



**Middle Black Sea Journal of Communication Studies**

*International Peer-Reviewed Journal*

<http://dergipark.gov.tr/mbsjcs>



Research/Araştırma

Middle Black Sea Journal of Communication Studies. 2021. 6(2):82-96.



## **Taşra Mekânı Özelinde 2000 Sonrası Politik Türk Sinemasına Bakmak: Sonbahar (2008) ve Ahlat Ağacı (2018)**

**Fazilet LEKESİZ<sup>1</sup>**

### **Özet**

Sinema sanatı, kuşkusuz Dünya'daki gelişmelerden etkilenen bir yapıdadır. Bu sebeple her dönemde gerçekleşen siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimler sinemayı etkilemektedir. Sinematografin ayrılmaz bir parçası olan zaman-mekânın kullanımı da yaşanan gelişmeler ve değişimlere paralel olarak çok katmanlı bir hal almaktadır. Birey bu değişimi zamansal olarak deneyimlerken, mekânsal açıdan da bireyin, gerçekleşen değişim doğrultusunda toplum içindeki konumu belirlenmektedir. Özellikle taşranın burada yaşayan insanları belli kalıplar içine sokması ve bu kalıplar içerisinde konumlandırmaya çalışması, kendi zaman akışında sınırlı bir deneyim yaşatması kavramsal olarak politik yönüne de işaret etmektedir. Bu açıdan 2000 sonrası dönemde çekilen ve taşrada geçen Sonbahar ve Ahlat Ağacı filmlerinde zaman-mekânın nasıl ele alındığını ve taşra mekânının politik yönünü temsil edip/etmediğini ortaya koymak önemlidir. Çalışmada amaçlanan, 2000 sonrası dönemde ülkede yaşanan gelişmelerin taşrada geçen politik filmleri ne ölçüde etkilediğini tespit etmektir. Bu sebeple çalışmada taşra ve politik sinema kavramlarından, 2000 sonrası Türkiye'deki politik sinemadan bahsedilmiştir ve seçilen örnek filmler betimsel analiz yöntemi kullanılarak, hermeneutik yaklaşımla incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Taşra, politik sinema, politik Türk sineması.

### **Looking at Post-2000 Political Turkish Cinema in Provincial Venue Special: The “Sonbahar” (2008) and the “Ahlat Agaci” (2018)**

#### **Abstract**

The art of cinema is undoubtedly influenced by developments in the world. For this reason, the political, economic, social and cultural changes that take place in every period affect cinema. The use of time-space, which is an integral part of cinematography, also becomes multi-layered in parallel with the developments and changes. While the individual experiences this change time-wise, spatially the position of the individual in the society as a result of the change is determined. In particular, the fact that the countryside puts people living there in certain stereotypes and tries to position them within these patterns, and that they have limited experience in their own time flow, also points out its conceptually political aspect. In this respect, it is important to reveal how the time-space is handled in the films Sonbahar and Ahlat Ağacı, shot in the post-2000 period and set in the provinces, and whether it represents the political aspect of the provincial space. The aim of the study is to determine the extent to which the developments in the country in the post-2000 period affect the political films set in the province. For this reason, the study mentioned the concepts of provincial and political cinema, the political cinema in Turkey after 2000, and the selected sample films were examined using the descriptive analysis method with a hermeneutic approach.

**Keywords:** Country, political cinema, political Turkish cinema.

© 2021 OMU

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, E- faziletlekesiz@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8025-6070

## 1. Giriş

Zaman ve mekânla etkileşim içerisinde olan toplumun yaşadığı değişimlerin izleri, dünyayı büyük ölçüde etkileyen modernleşme hareketlerine kadar gitmektedir. Dünyayı etkilediği gibi Türkiye'yi de etkileyen, endüstri devrimiyle birlikte ortaya çıkan ve hala devam etmekte olan modernleşme anlayışı ülkemizdeki toplumsal yapıyı da etkilemiş, köklü bir toplumsal değişimi beraberinde getirmiştir (Yıldırım, 2016: 74). Bu açıdan farklı toplumsal ve kültürel yapılanmaların beşiği olan taşraya yönelik algı da yaşanan siyasal, sosyo-kültürel gelişmeler ve değişimler doğrultusunda farklılığa uğramıştır. Taşranın siyasal, toplumsal gelişmelerden etkilenmesi ve hatta bu mekânın özelliklerini yaşanan gelişmelerin belirlemesi, mevcut sistemin ideolojik söylemlerini taşıması, kavramın politik yönüne işaret etmektedir.

