin arka sokakları daha basit bir terimle varoşlar Türk sinema tarihinin beslendiği en önemli mekânlardan biri olmuştur. Son dönemde taşra ya da bizzat kentin merkezi daha popüler olsa da *Başka Semtin Çocukları*, *Kara Köpekler Havlarken* gibi ya-

pımlar şehrin taşrasında ne oluyor, kentten görünmeyen ne, buradaki insanların çıkarları ve çatışmaları neler üzerine kuruluyor gibi sorulara odaklanarak ilerler.

Türkiye'nin merkezi ve en çok göç alan şehri İstanbul son yirmi yılla birlikte daha çok bir kaos kentine dönmüştür. Bu kaosun ana nedeni kuşkusuz kalabalıklar ve yanlış yapılaşmadan oluşan şehirleşme sürecidir. İstanbul'u gözlemlemek, çeşitli semtleri gezerek bir envanter çıkarmak büyük resmi görmek için yeterli olmasa da en azından fikir vericidir. Bu açıdan İstanbul, Türkiye'nin diğer şehirlerinden de farklıdır. Dolayısıyla tıpkı Nurdan Gürbilek'in de altını çizdği gibi taşrayı sadece kır, köy ya da kasaba olarak değil aynı zamanda itilmiş, ayrıştırılmış, uzaklaştırılmış ve tüm bunlardan ötürü eksik kalmış yerler olarak da tanımlayabiliriz. İşte bu yüzden bugün metropol olarak anılan İstanbul'un merkezi gibi görünen yerlerinin arkasında kalan bölgeler de bir nevi taşradır.

Tanıl Bora, şehirliliğin içselleştirilmiş olması gerektiğinden bahsederken kapitalizmle birlikte şehrin kendini üretme biçimlerinin değiştiğini de öne sürer. İçselleştirilmiş "gerçek" şehirler ile sosyo-ekonomik düzeyi ne kadar gelişmiş olursa olsun rütbesi "taşralı" kalacak beldeler arasında bir ayrım vardır. Fakat bu tür bir tespiti yapabilmek de günümüzde zorlaşmıştır (Bora, 1995; 44)

Nurdan Gürbilek taşra dışlanmışlığını, kenarda kalmışlığını 1950'ler ile birlikte ele alır. Merkez olmadığını bilen, merkez karşısında içinin boşaldığını hisseden, bunun sıkıntısını sessizce yaşayan taşranın bu sıkıntıyı ifade edebilecek dili bulamadığı bir dönemdir bu (Gürbilek, 1995; 52). Henüz bir öfkeye, hırsa, inatlaşmaya dönüşmemiştir. 1990'larla bilikte taşra hıncı hem gündeme gelmiş hem de şehrin ortasında devam etmiştir. 2000'lerin sonunda ortaya çıkan görüntü daha çok parasızlık ve şehrin ortasında yaşanan bu parasızlığa duyulan öfkeden ileri gelir. Bu öfke sadece sınıf atlayamamakta değil herhangi bir şeyi gerçekleştirmekten yoksun kalışta saklıdır. *Başka Semtin Çocukları*'ndaki (Aydın Bulut, 2008) Veysel aralarında mezhep farkı olduğu için ailelerin istemediği sevgilisi Saadet ile Ameri-

ka'ya gitmeyi düşler. Fakat çalıştıkları konfeksiyondan aldıkları 600 lira maaş buna elvermez.

Başka Semtin Çocukları politik bir yapısı olan Gazi Mahallesi'nde geçer. Genel olarak tam da politik bir zemine oturtamayacağımız filmdeki karakterlerin buraya göç etmiş olduğunu anlarız. Zaten Gazi Mahallesi çoğunlukla göçle oluşmuş bir mahalledir. Birçok konuya değindiği için dağınık bir anlatımı olsa da esas olan buradaki gençlerin yaşadığı gerçekliktir. Buradaki gençler bir yandan mahalle delikanlısı şeklinde dolaşırken yine aynı mahallenin solcu gençlerinin bildirilerini de okurlar. Her ne kadar bu bildirilere aşina olsalar da politik anlamda bilinçli değillerdir, kurtuluşu bar önlerinde bulunacak herhangi bir işte ya da Amerika gibi hayali bile çok güç gözüken bir kaçışta ararlar. Simo'nun sokakta eylem yapan gruba rastladığı bir sahne vardır mesela, kalabalık slogan atarak yürür, Simo onlara bir süre bakar, sonrasında ise uzaklaşır. Hayatlarının neden böyle olduğunu, eşitsizliğin kaynağını, politik bir mücadelenin neye benzediğini algılayamaz, böyle bir mücadele içine girmeyi de zaten tercih etmez. Artık Gazi Mahallesi'ndeki gençler yanlarından geçen eylemcilere uzaktan bakmaktadır. Simo ve Veysel'in yakınındaki en devrimci örnek ise bir zamanlar devrimci olan ama şimdi pavyon işleten Kerim'dir.

1980 sonrasında Türkiye'de yaşanan politik yozlaşma kuşkusuz mahallede örgütlenen, burada politikleşen gençlerin de önünde durmuş, başkalaştırmıştır. Veysel ya da Simo'nun amacı, mahalleden kurtulmak, ya da orada kalınsa bile mahallenin en güçlüsü olmaktır. Simo bu sıçrayamayışı tek bir cümle ile özetler: "Biz buraya ait değiliz abi, bu hayat bizi kesmez, bizim olayımız ayrı, bizim ortamımız da ayrı olmalı," der. Kendilerini o mahalleye ait hissetmezler ama ait oldukları yer zengin mahalleler de değildir ve artık dönülecek bir taşra da yoktur.

"Araf"ta kalmış gözüken karakterler dışarıdan nasıl göründüklerinin de farkındadır. Bu farkındalık onların öfkelerini besler. Veysel sevgilisine annesinin ölümünü anlattığı sahnede "Biz neredeyiz, bu adamlar kim, onların gözünde bir bok değiliz aslında, öyle bir köşede, öyle başka bir ülkenin insanları gi-

bi, pislik gibi duruyoruz, başka semtin çocuklarıyız aslında," diyerek dışarıdan nasıl göründüklerini tarif eder. Daha önce yurtdışına giden ama tutunamayıp geri dönen Kerim de benzer bir şekilde tarif eder mahallesini: "Burayı gayrimeşru işlerin yuvası olarak görüyorlar, her türlü pisliği buradan biliyorlar," diyerek başka bir görünüm şeklini betimler. Kant'ın insanın kendisini bilme cesaretini göstermekle yükümlü tutulmasını anabiliriz burada zira bu farkındalık çaresizliği de beraberinde getirir. Mahalleli olmanın yazgısı taşralılığı üzerinden atamamak ve kentli için hep bir "yabancı" olarak kalmakla eşdeğerdir.

Kamera, tekstil atölyesi, salaş bir türkü bar ve kuaför dükkânları arasında dolanır. Kentin görünmezliğinde kaybolan her mahallede rastlayabileceğimiz türdendir bu mekânlar. Kapı önlerinde örgü ören teyzeler, ortalıkta dolaşan küçük çocuklar ve öylesine asılmış çamaşırlarla bölgenin yoksulluğunu da yansıtır. Burada yaşamak potansiyel terörist olmaktır aynı zamanda, türkü barda çıkan kavga sonrası filmin psikopat karakteri Gürdal "terörist ibneler" diye bağırır arkalarından. Yoksulluk, etnik kimlik, aidiyetsizlik bir yana aynı zamanda politik olarak da daha baştan dışlanmıştır buradaki çocuklar.