Taşra özelinde gerçekleşen bu değişimlerin politik Türk sineması üzerinden irdelenmeye çalışıldığı bu çalışmada, söz konusu değişimler, toplumun kaynağını meydana getiren unsurlardan biri olan zaman-mekân perspektifinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çünkü sinema da siyasal ve toplumsal değişimlerden etkilenen bir sanat olarak toplumun kültürel özelliklerini yansıtmaktadır. Bu anlamda sinema toplumsal değişim ve dönüşümlerin sonuçlarını görmek açısından önemli bir kitle iletişim aracı olmaktadır. Türk sineması da diğer ülke sinemalarında olduğu gibi yer aldığı toplumun kültürünü yansıtmaktadır (Güçhan, 1992: 5). 2000 sonrası bağımsız Türk sinemasında taşranın ön planda olduğu filmlerin sayısında artış görülmekte ve taşra sıkıntılı ve problemlili bir mekân olarak yeni Türk sinemasında yer almaktadır.

Literatür taraması aracılığıyla kuramsal çerçevesi oluşturulan çalışmanın problemini, 2000 sonrası politik Türk sinemasında taşranın zaman-mekân kavramı çerçevesinde nasıl ele alındığı, Türkiye'de politik sinema yapmanın mümkün olup/olmadığı oluşturmaktadır. Taşradaki zamanın ve mekânın politik bir anlama sahip olması çıkarımı üzerinden 2000 sonrası politik Türk sinemasında taşranın nasıl bir bakış açısıyla yer aldığını belirlemek çalışmanın amacını teşkil etmektedir. Ayrıca Türkiye'de yaşanan siyasi, toplumsal ve kültürel değişimlerin taşraya olan yansımalarını daha iyi kavramak açısından yeni politik Türk sinemasının sundukları içerikleri çözümlenmek önemlidir. Bu anlamda taşrada zaman ve mekânın ele alındığı *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) ve *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) filmleri betimsel analiz yöntemi ve hermeneutik yaklaşım çerçevesinde incelenmiştir.

## 2. Politik Bir Mekân Olarak Taşra

Taşra kavramı dışlanmış ve ötelenmiş, tekinsiz bir mekâna işaret etmektedir (Kavuş, 2013: 308). Bu kavramın dışta kalmış ve ötelenmiş durumu, merkez tarafından kendi haline bırakılmayı ve adeta yersizleştirilen bir yerleşme olarak da tarif edilmektedir (Agamben, 2001: 228, 41-4).

Şükrü Argın '*Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?*' adlı yazısında, taşra sözcüğünün anlam olarak tuhaf yapısından söz etmektedir. Taşra, bir yeri nitelenmesine rağmen yersiz, yurtsuz diğer bir ifadeyle göçebe bir sözcüğe işaret etmektedir Argın, taşra sözcüğünün daha iyi kavranabilmesi için kavramın dar ve geniş anlamda olmak üzere iki farklı şekilde ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Dar anlamda taşra, merkeze bağlı ancak merkezin bir başka deyişle büyükşehirlerin dışını temsil etmektedir. Fakat idari bir birim olarak ele alındığında bu dışsallık karmaşık bir yapıya sahiptir. Örneğin; Afyon nasıl Ankara'nın taşrasıysa, Ankara da İstanbul'un taşrasıdır. Bu ölçüde taşrayı 'içerideki dışarı' olarak tanımlayabiliriz (2016: 273-4, 278-9). Tanıl Bora'ya göre ise dar anlamda taşra, Türkiye'de İstanbul'un dışıdır. Yazar, İstanbul'un küreselleşmeyle birlikte artan performansına nispetle, geriye kalan tüm yerlerin taşralaştığını söylemektedir (2016: 42-43).

Geniş anlamda taşrayı ise Nurdan Gürbilek '*Taşra Sıkıntısı*' adlı makalesinde açıklamaktadır. Gürbilek, taşra sözcüğünün yalnızca mekânsal bağlamda değerlendirilmesinin yanlış olduğunu, köy ve kasabanın dışında şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi oluşturduğunu, bir daralma ve evde kalma halini de ifade edebileceğini belirterek taşraya geniş bir anlam yüklemektedir (1995: 48). Yazar, '*Kötü Çocuk Türk*' adlı çalışmada ise taşra dendiğinde ıssız yerler, uzak topraklar, merkezin dışında olan mekânların akla gelmemesi gerektiğini belirtmektedir. Gürbilek, bir yerin bir mekânın değil aynı zamanda bir deneyimin ve ruh halinin adı olarak da taşranın değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir (2012: 138). Bu ruh hali kimi zaman taşranın darlığını hissetmişlerin, kimi zaman hayatı taşra olarak yaşamışların, kimi zaman da benliklerinin taşradan ibaret kaldıklarını hissedenlerin sıkıntılıları olarak kendini göstermektedir (Çelikeşan, 2008: 26).

Taşranın merkez karşısındaki ikincil konumu, tarihsel süreç içerisinde anlaşılır olabilmektedir. Osmanlı'dan günümüze kadar merkez ile taşra arasında belirgin bir mesafe olmuştur ve bu mesafe hep korunmaya çalışılmıştır. Taşra ve merkez arasındaki mesafe de kentteki zamanın taşraya göre daha hızlı aktığına, kendi zamanının taşradan önce olduğuna işaret etmektedir.

Merkezin değerlerine sahip olmayan taşra, kentin zamanına da ayak uyduramamış, bu yüzden de merkez tarafından modernliği yakalayamamış ve geri kalmış, gelişmemiş olarak görülmektedir. Kimi çevrelerce taşra ne kadar olumlansa da o, her zaman kentin gölgesinde kalmıştır. Bu eksiklik hissi ise taşrayı hep 'öteki' konumuna atmıştır. (Bulut, 2007: 13, 18). Ayrıca Cumhuriyet öncesinde taşra, kendi içinde kapalı olmasına rağmen halinden memnun bir görüntü çizmektedir. Osmanlı döneminde taşra, merkeze özenme gereği duymamış ve merkezle arasındaki mesafeyi koruma yoluna gitmiştir. Cumhuriyet'e geçişle birlikte yürütülen modernleşme projesiyle taşra memnuniyet yeri olmaktan çıkmış ve bir mahcubiyet alanına dönüşmüştür. Taşradaki yoksulluk zaman içinde yoksunluk ve eksiklik algısını yaratmıştır. Bu sebeple yerli yerinde olma yerini yanlış yerde olma hissine bırakmıştır. Taşranın memnuniyet mekânından mahcubiyet mekânına evrilmesi, kentin bu mekâna karşı olan olumsuz bakış açısını göstermektedir. Aslında bunun sebebi de kentin (İstanbul'un), Batılı ülkeler karşısında 'taşralı' olarak kalmasından kaynaklanmaktadır. Kent hem bakan hem bakılan konumda olduğundan dolayı taşranın görünümünden utanmaktadır. Çünkü bu durum onun da Batı tarafından nasıl görüldüğüyle alakalıdır. Bu nedenle taşra ve kent gerçek anlamda göz göze gelmez, çünkü onların buluşmaları üçüncü bir göz tarafından denetlenmektedir (Argın, 2016: 275-7, 289-290). Bu anlamda taşranın merkeze karşı öfkelerini, kent karşısındaki imkânsızlıklarında aramak yeterli değildir. Bunun sebebini taşra olsun kent olsun herkesin yetersiz tarafına seslenen, insanları çorak bir taşraya mahkûm eden, girdiği her krizden daha derin bir taşra yaratarak çıkan kapitalizmin kendi doğasında aramak gerekmektedir (Gürbilek, 2012: 138).