Başka Semtin Çocukları artk politikleşemeyen bir mahallede yaşanan gerçek üzerine kurulur. Filmin sonunda, gençleri toplanıp eyleme geçerken görürüz fakat bu hareketlenme herhangi bir umut taşımaz. Katil ortaya çıkmış –şimdilik– çatışmalar sonlanmış gibi görünmektedir. Buradaki gençlere ölmek ya da öldürmekten başka bir yol bırakılmamış olmasının en önemli nedeni sistemin bu biçimde işliyor olmasıdır. Göçle gelen yoksun çocukların kaderi taşradan kente gelene kadar bükülür.

Kara Köpeklerin İzinde

Şehrin taşrasına doğru yola çıkarken kentin arka mahalleleri arasında dolanmak gerekir. Politik bir geçmişi olmasa da yoksul bir mahallenin yüzü kentten çok taşraya dönüktür. Mehmet Bahadır Er ile Maryna Gorbach'in birlikte yönetmiş oldukları

Kara Köpekler Havlarken (2009) birçok açıdan *Başka Semtin Çocukları* filmiyle benzerlik taşır. Karakterlerin aidiyet biçimi, tutunma çabası, kentin ortasında "yabancı" gibi durmaları ve olayların içinde geçtiği mekânlar benzerlik taşır. *Kara Köpekler Havlarken* Gazi Mahallesi gibi politik geçmişiyle bilinen bir mahallede değil, Çeliktepe'de geçmektedir. Burası da İstanbul'un en merkezî yerlerinden biri olan Mecidiyeköy'ün arkalarına denk düşer. *Başka Semtin Çocukları* fiminde olduğu gibi, kamera mahallenin çocukları, teyzeleri arasında dolanır. Önce kentin neresinde olduğumuzu idrak ederiz. Büyük, uzun görkemli binaların arkasına çoğunlukla kaçak kurulmuş gibi gözüken küçük evler bir dengesizlik içindedir.

Otoparkçılık yapan güvercinci Selim ve Çaça aynı mahallenin gençleridir. Selim evlilik planları yaptığından ev taksidini denkleştirmeye çalışır. Kısa yoldan hayata tutunmaya çalışan Çaça ve Selim mahalleden bir ağabeylerine güvenip yanıbaşlarındaki alışveriş merkezinin güvenlik ihalesi işine girerler. Büyük şehirde önemli bir rant alanı olan ve çoğunlukla yasadışı yapılan otoparkçılığın dışında bir alışveriş merkezinin güvenlik ihalesini kazanmak kente yamalanmış gibi gözüken bu gençler için bir umuttur. Fakat mesele göründüğü kadar basit değildir çünkü kentte herhangi bir ihale almak ya da kâr getirecek bir iş için hesaplar yapmak yoksulluktan çıkmak kadar zordur.

Küçük bir yerde insanın en güvenebileceği insanlardan birisi olur mahallenin ağabeyleri. Selim ve Çaça'nın da güvendiği Mehmet ağabeyleri aslında ihaleyi kendisi almak için çocukları kullanmış ve aradan sıyrılmıştır. Diğer yandan alışveriş merkezinin hâlihazırdaki güvenliğine bakan Sait'i de karşılarına alırlar. İhaleye girmemeleri için Selim ve Çaça'yı uyaran Sait "Gençken İstanbul'a ilk geldiğimde ben de sizin gibiydim," der. Yani hâlihazırda karşımızda duran örnek kente göçmüş, çeşitli yasadışı yollarla para kazanmış bir adamdır, şimdi karşısına aldığı, tehdit ettiği çocuklar ile daha önceden aynı kaderi paylaşmıştır. Kuşaklar değişse bile amaç aynıdır. Sait, Selim ve Çaça'yı üstü kapalı bir şekilde tehdit ederken "Sokakta iyi kötü yok, sokakta ekmek var," der. Sait ya da benzerleri için geçerli olan şey

ekmeğe giden yolda her yolun mübah olmasıdır. Kentin arka mahallelerinde hayatta kalmanın yolu bir başkasını hiçe saymaktan geçmektedir.

İçinde bulunduğu durumu kozmik düzendeki bir haksızlık olarak gören ve bu haksızlığın giderilmesini bütün kâinattan talep eden yoksul kişi kendisinden iyi durumda gördüğü herkesi taleplerinin muhatabı olarak görür. İyi giyinmiş herkesi bir düşman olarak görebilir, tanrının açık bıraktığı düzendeki gedikleri kapamaya çalışır (Simmel, 2009; 157). Tanrının açık bıraktığı gedikleri kendilerine özgü yöntemlerle kapamaya çalışan bu gençler her seferinde ağır bir bedel ödemek zorundadır. Kimi zaman ölüm, yolunda gitmeyen şeyleri yoluna koymaktan aciz olan insanın bu aczini istemeye istemeye kabul etmesinin bir vasıtası olur, olması gerektiği gibi olamayan şeylerin çarptırılmaktan kaçınamayacakları bir cezadır ölüm (Küçük, 2000; 85). Ölmek ya da öldürmek gerekli gibi görünmektedir[1], ya da sonuç ölüm olmayacaksa bile çıkışı görmek zordur.

Modern dünyada yaşamak hayatta kalmayı zorunlu kılar. Günlük hayatta kalma mücadelesi içinde boğulan insanlar kendi iyi ve kötü anlayışlarını bir etik kod biçiminde kodlama fırsatına erişemezler, ayrıca böyle bir gereksinimi de hissetmezler. Sonuçta ilkeler geleceğin şimdiden ne kadar farklı olması gerektiği ile ilgilidir. Bauman'a göre hayatta kalmak özünde muhafazakârdır. Çünkü hayatta kalmanın anlamı dün kişinin hayatını garanti altına alan ne varsa, işte onun yitirilmemesidir, bundan daha fazlası değildir. Bir önceki durumdan daha kötüye doğru bir gidiş yoksa, sorun da yoktur (Bauman, 2001; 27). Küçük yerlerdeki bu düzende kimin kime güvenmesi gerektiği belli olmaz. Bu güvensizlik her iki film için de önemli bir meseledir. Simo nasıl ki en yakın arkadaşını öldürebiliyorsa, burada mahallenin ağabeyi Mehmet kendisine güvenen çocukların üzerine basarak ihaleyi alabilir. Çünkü birliktelikten ziyade bireysel bir kurtuluş arzulanır, herkes için öz olan önce "kendi"sidir. Bu

1 Her iki filmde de ana karakterler ölür, *Başka Semtin Çocukları*'nda Veysel ve ağabeyi ölür, Veysel'i en yakın arkadaşı Simo öldürmüştür. *Kara Köpekler Havlarken*'de ise Sait, Selim ve Çaça'yı üzerlerine köpek salarak öldürtür.

yüzden Mehmet ağabeyler filmin adıyla da örtüşerek gençleri "kara köpek"lerin önüne atarak ihaleyi alırlar.

Kent ya da metropol ekonomik anlamda sistemin yükünü taşır. Simmel'e göre para ekonomisi ile zihnin egemenliği birbirine derinden bağlıdır. Böylelikle metropol tipi bireysellik niteliksel önemini kaybederken niceliksel önemini kazanır. Bu durum insanı daha hesapçı ve kitapçı olmaya iter. Etrafındaki kimseleri satıcı, müşteri yani sadece ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler olarak algılar (Simmel, 2003; 88). Sadece insanlar değil mekânın kendisi de tekin değildir. Gecenin karanlığında kimin neyle karşılaşacağı belli olmaz.