Tüm sıradanlığına rağmen taşra, kent gibi ideolojik bir kavrama işaret etmektedir. Gündelik hayatı kavramanın ideolojik olması, taşrada ki gündelikliğin ve yaşantıların da ideolojik olduğu gerçeğini oluşturmaktadır. Bundan dolayı da taşra bir mekân olmanın ötesinde ülkenin geneline yayılmış bir zihniyetin göstergesidir. Kör bakışların kurbanı olan taşra bitmek bilmez bir mahkûmiyetin içerisindedir. Modernleşme, batıcılık, ilericilik, postmodernizm gibi tartışmaların içerisine sürüklenen taşra belli bir kalıba sokulmaktadır. Hâkim bakışların etkisinde taşra ötelenmekte, bir çırpıda değerlendirilmekte ve hükmü verilmektedir. Taşraya biçilen bu etiket altında o kendi dilini, yaşam şeklini biçimlendirememektedir (Alver, 2013: 2). İktidarın ve onu meydana getiren güç kuvvetlerinin dışında yer alan taşra, yöneten yönetilen ilişkisi içerisinde ikinci tarafı temsil etmektedir. Taşra hem milliyetçi ve yerel ideolojilerin bakışı olarak korunması gereken hem de modernleştirme ideolojisi altında dönüştürülmesi ve kalkındırılması gereken bir mekân olarak içerisinde çelişkiler barındırmaktadır. Bu çelişkinin altında Avrupa modernleşmesi ve onun yarattığı yoğun baskı yatmaktadır. Bu anlamda taşra modernliğin dışına itilmiş olmanın yanında siyasi ve ekonomik olarak biçimlendirilmeye çalışılan bir nesne konumundadır (Aydoğan, 2012: 18-19).

Taşranın ideolojik yapısını en çok toplumsal cinsiyet konularında ve özellikle aile içi ilişkilerde görmekteyiz. Taşra bu baskılamının en fazla görüldüğü mekân olma açısından önemli bir konumlanışa sahiptir (Elmacı, 2011: 166). Taşradaki geleneklerin şekillendirdiği aile ilişkileri, kadın ve erkeği ayırtırmakta ve iki cinsiyet arasında büyük sıkıntılara yol açmaktadır. Kadın-erkek arasında aynı alanı paylaşamamak başta olmak üzere sözde ahlak kuralları iki cins arasında sağlıklı ilişkilerin yaşanmasını engelleyerek ayırışmayı derinleştirmektedir. Bunun önemli sebeplerinden biri kente göre küçük taşra ortamında herkesin birbirini tanıyor olması, dedikodu ve söylentilerin önemli yaptırım unsurları olmasından kaynaklanmaktadır. Erkeklerin kadınları namus kavramı üzerinden tanımlıyor olması, kadınların erkekler gibi ulu orta bir ilişki yaşayamamasının da sebebini oluşturmaktadır. Bundan dolayı taşradaki ilişkiler üstü kapalı bir şekilde yaşanmaktadır (Yüksel, 2008: 132-133). Taşrada kadın, erkek egemen düzende ötekidir, dışlanandır. Kadının yaşam alanı bu sistemde ev ile sınırlandırılmaktadır (Özgül ve Tahan, 2014: 255). Toplumca kabul edilebilir bir işe ve ekonomik özgürlüğe ulaşma şansının sadece erkeklere tanındığı taşra ortamında kadınlara bırakılan tek seçenek ev hanımlığı olmaktadır. Toplum bu durumu yuva kurmak olarak nitelese de kadın dar bir kalıbın içine sürüklenmektedir. Kadının yerinin ev oluşu kadına sunulan tek gerçeklik olmaktadır. Bundan dolayı taşrada kadın, erkek gibi gönülünce dışarı çıkamamaktadır. Aksi durumda dışarı çıkan kadına geleneksel toplumlarda farklı gözle bakılmakta ve üzerine bir etiket yapıştırılmaktadır. Sokak erkeğe aittir ve kadının sokağa çıkması bir dizi kuralla bütünleşiktir. Kadın, dışarı ev alışverişi için çıkabilmekte ve işini hallettikten sonra dışarıda oyalanmaması gerekmektedir. Sokağın sahibi erkektir, kadın ise sadece misafir diğer bir anlamda seyirliktir, bakılındır (Çur, 2016: 123-128). Ancak taşranın gündelik hayat içerisinde kadın ve erkeğe atfettiği roller sadece kadını hapsedmemekte, erkeğe yüklenen sorumluluklarla eril cinsi de çizdiği sınırlar çerçevesinde zorlamaktadır (Elmacı, 2011: 172).

Bahsedilmesi gereken bir diğer husus da küreselleşme ile birlikte artık her yerin taşra görünümünden uzaklaşması, diğer bir deyişle taşranın dönüşümüdür. Bazı yazarlar bu uzaklaşma durumunun aksine her yerin taşralaştığından da bahsetmektedir.