Kara Köpekler Havlarken'de politik herhangi bir noktaya rastlamayız, Gazi Mahallesi'ndeki gibi yürüyüş yapan, bildiri dağıtan gençler ortalıkta yoktur. Askere uğurlama sahnesinde gördüğümüz gençler, arkadaşlarını davullu, zurnalı ve bayraklı klasik bir ritüelle uğurlarlar. Politik bir çıkışın varlığından, böyle bir kurtuluş ihtimalinden bile bihaber gözükmektedirler. *Başka Semtin Çocukları*'nda ise Veysel ve Simo nasıl bir mücadele içinde olduklarını anlayamamış olsalar da bu tip bir örgütlenme olduğunun farkındadırlar ama içinde bulunmayı tercih etmezler.

Güvercin beslemek her iki filmde de karşımıza çıkan bir unsur. Karakterler çatılarda besledikleri güvercinlerle belki de taşralarıyla görünmez bir ilişki kurmaktadır. Diğer yandan her iki filmde de karakterler türkü dinleyerek ya da söyleyerek eğlenir. Kentin soylusunu pek ilgilendirmiyormuş gibi gözüken türküler, taşranın kendi sesidir.

Kara Köpekler Havlarken ve *Başka Semin Çocukları* filmlerinde gördüğümüz karakterlerin en önemli sorunu yoksulluğun yanı sıra aidiyetsiz görünmeleridir. Buralarda yaşayan gençlerin hali, tavrı ve bunu yansıtma biçimlerinin temelinde bir öfke yatar. Nurdan Gürbilek Türkiye'nin, toplumsal tarihi açısından kısa bir zamanda mal, imge ve istek akışına sahne olduğundan bahseder. Bu süreç insanın içinde daha çok bir "istek" biriktirir ve başkasının imkânlarına duyulan kızgınlıkla bir haset yaratır. Bugün ortada böyle bir haset fazlalığından söz edilebiliyorsa bunu sadece taşranın karanlık, eksik tabiatında, doğası gereği

giderilemez olan yetersizliğinde değil, zaten her zaman her yerde kendine bir taşra yaratarak varolan, kendi imkânlarını başkasınınkileri sönük ve vasat kılarak var eden, kırda olsun kentte olsun hepimizin en yetersiz tarafına seslenen, geniş bir toprağı olduğu halde insanları çorak bir taşradan ibaret bırakan ve nihayetinde girdiği her krizden daha derin bir taşra yaratarak çıkan kapitalizmin kendi doğasında aramak gerekir (Gürbilek, 2001; 138). Her zaman her yerde kendine bir taşra yaratmayı başarabilen kapitalizm varlıktan bir yokluk yaratır. Tül Akbal Süalp, "Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik Kutsamaları" başlıklı makalesinde Marx'ın kapitalizmin zamanı, mekânı ele geçirip onu hiçleştirdiği savını yeniden hatırlatır (Süalp, 2009; 227). Kapitalizm kendi taşrasını yaratabiliyor hatta bununla da kalmayarak hiçleştirebiliyor çoğu zaman.

Aidiyetsizlik ile yoksulluğun birleştiği noktada taşradan göçen ailelerin sonraki kuşakları bir boşlukla yüzleşmek zorunda kalır. Politik olarak da herhangi bir mücadele içerisinde bulun(a)mayan bu gençler yasadışı olsun ya da olmasın çeşitli işlerle içlerinde bulundukları "sınıf"tan kurtulmaya çalışırlar. Acımasızlık, kendi başına ayakta kalmak zorunda olma ve boşluk hissi bu gençleri "tek başına"lığa iter. *Başka Semtin Çocukları*'nda Simo'nun Veysel'i öldümesinin en önemli nedeni kendisine teklif edilen bar korumalığı işinin Veysel'e verilmesidir. Öldürmenin neredeyse bir hak, ölmenin de bedel olduğu yoksulluk mekânları bireyi hiçleştirirken aidiyetsizliğini derinleştirir.

Kaynakça:

Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat.* Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.

Bora, T. (2005) Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. *Taşraya bakmak.* (s. 37–66). Tanıl Bora (ed). İstanbul: İletişim.

Gürbilek, N. (1995). *Yer değiştiren gölge.* İstanbul: Metis.

——. (2001). *Kötü çocuk Türk.* İstanbul: Metis.

Küçük, M. (2000). Menzilin içinde düşe kalka. *Modernite versus postmodernite.* (s. 81–92). Mehmet Küçük (ed). Ankara: Vadi.

Laçiner, Ö. (2005). Merkez(ler) ve taşra(lar) dönüşürken. *Taşraya bakmak.* (s.13–36).Tanıl Bora (ed.) İstanbul: İletişim.

Simmel, G. (2003). *Modern kültürde çatışma.* Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen. İstanbul: İletişim.

——. (2009). *Bireysellik ve kültür.* Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

Süalp, Z. T. A. (2009). Unutmak istemenin boşluğunu dolduranlar: arabesk-noir ya da hiçlik kutsamaları. *Medya ve kültür.* (s. 227–238). Nurçay Türkoğlu, Sevilen Toprak Alayoğlu (ed). İstanbul: Urban Kitap.

Yılmaz, D. (2008). Türk sinemasında taşraya dönüş. *Yeni Film,* 16, 32–37.

Nerede Varım?

Ayşe Kayhan

Daha mütevazı, daha insani, komşuluğun, hemşeriliğin temel olduğu, en küçük toprak parçasında bir yeşilin can bulduğu... Değişimlerin dönüşümlerin zor yaşandığı, gelenek ve göreneğin kayıtsız şartsız uygulandığı, teknolojinin ürkülerek bakılan bir durum; kadın ve erkeğin yaşam içindeki tanımlarının sınırlarının belirli; cinselliğin ayıp, özel ve tabu olduğu yer midir taşra?

Büyük kentin kaosunda kaybolan, gelir artışı ile sınıf atlamayı karıştıran grubun uzak durduğu, aydın kimliğin araştırma alanı olarak gördüğü, farklı ve alternatif yaşam hayallerinde, nostaljik öykülerde yer alan, çoğulcu demokraside çoğulun yaşadığı ama yaşam koşulları, yaşam şekilleri gereği eleştirilere maruz kalan; kent insanının kendi yaşamında özgürlük diye tanımladığı kararların geri kalmışlık, eğitimsizlik yaftası ile birlikte taşındığı yer midir?

Cinselliğin tanımı içinde tarafların gönüllülüğü ve seçimine önemli vurgular yapılır. Kent insanının bu gönüllülükte söz hakkının olduğu ve seçimlerinde özgür davrandığı gibi bir algıdan söz edebiliriz. Oysa kente göre bir bakışla taşrada gönüllülükten az ya da çok söz edebilirken, seçim hakkı, yalnızca cinsellikte ve evlilikte yok değildir. Okuma hakkında, meslek seçiminde, doğum kontrolünde vb. konularda da yok diye bakılabilir

Şimdi tüm bu söylediklerimize, taşranın kente göre alım gücüne, eğitim ve sağlık hizmetine ulaşma yeteneğine göre de bakmak gerekir. Eğitime, teknolojiye, çağa uygun yaşam koşulu yaratmaya ve bunun getirisi olarak kız çocuk/kadın toplumsal tanımının ve yerinin değişmesine direnç, en göze çarpan olgu olarak durur. Nüfus yoğunluğu, kentin nüfus yapısının belirleyici gücü olarak yaşam alanlarındaki yargıları ve kuralları yönlendiren deneyim sınırlayıcısı ve üslup belirleyicisi olmaktadır. Bireysel alandan bakıldığında bilgi edinme derdine düşmüş, meslek edinme şansı yakalamış bireylerin özel alanlarında yargıları ve koşullandırmaları yenemedikleri gözlenir.