Tanıl Bora, kentin taşralaşırken taşranın da kentleştiğini söyleyerek bu durumun taşranın mahremiyetini zedelediğini öne sürmektedir (2016: 45). Bu tespit yanlış olmamakla birlikte asıl dönüşüm bireylerin iç dünyalarında gerçekleşmektedir. Bu anlayış tüketim toplumu olmakla alakalıdır. Kentte belli bir doyuma ulaşan insanlar ufkunu taşraya çevirirken, taşra da ufkunu kente çevirmektedir (Demir, 2017: 247-248). Taşranın dönüşümü, bir fetih nesnesi olan taşradan taşrasını kaybeden taşraya doğru bir geçişin olduğu tartışmalarını da beraberinde getirmektedir (Kavuş, 2013: 309). Bu geçişin zemini kaygandır ve nasıl gerçekleştiğini tespit etmek kolay değildir. Takım elbise, jean, ceket, coca cola, otomobil, buzdolabı, televizyon gibi önceden kente ait imgeler günümüzde sosyal statüyü artık belirlememektedir. Bu dönemde kentte yaşayan insan ile taşra da yaşayan insan arasında derin bir fark kalmamıştır (Alkan, 2016: 74-75).

Son dönemde taşraya karşı olumsuz bakış da kentte toplumsal alanda gerçekleşen bozulmanın etkisiyle değişmektedir. Artık taşra “*bir ruhun adı, bir aşkın mekânı, bir hüznün ifadesi*” (Erol, 2010: 6) olarak düşünülmektedir. Bir ülkenin beslendiği ve köklerini aradığı mekân olarak taşra aşığılama nesnesi olmaktan çıkıp, derinlikli bir çalışma alanı olarak dikkat çekmektedir

Özetle taşra kavramı modernleşme süreci ile birlikte değişime ve dönüşüme uğramıştır. Günümüzde net bir taşra tanımı bulunmamaktadır. Yukarıda da değindiğimiz gibi her yer taşralaşmakta ve ülke kocaman bir taşra görüntüsü çizmektedir. Modern çağın insanının bunalımı belki de kendisini tek bir yere ait hissedememesidir. Kapitalist sistem hızla hayatlarımıza dalmakta ve zamanımızı ve bizi tüketmektedir. Bu anlayışla kentten kaçış ya da taşrayı arayış anlamsız bir çaba olmaktadır. Çünkü taşra dediğimiz yer tam olarak nerededir, bunun cevabını vermek güçtür.

### 3. Politik Sinema Kavramı ve 2000 Sonrası Politik Türk Sineması

Sinema ve siyaset ilişkisi her ikisini yapanın insan olması dolayısıyla ayrı düşünülemez. İnsan düşünen, muhalefet eden, siyaset yapan bir varlıktır ve insanı kavramak için siyaset kavramı göz ardı edilmemelidir. İnsan ürünü bir sanat da insanı her yönden etkileyen siyasetten/politikadan uzak değil, ondan etkilenen bir yapıdadır (Çiftci, 2010: 17). Aristoteles, siyasetin insan yaşamındaki önemine vurgu yaparken insan için siyasal bir hayvan (zoon politikon) ifadesini kullanmaktadır. Düşünür bu ifadeyle, insanın doğuştan toplumsal bir varlık olduğunun altını çizmekte ve insanı kavramaya çalışan her türden felsefenin siyaset kavramı üzerine düşünmeden bunu yapamayacağını söylemektedir (Cevizci, 1999: 70). Sinemanın doğuşundan itibaren de politika ile olan bağı hep var olmuş ve bu sıkı ilişkiden siyasal/politik sinema türü ortaya çıkmıştır.