Kadın yetişkin birey olarak üretim ilişkisindeki yeri ve eş seçimi annesinden farklı vb. alanlarda yetiştiği ortamdan ve rol modelinden farklı bir noktada olsa dahi arada kalmışlık duygusu ile kadın kimliği, eş kimliği içinde çelişkiler ve zorluklar yaşamaktadır. Koşullanmışlıklar, kadının rolü üzerindeki kısıtlanmış tanımlar, cinsel yaşam konusundaki bir yanı tutucu bir yanı edilgen, bir yanı meraklı ama deneyim yaşamalara dirençli bir tutum oluşturur. Eğitim düzeyi ne olursa olsun, kurulan cümlelerde yöresel kimlik belirtilir ve böylelikle o yörenin geleneklerine, kırmızı çizgilerine vurgu ile karşı tarafa saygılı ve tartışmaya kapalı bir sınır koyma çabası görülür.

Taşrada kadın, cinselliği ve cinsel yaşamı üzerindeki en büyük özgürlüğü doğum ile kazanıyor. Gebe iken kutsanmaya, saygı duyulmaya başladığı bir sürece giriyor. Erkek gözü ile daha korunulası bir durum arz ederken, daha görünür bir hal alıyor. Taşra kökenli ama kentin sunduğu fırsatlardan faydalanabilen kadın, yani, eğitimini almış, meslek sahibi, eşini kendi seçmiş, giyimiyle modern kadın, kendini görünür kabul ederken bir yandan da kökeninin ona öğrettiği tanımlarla sınırlı "özgürlüğe" kapalı bir yaşam sürdürmektedir. Yani hâlâ kocasının karar ve istekleri önemlidir. Hâlâ "ahlakçı ve gelenekçi namus" anlayışına sahiptir. Ve hâlâ cinsel yaşamda kendi istek ve taleplerini arka plana atmaktadır. Buna bağlı olarak kentli ve köy kökenli kadına göre vajinismus ve cinsel isteksizliği daha fazla yaşamaktadır.

Taşranın içindeyse kadın, daha net bir tanım içinde yaşadığından, eşini kendi seçmiş olmamasına rağmen azami uyum gösterme çabasıyla, cinsel yaşamdan ve cinselliğinden konuşmaktan utansa da, bilgi edinmesi kısıtlı olsa da bunu yetişkin bir insanın doğal yaşam süreci olarak kabul edip yaşamındaki yerini belirler. Bu anlamda yeni düşünceye, yeni yargılara, özgürlük fikrine direnç gösterse de yeni kadın olgusuna merakı, övgüsü vardır ve "inşallah" çocuklarımız daha iyi yaşar temennisinde bulunur.

Taşrada bilginin ve bilgi üretiminin az olduğu ve önemsenmediği, ilk bakışta göze çarpan sosyolojik bir durumdur. Buna karşın özellikle kadın kimliğinde dedikodu ve kendi yaşadıkları ve çözüm yollarının doğru olduğuna inançla bu bilgiyi nesillere bir bilgi olarak yaymaları yaygın olarak görülen bir durumdur. Bu durum kadın kimliğinin gelişiminin önündeki en önemli engel olarak görülebilir. Sorunun bu bilgiler ışığında çözülmemesi, vazgeçmişliği ve inançsızlığı besler. İnançsızlık, yılgınlık ve kabullenmişlik, taşrada ilk göze çarpan fotoğraflardan biridir. Taşra yeni birini veya yeni bir görüşü, teknolojiyi ve gelişimi içselleştirmede bir direnç gösterirmiş gibi görünse de onu içselleştirirken kendisine benzeterek, yeniden biçimleyip yeniden kullanım alanları yaratarak içselleştirir. Örneğin kadının ekonomik özgürlüğünü, ev ekonomisine katkısını kutsayarak çalışma hayatına girmesine hoşgörü ile bakar.

Her insanın en temel içgüdüsünün yaşamda kalmak olduğu noktasından bakarsak, bu amaç dışındaki her şey yaşamda kalma mücadelesine engel teşkil etmediği sürece var olabilir, ele alınabilir, hayata geçirilebilir. Hemşeri olmak, kişiye özel inançları korumak, gelenek ve görenekleri ve buna bağlı olarak erkek egemen fikri sürdürmek; erkeğin liderliğinin koşulsuz kabulünün altında kadına söz hakkı tanımak; evliliğin kadın için, kadının cinselliğini yaşaması için tartışmasız koşul olduğu kuralını korumak, "yeni" olan her şeye önce şüpheyle bakıp sonra da imajlarına ve öykünmelerine yakışıp yakışmadığını değerlendirerek ele almak vb. konular da yaşamda kalma mücadelesinin taşradaki olmazsa olmazları olarak görülür. Buradan bakışla

kadının iş ve eş seçimi, okuma hakkı, doğurma hakkı, günlük yaşamda karar verme mekanizmalarında karar hakkı, özgür cinsel yaşam hakkı veya sorgulaması toplumsal kadın tanımının yeniden yapılandırılması çabası, taşradaki yaşamı devam ettirme mücadelesine tehdit oluşturmaktadır. Ama biliyoruz ki, taşra aslen çoğunluğu temsil etmekte ve isterse kamuoyu baskısı tanımı bile birçok değişim ve dönüşümün ve hak kazanımın önünü açabilmektedir. Bireyselliği ve farklılığı kentin ve kentlinin güvenlik kalelerine göre daha fazla korur taşra.

Taşralı bir ailede özellikle kadın ve kız çocuk için yaşam, etrafındakilerin kendileri için ne düşündüğü ile ilgilidir. Kentteki kalabalıklarda kaybolma riski taşra için geçerli değildir. Taşrada etrafın sizinle olan bu ilgisi yalnızca kötüye yorumlanan bir durum mu olmalıdır? Hayır değil. Sizi sevgiyle ve ilgiyle koruyan, kollayan, yaşadığınız aidiyetiniz, birlikte sorun çözmede imecenin yaşandığı sıcak bir duyguyu da beraberinde getirir. Örgütlülüğe ve dayanışmaya uzak durdukları kentliler tarafından bir yorum olarak getirilse de, taşralıların dayanışmada ve imecede daha başarılı oldukları gerçeği sayesinde, zorlayıcı bir sonuç olarak taşrada ve varoşta daha fazla olduğu varsayılan şiddet gören, taciz ve tecavüze uğrayan kadının veya çocuğun yaşadıkları soruna karşı toplumsal tepki/korumacılık ve adalet talebi kente oranla daha hızlı harekete geçer ve tepkiye dönüşür taşrada.

Bir yanıyla da politik ve ekonomik hayata taşralının yansıması, ortak kararlara rıza göstermek, başına gelenlere kadercilik anlayışı ile yaklaşmak, daha sindirilmiş ve bireysellikten uzak durumlar olarak da karşımıza çıkabilir. Merkezî yönetimler ve resmî ideolojiler açısından taşralılık her zaman övülen ve yaşatılması önemsenen bir durumdur. Burada kastedilen taşra olan kentler ve büyük kentlerin içinde oluşturulan taşralar resmî ideoloji, toplumsal ve ideolojik gelişim ve dönüşümlerin önündeki direnci ve dayanağı daha kaderci bakan taşradan alır. Hele de konuya kadının özgürleşmesi ve aile içi demokrasinin gelişmesi açısından bakıldığında resmî ideoloji taşraya güvenerek muhafazakâr yargıları öne çıkarır. Buna birçok örnek vermek

mümkündür: "Ama o babası," "Ama bizim memleketten böylesi çıkmaz," "Bu bizim ananemize ters," "Kadın dediğin...", "Kadının öncelikli görevleri..." vb. Ve bütün bu örnekler "Eşcinsellik bir hastalıktır ve tedavi edilmelidir," gibi bilimdışı yargılara kadar gider.

Kadın olmak, cinselliği, cinsel yönelimi ve cinsel yaşamı özgürce konuşabilmek, istediklerini ve istemediklerini dile getirebilmek, politik manada genel anlamda bir görünürlülük sorununu çağrıştırır ama konu taşra olunca taşradaki kadın için bir yoksunluk hissinden söz etmeyi mümkün kılar. Kendisine benzeyen başka hiçbir kadının olmadığı düşüncesi bir izole olma durumunu getirir. Kocasının kendisinden talep ettiği ve kendi aklına, öğrenimine, toplumun genel bakışına ters olan bir isteği salt "görev" olarak yapıyor olmak, cinsel yaşamı erkeğini mutlu etmenin, tatmin etmenin ve elde tutmanın yolu ve zorunluluğu olarak görmek, istemeden ve korkarak ve midesi bulanarak yaşadığı bu şeyin aslında bir kadın olarak kendi cinselliğini özürlü kıldığını fark etmeden "Böyle gelmiş böyle gider,"le yaşamını sürdürmek çabasını gösterir. Göçle veya isteyerek gittiği her yerde bu yoksunluk ve tek başınalık duygusunu taşır. Medyada ya da yaşadığı kentin penceresinden ya da işyerinden izlediği kadın figürlerinin kendisinden daha özgür, daha devrimci, daha kentli olduğunu düşünür. Oysa giyilen kostüm, kullanılan araba, alınan maaş, oturulan ev ve içilen içkinin, nereye gidilirse ve şeklen nasıl yaşanılırsa yaşansın bir yanıyla taşrayı içinde yaşattığını göremez. Kentte etkin ve aydın politik kimliğiyle değiştirme gücü olduğu düşünülen, mücadeleci ve üretken; toplumsal yargılara başkaldıran, en azından öznel yaşantısında kadınlığını ve cinselliğini kendince özgür yaşayan kadınların taşraya kaçıp kurtulma talepleri olduğunu da görmez.

Yapılan gözlemlerde, araştırmalarda, sosyolojide ve felsefede edindiğim izlenime göre, insanın psikolojisinde de taşrayı merkezden ayrı tutarak olumlu veya olumsuz yüklemelerle tanımlama çabası vardır. Siyasî örgütlenmelerdeki merkez veya taşra ayrımı bugün güncel hayatta, eğitimde, sağlıkta, tüketim ürünlerinde, sanatta ve mimaride vb. alanlarda da yapılmakta-

dır. Kadın ve erkek kimliğinin tanımlarında da sanki net bir sınır hatta renk farkı varmışçasına kentli/taşralı ayırımları ve farklılıkları tanımlanmaya çalışılır. Cumhuriyet'in kuruluş dönemlerine dönüldüğünde değişimlerin ve dönüşümlerin merkezin taşrayla olan ilişkisine odaklandığı görülür.

Edebiyatın ve şiirin, hatta aşkın, romantizmin beslendiği yer büyük oranda taşra yaşamıdır. Taşra mı merkezi, merkez mi taşrayı oluşturmakta ya da hangisi hangisini etkilemekte ve dönüştürmektedir? Buna cevap vermek zordur. Bu noktadan bakıldığında insan psikolojisinin gelişim süreçlerinde doğduğu mekân, coğrafi olarak neresi olursa olsun küreselleştirmeden, yani etkin iletişim ve bilgilendirme araçlarının olduğu günümüzden, bakıldığında bir yere ait olma yeterli bir tatmini getirmemektedir. Kadın veya erkek için belki de artık nereye ait olmak istedikleri sorusu sorulmalıdır.

Birçok şey tarihsel süreç içerisinde değişmektedir merkezde ve taşrada. Merkez ve taşra diyaloguna yeniden odaklanıldığında, taşranın yalnızca tüketici olmadığı merkezde (bilim, sanat, edebiyat, siyasî vb) birçok şeyin yeniden yaratılmasında ve sonrasında yeniden dolaşıma sokulmasında etken olduğu görülebilir. Buna birçok örneği edebiyat alanından verebileceğimiz gibi sınıfsal hakların talebinden, kadın haklarının talebine hatta hukukun ve egemen ideolojinin kendine yeniden bakmasına kadar getirebiliriz. Egemen olan sistemin dayattığı birçok kural ve ürün ve bu ürünün sınıfsal yansımalardaki yeri, taşrada statü sembolleri olarak karşımıza çıkar. Arabası olan aileden araba kullanan kadına kadar, sinemaya giden çiftlerden gece sosyal hayata karışan kadın figürüne kadar, evinde kaç televizyonun olduğuna kadar vb. birçok şey statü sembolüdür. Her türlü "yanlış ve kötü" davranışın eğitimsizlikten, geri kalmışlıktan ve ekonomik darlıktan kaynaklandığını tanımlayan ifadeler aslen bu aşağılamayı taşraya atfetmektedirler. Bu bir gerçek midir? Yoksa kastedilmek istenen aidiyetini tanımlayamamış bir bireyin erişemediği olanaklarla eriştiği ama kendisine veya çevresine ne katacağını, nasıl üretime dönüştüreceğini bilmediği bu durumu insana zarar verir şekilde kullanması mıdır? Örneğin,

eğitime devam etme oranı ve şansının düşük olduğu bir yerde bilgisayar ve internet ortamının pornografi ve şiddet içerikli konularla ilgili olarak kullanılması gibi. Ama yapılan araştırmalar ve istatistikî sonuçlar bu yargının tek başına yeterli olmadığını göstermiş, çocuk pornosunun en çok merkez ve merkeze yakın yerlerde kullanıldığı gerçeğini karşımıza çıkarmıştır.

İnsan psikolojisinde gelişim süreçlerine bakıldığında kişinin kendi başarı tarihini yaratması ve kendi hayatını planlayabilmesi becerisi önemli bir süreçtir. Bu süreçten kadını alıkoyan öncelikle merkezden uzak olmak mıdır? Bireysel başarı tarihini oluşturmak; merak etme, öğrenme ve gelişme özgürlüğünü de beraberinde getirir. Buna kadın özelinde baktığımızda ve kadın cinselliği bağlamında ele aldığımızda egemen olan tutum ve davranışlar açısından olumsuz yargılarla karşılaşılır. Korkan, ürken, utanan insanı "efendi", kadını "hanımefendi" ve "namuslu", erkeği "beyefendi" olarak tanımlayan genel toplumsal kanı, merkez için de ve taşra için de aynıdır. Bu yargı birey olma tanımlamasına engel teşkil eder. Ama bireysel ve bencil olma tanımının önünü açar. Çünkü korkan ve ürken, "etliye sütlüye karışmaz" kendi kapısının dışında oluşan olumlu veya olumsuz olaylara tepki koymaz ve merak etmez. Böylesi bir bireyden toplumsal değişime katkı beklenemez. Şikâyetçi olmaları, muhalif olmaları anlamına gelmez. Bugün kadına baktığımızda şikâyet cümleleri duyarız. Ama hemen ardından "elimizden ne gelir" ya da "bizim oralarda hoş karşılanmaz" cümlelerini de duyabiliriz. Bunu boyun eğmek olarak tanımlamak ya da ötekileştirmek bize düşmez. Ama bu çelişkileri görmek, bu yargılar karşısında hangilerinin farkında olarak ya da olmayarak beslediğimiz ve büyüttüğümüz, hatta ötekileştirerek yalnızlaştırdığımız önemlidir.