Asuman Suner politik filmi, toplumsal ve tarihsel olayları konu edinmesi ve mevcut hegemonik ideolojiyi sorgulaması sebebiyle ideoloji ile bağlantı kurarak tanımlamaktadır. Politik içerikli filmler, yapımdan yapım sonrasına hemen her aşamada politiktir. Eğlence aracı ya da sanat eseri gibi ne şekilde nitelendirilirse nitelendirilsin, hemen her film bir şekilde politikliğin inceleme alanı içerisine girmektedir (2006: 253). Ertan Yılmaz’a göre ise siyasete en uzak görünen filmlerin bile siyasal sonuçlarından söz edilebilmektedir. Egemen sistemin ideolojisinin aktarıcısı olarak görünen sinema, aynı zamanda muhalif olanların muhalifliklerini ifade ettiği bir araç da olmaktadır. Yazara göre politik sinema, egemen ideolojinin içinden çıkmamıştır. Çünkü siyasal/politik filmler, içinde bulunulan sisteme belli itiraz ve muhalefet sonucu ortaya çıkan ürünlerdir. Bu tarz filmler mevcut düzenin, sistemin, ilişkilerin değişmesi gerektiği mesajını vermektedir (1997: 9-11). Mike Wayne de her filmin politik olduğunu fakat aynı tarzda politik olmadığını söylemektedir. Filmlerin farklı tarzda politik oluşu, maddi ve kültürel kaynakların üretim ve dağıtımının farklı olmasıyla, bu farklara bağlı olarak da sınıflandırılma ve kabul görmesiyle alakalıdır (2011: 9). Battal Odabaş ise konusunu siyasetten alan sinemayı politik sinema olarak tanımlamaktadır. Bu tarz bir sinema ya bir siyasal olayı ya bir toplumsal olayı ya da siyasal bir düzeni anlatan bir sinema anlayışına sahiptir.<sup>2</sup> Bununla birlikte politik sinema ordu, sendika, partiler ya da hakkaniyet olarak kavranan iktidarın yapısını da incelemektedir. Politik sinema siyasi, toplumsal olayların karanlıkta kalmış yanlarını aydınlatmayı amaç edinmektedir (Gévaudan, 1973: 22).

Politik sinemanın amacı kamuoyu yaratmaktır. Bu sinema, izleyici üzerinde bir bilinç oluşturma ve filmin konusu hakkında onları düşünmeye çağırma amacı taşımaktadır. Politik filmlerin işlevleri arasında en sık rastlanılan harekete geçirme ve tartışma ortamı yaratma özelliğidir. Bunu sinemanın estetik özelliğini kullanarak ve etkileyici hale getirerek yapmaktadır ve kamuoyunu, işlediği konu üzerinde daha duyarlı olması ve harekete geçirmesi yönünde teşvik etmektedir. Politik sinemanın bu işlevi, kitleleri motive etme ve büyük çapta bilinçlendirme, uyanışını sağlama görevi görmekte, durumdan endişe duyan hükümetlerce bu tür filmler de sansürlenerek engellenmeye çalışılmaktadır (Boztepe, 2007: 19-20).

<sup>2</sup> Odabaş, Battal (2013). Siyasal Sinema Anlayışı. <http://kanalkultur.blogspot.com/2013/10/battal-odabas-siyasal-sinema-anlavs.html> Erişim tarihi: 11.03.2019.

Politik sinemanın genel olarak ele aldığı konular ise dini, etnik, sınıfsal ve kültürel temelli sorunlardır. Bu sorunlar sinema sanatı vasıtasıyla seyirciye aktarılmakta ve toplumsal sorunların çıkış sebebinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla politik sinema, siyasi mücadelenin yürütüldüğü bir alan olarak da önemli bir yere sahiptir. Ayrıca politik sinema, toplumsal olayları sadece bir temsil olarak ele almasının yanında egemen ideolojik söylemleri muhalif bir dille eleştiren anlayış yapısındadır (Çakmak, 2008: 43-44). Politik filmler diğer tür filmlerinden farklı olarak izleyicisini bilinçlendirme görevi görmektedir. Sinemanın sadece eğlendirme işlevi olduğunu reddeden bu sinema, ideolojik ve politik kavramları kullanarak izleyiciye somut gerçeklikleri yansıtmakta ve onlardan bir geri dönüş beklemektedir (İnce, 2009: 13).