Evrensel dilde insan hakları başlığında geçen, kişinin kendi bedeni üstündeki tasarruf hakkı, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de merkez ve taşra ilişkisinin ortak noktalarından birini oluşturur ve bu hakkın hâlâ yaşama geçmekte zorlandığını görürüz. Bu hakkın akla geldiği ve talep edildiği anlar, suç tanımlarıyla olur. Oysa daha özel başlıklarda, örneğin *vajinismus*, cin-

sel isteksizlik, aseksüalite, eşcinsellik ve benzeri durumlarda, merkez ve taşra fark etmeksizin, görünmez olur. Özellikle de kadının kendi bedeni üstündeki hakları, kendi bedenini kullanma veya kullanmama talepleri, toplumsal yargı tanımında erkek düşüncesiyle belirlenir. Modern yaşamda güzel giyinmek, teknolojiyi kullanmak, seyahat etmek, eğitim almak ve meslek sahibi olmak ve hatta istediği eşi seçmek normal kabul edilen bir şeyken hâlâ tek başına yaşayan kadın olmak ya da boşanmak ya da eşle sevişmek istememek ya da örtünmek veya örtünmemek, çocuk doğurmamak kendi inisiyatiflerinde değildir. Yalnızca modern yaşam yukarıda saydığımız olanaklardan dolayı, kadının eline özgürlük oyuncağını vermiştir. Bu oyuncak modern taşralı kadınlar için de geçerlidir. Henüz modern taşralı kadın olma yoluna girmemiş kadın içinse bu özgürlük oyuncağına sahip olmak devrim niteliği taşır. Tüm medya, cinsel yaşamda vajinismusu anlatırken, çözüm yollarını sunarken bile kadının kendi bedenine ilişkin geliştirdiği korkulardan çok uzak bir noktadan bakar. Çözümün mutlu bir aile ve evlilik için olduğu vurgusundan hareket eder. Özel hayat kadın için merkezde veya taşrada evlenince başlayan bir haktır hâlâ ya da el altından yaşanan gizli hayatlardır. Sosyolojinin ve siyasetin vurgu yaptığı yozlaşma, ahlaksızlık ya da modern deyimle marjinalite ise tüm bu beden hakkını kullanamama üstünden gelişir. Kendi bedenine aynada bakmak ancak sağlık nedeniyle anlaşılabilir bir durumdur, o zaman masumdur. Psikolojik olarak kendi bedenleriyle barışmamış kadınlardan, kendi beden ilişkilerini penisleriyle yüceleştiren, performanslarıyla kutsayan erkeklerle, sağlıklı bir cinsel yaşam kurmaları beklenir. Sonuç olarak bu olanaksızdır. İnsanın en temel içgüdülerinden biri de cinsellik içgüdüsü ise tüm bu söylediklerimiz ve yaşadıklarımız bu içgüdünün en doğal haliyle yaşanmasına engeldir ki bu da daha doğal yaşamak ve şehrin kaosundan kurtulmak için taşraya kaçmak isteyen insan özelinde de, taşradan daha geniş olanaklara sahip olmak ve çağı yakalamak için kente göçen insan özelinde de yaşamsal benzerlikler oluşturur.

Coğrafi alan, yaşanılan konut, merkeze yakın veya uzak

oluş, insanın ruhsal gelişiminde küçük farklar yaratır; eğer özgürce sorgulamak, soru sormak ve yanıt aramak mümkün olsa. Çocukluktan yetişkinliğe kadar geçen süreçte kişinin gelişimsel meraklarına, vazgeçişlerine, önkabul veya retlerine korkusuzca, yalnızca muhafazakârlığı muhafaza etmeden olanak verilirse; kentli, modern, modern taşralı, taşralı çelişkisi ve sıkışmışlığı, psikolojik gelişimde mizaç farklarından öteye gitmeyecektir.

Yuvarlak Masa Katılımcılarının Özgeçmişleri

Cüneyt Cebenoyan
1960'ta Ankara'da doğdu. Avusturya Lisesi'nden sonra Boğaziçi Üniversitesi'nde Ekonomi okudu. Üniversitedeki Sinema Kulübü'yle birlikte sinemaya adım attı. 1992'de *Antrakt* dergisinde film eleştirileri yazmaya başladı. *Roll*, *Express*, *Sinerama*, *Sinema*, *Empire*, *Altyazı* ve *Milliyet Sanat* dergilerinde eleştirileri yayımlandı. FIPRESCI ve NETPAC üyesi olan Cebenoyan, çeşitli festivallerde jüri üyesi olarak görev alıyor ve halen *Birgün* gazetesinde sinema yazarlığını sürdürüyor.

Erol Köroğlu
Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yardımcı doçent. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllar modern Türk edebiyatı tarihçisi. Edebiyatın üretilme ve alımlanma süreçlerine yoğunlaşan, "edebî kültür tarihi" adlı disiplinlerarası bir yöntem geliştirmeye çalışıyor. Özellikle roman biçiminin ortaya çıkışı ile edebiyatın genelde siyaset, özelde milliyetçiliklerle ilişkileri konularına yoğunlaşıyor.

Nurçay Türkoğlu
(Prof. Dr. İletişim Bilimleri, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi).

İzmir'de doğdu, Adana'da (Adana Koleji) orta öğrenimini tamamladı. 1982 yılında Ankara Üniversitesi SBF. Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan mezun oldu. İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden "Türkiye'de Haber Ajansları" konulu teziyle yüksek lisans ve "Toplumsal Gelişimde Televizyon İzleyiciliği: Televizyon İzleyen ve İzlemeyen İki Köyde Karşılaştırmalı Alan Araş-

tırması" konulu teziyle doktora dereceleri aldı. 1984 yılından bu yana Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor. Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli üniversitelerde misafir öğretim üyesi ve araştırmacı olarak bulundu. Katıldığı ulusal ve uluslararası kongre ve seminerlerde iletişim kuramları, iletişim etiği, global medya, kültür çalışmaları, belgesel film gibi alanlarda bildiriler sundu. Ulusal ve uluslararası projelere danışman ve araştırmacı olarak katkıda bulundu.

Kitapları: *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara: Toplumsal İletişim*, (4. baskı: UrbanKitap 2010); derleyen ve ortak yazar olarak: *Karaelmas 2009: Medya ve Kültür* (UrbanKitap 2009); derleyen ve ortak yazar olarak: *Medya Okuryazarlığı* (Kalemus, 2007); derleyen ve ortak yazar olarak: *Kültürel Üretim Alanları: Renkli Atlas* (Babil, 2004); *Cooking the Turkish Way* (Kari Cornell ile birlikte, Lerner publications, 2004); yayına hazırlayan olarak: *Kentte Sinema, Sinemada Kent* (Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz ile birlikte, Yeni Hayat Kütüphanesi, 2004); *Kitle İletişimi ve Kültür* (Naos, 2003); *Görü-Yorum* (Der, 2000).

Özcan Alper

1975'te Artvin'de doğdu. İstanbul Üniversitesi'nde 1992-1996 arasında Fizik, 1996-2003 arasında Bilim Tarihi okudu. 1996-1999 arasında MKM Sinema Atölyesi'ne, 1999-2001 arasında Nâzım Kültür Evi sinema seminerlerine katıldı.