Bütün bu bilgileri referans alarak 2000 döneminin politik Türk sinemasına baktığımızda ise ağırlıklı olarak ülkede uygulanan toplumsal ve siyasal politikaların eleştirildiği, 12 Eylül dönemi ve sonrasını anlatan filmlerin çekilmeye devam ettiği, bunun yanında taşra ve taşradaki bireyin yalnızlığı, çaresizliği, ülkenin yozlaşması gibi konuların işlendiği görülmektedir. 1990'ların ortalarından itibaren sinemaya katılan yeni sinemacılar bu dönemde de sinemaya katkılar yapmış ve yeni sinema hareketinin içerisine dâhil olan filmler çekmişlerdir. Yeni Sinema Hareketi, 29 Nisan 2010 tarihinde yapılan basın açıklamasıyla diğer sinemacılar ile dayanışma içinde olduklarını, önceki dönemin sinemacılarına karşı olmadıklarını, sansür ve baskıya karşı farklı ses ve bakış açılarının ifade edebileceği film üretim ortamı yaratmayı amaçladıklarını, ortak bir kültürel paydada buluşmak için bir araya gelmediklerini ve ahlaki bir duruşu paylaştıklarını bildirmiştir.<sup>3</sup>

Yeni Sinema Hareketi içerisinde yer alan yönetmenler, sanatsal kaygı taşıyan filmler yapmışlardır. Yeni sinemacılar 2000 döneminin toplumsal, kültürel ve politik sorunlarına değinirken ve eleştirirken filmlerinde bu sanatsal kaygıları da taşımıştır. Yeni Türk sinemasının özelliklerine bakıldığında ise bu sinemanın anti-emperyalist yapıda olduğu görülmektedir. Toplumdaki aidiyet sorunlarına değinen bu sinema, politik bir tavır sergileyerek bunu yapmaktadır. Genel olarak amatör oyuncuların yer aldığı bu filmler milli söylemleri sorgulayan, ezilmiş ve dışlanmış insanların hikâyelerine yoğunlaşan, zaman zaman da ilerici sayılabilecek bir anlatı sunmaktadır. 2000 döneminde ortaya çıkan politik, kültürel, toplumsal konulara paralel olarak yönetmenler benzer konulara filmlerinde yer vermektedir (Yılmaz, 2015: 85-86). Bu dönemde karşılaşılan sorunlar ve gelişimler sinemada taşra, göç, yabancılaşma, kentte varoşlaşma, sınıfsal ilişkiler, muhafazakârlaşma, din ve mezhep çatışması gibi konuların işlenmesine neden olmaktadır. Ancak bu konuların özünde de aidiyet kavramı sorgulanmaktadır. Toplumun yüzleşemediği pek çok mesele yeni Türk sinemasında ele alınmakta toplumsal ve tarihsel olaylarda egemen ideoloji sorgulanmaktadır (Suner, 2006: 16, 253).

Bu dönemin film üretimlerine örnek olarak da doksanların sonunda açığa çıkan devlet-mafya ilişkisini konu alan, Derviş Zaim yönetmenliğindeki *Filler ve Çimen* (2000), Yeşim Ustaoglu'nun 50 yıl boyunca başka bir kimlik altında yaşayan Rum Eleni'nin yıllar sonra ki iç hesaplaşmasını ele aldığı *Bulutları Beklerken* (2004), Ömer Uğur'un 12 Eylül döneminde masum insanların işkence görmesini anlattığı *Eve Dönüş* (2006), İnan Temelkuran'ın 1980 darbesi sonrası yozlaşan kuşağı anlatının merkezine aldığı *Bornova Bornova* (2009), Haluk Ünal'ın senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı, 1980 yılında yaşanan Çorum Katliamı sonucu İstanbul'a göç eden bir alevi ailesinin yaşadıklarını ele aldığı *Saklı Hayatlar* (2011), Tolga Karaçelik'in bir sistem eleştirisinde bulunduğu *Sarmaşık* (2015) gibi filmleri verebiliriz.