2008'de yönettiği ilk uzun metrajlı filmi *Sonbahar* Türkiye ve dünyada 60'tan fazla festivalde gösterildi, 33 ödül kazandı. Türkiye'de 150.000 kişi tarafından izlenen film, 2009'da Avrupa Film Akademisi Avrupa Keşfi Ödülü'ne aday gösterildi.

Artvin'de düzenlenen Kafkas Film Günleri'nin sanat yönetmenliğini yapan Alper'in aynı zamanda *Yeni Film* sinema dergisinde yazıları yayımlanmaktadır.

Yücel Demirer

Kocaeli Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü öğretim üyesi. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi mezunu. İstanbul Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi, ABD Fisk

Üniversitesi'nde Sosyoloji yüksek lisans eğitimi gördü. Doktorası Ohio State Üniversitesi'nden. Siyaset ve kültür kavramlarının birlikte kapsadığı olgular ile modern zamanlarda dinin siyasal alandaki yeri ilgi alanları içinde. Bu konulara ilişkin yayınlanmış kitap, kitap bölümü ve makaleleri var.

Zeynep Uysal
Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi. Modern Türk edebiyatı, Türkçe roman ve postmodern kuramlar üzerine lisans, master ve doktora dersleri veriyor. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı kitabının yanı sıra edebiyatta mekân ve edebiyat tarih ilişkisi üzerine çeşitli makaleleri yayımlandı.

Yazarların Özgeçmişleri

Aslı Kayhan
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Sosyoloji ve Metodoloji Doktora Programını 1999'da tamamlayan Aslı Kayhan aynı üniversitenin Sosyoloji Bölümü'nde 2004 yılına kadar öğretim üyesi olarak çalıştı. Halen Kocaeli Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesidir. Çalıştığı konuların ana temaları, müzik, modernleşme ve kültür, sosyolojide yöntem tartışmalarıdır.

Ayşe Kayhan
1985 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Klinik Psikoloji Bölümü'nü bitirdi ve İstanbul Belediye Konservatuarı Tiyatro Bölümü'ne devam etti. Çapa Tıp Fakültesi'nde başladığı profesyonel yaşamına, UNESCO bünyesinde halk sağlığı eğitimi alarak devam etti. AID France & World AIDS Foundation projesinde eğitimci programına katıldı. Elis Danışmanlık'ta serbest klinik psikolog-terapist ve eğitimci olarak çalışma yaşamına devam etti. 1998 yılında Marmara Üniversitesi Çağdaş Yönetim Teknikleri İhtisas Programı'nı tamamladı.

Türk Psikologlar Derneği ve CETAD üyesi olan Ayşe Kayhan, Mor Çatı altında "cinsel ayrımcılık, şiddet ve cinsel yaşam" konuları ile ilgili seminerler düzenledi. Bir dönem yöneticiliğini yaptığı AIDS Savaşım Derneği ile birlikte gençlik eğitimi projeleri ve saha çalışmalarında görev alan Kayhan'ın sağlıklı cinsel yaşam ve cinsel yolla bulaşan hastalıklar konusunda davranış geliştirme üzerine yazı ve makaleleri bulunmaktadır.

Halen eğitimciliğe devam eden Ayşe Kayhan 2003 yılından bu yana Terapi İstanbul Psikiyatri Merkezi'nde klinik psikolog-terapist olarak profesyonel yaşamına devam etmektedir.

Behçet Güleryüz
1978 Lüleburgaz doğumlu Behçet Güleryüz, ilk, orta ve lise öğrenimini Lüleburgaz'da tamamladıktan sonra 2002 yılında Bilkent Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümü'nden mezun olmuştur. Yüksek lisans derecesini 2005'te İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Bölümü'nden almıştır. 2006 yılından beri Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri'nde doktora çalışmasını sürdüren Güleryüz, aynı zamanda 2007'den bu yana Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Burçe Çelik
2008 yılında McGill Üniversitesi, Sanat Tarihi ve İletişim Bölümü'nde doktorasını tamamladı. Şu anda Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde çeşitli dersler veren öğretim üyesidir. Teknoloji kültürel çalışmaları ve tarihi üzerine sunulmuş bildirileri, yayımlanmış makaleleri ve yürüttüğü projeleri bulunmaktadır.

Fatih Özgüven
1957 İstanbul doğumlu. Avusturya Lisesi ve İÜEF İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okudu. İletişim Yayınları'nda editörlük yaptı. İlk yazısı *Birikim* dergisinde çıktı. Sinema ve edebiyat yazılarını *Yazko Çeviri*, *Yazko Somut*, *Çağdaş Eleştiri*, *Gösteri*, *Video-Sinema*, *Sokak*, *Yeni Gündem*, *Express*, *Roll* dergileri ile *Cumhuriyet* ve *Radikal* gazetelerinde yayınladı. Borges, Nabokov, Kundera, Henry James, Karen Blixen, Thomas Mann, Thomas Bernhard, Paul Auster, Flannery O'Connor, Virginia Woolf gibi yazarların eserlerini çevirmiştir. Son öykü kitabı "Hep Yazmak İsteyenlerin Hikâyeleri"dir (2010).

Jale Parla
1945'te İstanbul'da doğdu. 1964'te Arnavutköy Amerikan Koleji'ni, 1968'de Robert Kolej'in Karşılaştırma Edebiyat Bölümü'nü bitirdi. 1978'de Harvard Üniversitesi'nden anadalı İngiliz Edebiyatı, yandalları Fransız ve Alman Edebiyatları olmak üzere Karşılaştırmalı Edebiyat doktorası aldı. 1976–2000 yılları arasın-

da Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü'nde öğretim üyeliği yaptı. Bilgi Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde öğretim üyesidir.

Janet Barış
1982 yılında doğdu. 2003 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dokümantasyon ve Enformasyon Bölümü'nden, 2004 yılında da aynı fakültede çift anadal öğrencisi olarak devam ettiği Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nden mezun oldu. *Yeni Film*, *Bant*, *Birgün* ve *Antrakt* sinema gazetesi gibi çeşitli yayın organlarında yazılar yazdı. 2004 yılında kabul edildiği Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri yüksek lisans programını, 2006 yılında "Sinemasal Özne ve Gözetlemenin İktidarı" adlı teziyle bitirdi. *Agos* ve *Taraf* gazetelerinin sinema yazarlığını üstlendi. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü'nde doktorası devam etmektedir. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Mesut Varlık
1980'de İstanbul'da doğdu. İstanbul Bilgi Üniversitesi Tarih Bölümü'nden mezun oldu. Birçok derginin yayın kurulunda bulundu, dergi ve kitap editörlükleri, yazar koçluğu ve çeviriler yapmakta. Bir dönem bir halkla ilişkiler firmasında yayın yönetmenliğinde bulundu. *Varlık*, *Yasak Meyve*, *Derkenar*, *Çalı*, *Kybele*, *Matbuat*, *Kimlik*, *THema* gibi dergilerde şiir, deneme, eleştiri ve söyleşileri yayımlandı. İstanbul'un deniz fenerleri üzerine hazırlanan bir ilk kitap olan *Bir İstanbul Penceresinden Deniz Fenerleri*'nin (Bekir Dildar, Finansbank özel yayını, 2006) araştırma çalışmasını ve metin yazarlığını yaptı. Halen İBÜ Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı'nda "Türkçe Şiirin Hadımlık Endişesi" başlıklı tez çalışmasıyla öğrenciliği devam ediyor ve aynı programın asistanlık görevini yürütüyor. Toplumsal Haklar ve Araştırmalar Derneği'nin (TOHAD) kurucuları arasında ve Vekil Başkan Yardımcısı. Hazırladığı kitap: *Efendime Söyleyeyim-Hasan Ali Toptaş Kitabı*, İletişim Yayınları, Mayıs 2010. Bazı

Çevirileri: Anthony Pagden, *Avrupa Fikri*, Ayrıntı Yayınları, 2010, Rahmi G. Öğdül ile birlikte; Jan Rijkenberg, *Concepting*, Kapital Yayınları, 2009.

Necla Algan
1958 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Bölümü'nde okudu. *Antrakt, 25. Kare, Evrensel Kültür, Pazartesi, Yeni Sinema, Toplum ve Bilim* dergilerinde sinema yazıları yayımlandı. *Sadeliğin Derinliğinde bir Usta, Lütfi Akad* ve Özgürlüklerden *Kayıplara ve Sonrası* adlı kitapların yazarları arasındadır. Fikret Bey adlı filmin senaryosunu kaleme almıştır.

Tanıl Bora
1963 Ankara doğumlu. İstanbul Erkek Lisesi ve Ankara Üniversitesi SBF mezunu. 1988'den beri İletişim Yayınları'nda araştırma-inceleme dizisi editörlüğünü yürütüyor. *Birikim*'de yazıyor. Üç aylık sosyal bilimler dergisi *Toplum&Bilim* dergisinin yayın yönetmeni. Ağırlıklı çalışma alanı: Türkiye'de siyasal düşünceler, özellikle sağ ideolojiler ve milliyetçiliktir. Bu konulardaki kitapları: *Devlet Ocak Dergâh - 1980'lerde Ülkücü Hareket* (Kemal Can'la birlikte 1991); *Milliyetçiliğin Kara Baharı* (1995); *Türk Sağının Üç Hali* (1999); *Devlet ve Kuzgun - 1990'lardan 2000'lere MHP* (Kemal Can'la birlikte, 2004); *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, 4, Milliyetçilik* (editör, 2004); *Medeniyet Kaybı: Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar* (2006); *Türkiye'nin Linç Rejimi* (2008).

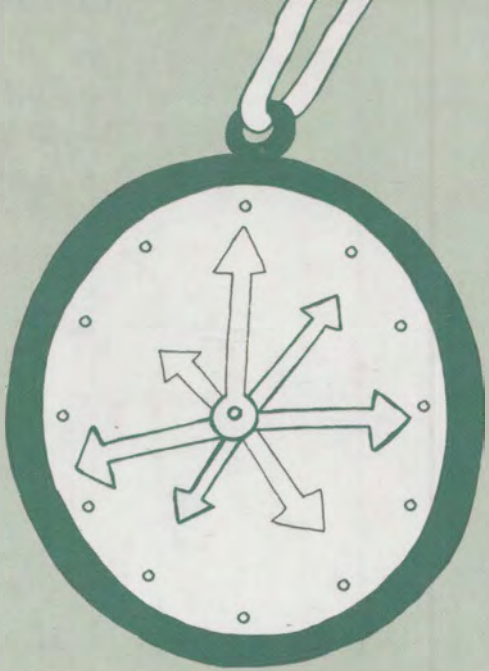
Diğer çalışmaları: *Yeşiller ve Sosyalizm* (derleme, 1988); *Rudolf Bahro: Nasıl Sosyalizm, Hangi Yeşil, Niçin Tinsellik?* (derleme, 1989); *Yugoslavya: Milliyetçiliğin Provokasyonu* (1991); *Bosna-Hersek: "Yeni Dünya Düzeni"nin Av Sahası* (1994); *Futbol ve Kültürü* (derleme, R. Horak ve W. Reiter'le birlikte, 1993); *Yeni Bir Sol Tahayyül İçin* (derleme, 2000); *Takımdan Ayrı Düz Koşu* (derleme, 2001); *Ankara Rüzgârı -Gençlerbirliği Tarihi* (Gençlerbirliği Spor Kulübü yayını, 2003); *Taşraya Bakmak* (derleme, 2005); *Kârhanede Romantizm - Futbol Yazıları* (2006).

Editörlerin Özgeçmişleri

Aslı Güneş
İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden 2002'de mezun oldu. 2005'te Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. Yıldız Teknik Üniversitesi ATA Bölümü'nde doktora çalışmalarına devam eden Güneş, edebiyat yazılarını, kitap ve film eleştirilerini *Agos*, Kirk, *Amargi*, *Bilgi ve Düşünce*, *Birgün Kitap*, *Doğudan*, *Kitap-lık*, *Kritik*, *Parşömen*, *Pasaj* ve *Radikal Kitap*, *Yeni* gibi dergilerde yayımladı. Amargi'de yaptığı edebiyat atölyesi çalışmaları *Kadınlar Dile Düşünce* adı altında kitaplaştı. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi Türk Dili Birimi'nde ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'de ders veriyor.

Z. Tül Akbal Süalp
Psikoloji lisansından sonra, City University of New York'ta ve New York Üniversitesi'nde Sinema ve Kültürel çalışmalar, Sosyoloji Yüksek Lisans ve Doktora programlarında; İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi'nde Sosyoloji, Marmara Üniversitesi'r.de Sinema Doktora programlarında okudu. İlgi alanı sinema, medya ve kültürel çalışmalar olup; mekân ve temsil biçimleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çeşitli kültür, teori ve sinema dergilerinde makaleleri ve editörlüğünü yaptığı *Kültür ve Toplum* 1i (Hil,1995) ve Mentalklinik için yaptığı *Oyun* (2002) derlemeleri, *ZamanMekan: Kuram ve Sinema* (Bağlam, 2004) kitabı vardır. Ayrıca *Özgürlüklerden Kayıplara* kitabının üç yazarından biri olduğu gibi, kısa yazınsal bir kitap olan *Eksik Kitap Tuhaf Defter* (MudamCamp de Base &:mentalKLİNİK, 2004) adlı çalışmanın da üç yazarından biridir. MentalKLİNİK'le birlikte tasarım

ve sanat projelerinde katılımcı olarak da bulunmaktadır. Halen İstanbul'da Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema TV Bölümü'nde öğretim üyesi kadrosunda Sinema– TV ve Kültürel Araştırmalar alanlarında dersler vermekte ve sinema yazarı (SİYAD üyesi) olarak çalışmaktadır.



Sinemada giderek sayıları artan taşra temalı ya da mekânını taşrada arayan, oraya dönen, taşranın dünyasını öykü dünyası kılan filmlerin tespitiyle çıkıldı yola. Bu sorgulama içinde görüldü ki sadece sinemada değil toplumsal ve kültürel temsil biçimlerinde benzer bir görünümden söz etmek mümkündü. Bu nedenle de bu kitap sorgulamasını daha geniş tuttu.

Toplumsal, idari, iktisadi bir mekân ayrımı mıdır taşra? Toplumsal dinamikleri tarif edebilmenin bir karşıtlık kategorisi midir yoksa? Toplumsal dinamiklerin görünümlerini tarifler üzerinden çözmemiz ne kadar mümkündür? Yoksa sık kullanılan tanımlayıcı, tarif edici kavramları yeniden ve yeniden deşmek ve çözümlemek ihtiyacı bir gereklilik midir? Elinizdeki bu kitap sözü edilen sorular etrafında açıklayıcılığı kendinden menkul hale gelen taşra kavramını bir kez daha ele almak ihtiyacı ile oluştu.

78-9944-424-80-6
9944 424806
Çitlembik