12 Eylül darbesi, kimlik, aidiyet gibi konuların yanı sıra yukarıda da belirtildiği gibi bu dönem sinemasının sıklıkla ele aldığı bir diğer konu taşradır. Dolayısıyla taşra mekânının birey üzerinde yarattığı duygu, sıklıkla bu dönem sinemasının anlatı yapısını oluşturmaktadır. Sinemada mekân kullanımının ve algısının farklılaşmasında da bu dönemde görülen değişimlerin büyük etkisi vardır. Kentlerin giderek büyümesi, insanlar arası ilişkinin azalması bireyi doğadan kopartmakta ve yalnızlaştırmaktadır. Bundan dolayı artık yeni Türk sinemasının mekânı İstanbul dışına çıkmış, bu dönemde taşrada geçen filmlerin sayısında artış görünmüştür. Ancak taşra bir önceki döneme göre estetize edilmemiş, bunalmışlığın, kısırılmışlığın ve çaresizliğin mekânı olarak ele alınmıştır. Ayrıca 2000 sonrası çekilen filmlerde ataerkil yapı da sorgulanmaya başlanmış, önceki dönemden farklı olarak bu yapı sinemasal mekânlar üzerinden eleştirilmiştir (Özer, 2013: 129-134). Sonuç olarak 2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımı çok katmanlı bir nitelik kazanmıştır. Bu sebeple farklı mekân kullanımları ile mekân sorgulanması gereken bir anlam ifade etmeye başlamıştır. Zamanın kullanımı da dönemin toplumsal ve siyasal

<sup>3</sup> Tahaoglu, Çiçek (2010). Yönetmenler ve Yapımcılardan Yeni Sinema Hareketi. <https://m.bianet.org/bianet/kultur/121036-yonetmenler-ve-yapimcılardan-yeni-sinemahareketi>  
Erişim tarihi: 11.04.2019.

olaylarının bireyin belleğinde bıraktığı izler ve travmalar olarak açığa çıkmıştır. Ayrıca mekânla bağlantılı olarak gündelik hayatın şekillenmesinde rol almıştır.

#### 4. Düşünce Gölcüklerinden Cezaevi Parmaklıklarına: *Sonbahar*

Özcan Alper'in ilk uzun metrajlı filmi olan *Sonbahar* 'da siyasi düşüncesinden dolayı uzun yıllar cezaevinde kalan, Hayata Dönüş Operasyonunu bizzat yaşayan ve işkence gören Yusuf'un sağlık sorunlarından dolayı tahliye olduktan sonra köyüne dönmesi ve burada ölümünü beklerken yaşadıkları anlatılmaktadır. Yönetmen bu filmle 90'lı yılların politik ortamını arka plana alarak yarı belgesel bir üslupla bir dönemi izleyiciye sunmaktadır.

Sonbahar filmi, Hayata Dönüş Operasyonunun belge görüntüleriyle ve cezaevinde bir askerin anonsu ile başlamaktadır:

*Dikkat Dikkat! İnsan hayatı en değerli varlıktır. Kendinizi düşünmüyorsanız, sizleri merak ve kaygıyla bekleyen sevdiğinizizi, ana babanızı ve kardeşlerinizi düşünün. En sevdiğiniz arkadaşlarınızı ölüme atarak hiçbir şey kazanamazsınız. Tamamen insani amaçlarla planlanan bu müdahalede hiçbirinize zarar gelmesini istemiyoruz. Bize direnmeyiniz. Teslim olduğunuz takdirde hasta, yaralı ve ölüm orucunda olanlar derhal hastaneye nakledilecek, diğerleri de F tipi cezaevlerine nakledilerek bayrama ailelerinle görüşerek geçireceksiniz. Her şeye rağmen yaşamak güzeldir.*

Bu sözleri söylerken askerlerin ellerindeki silahlarla beklemesi, müdahalenin insani boyutlarını tartışılır hale getirmektedir. Direniş, egemen ideolojinin istemediği bir şeydir. Askerin bu anonsu da suçluların insani şartlarda yaşaması için iktidarın egemenliği altında kalmalarını ve sistemin dışına çıkmamalarını öğütlemektedir. Bunun dışına çıkanlar egemen güçler tarafından baskılanmakta ve cezalandırılmaktadır. Bu noktada Bauman'ın öne sürdüğü 'bahçıvan devlet' kavramını hatırlamakta yarar vardır. Kavram, sistemin dışına çıkanların cezalandırılması ve ötekileştirilmesi adına önemlidir. Yazara göre devlet, toplumdaki ahlaksal davranış kurallarını da belirlemektedir. Bu kurallar kutsal sayılmakta ve bunun dışına çıkanlar ötekileştirilmektedir. Devlet memurları ise bu kurallar çerçevesinde ahlak bekçisi rolüne bürünmekte, var olan düzenin değişmemesi için görevlerini yerine getirmektedir. Bauman, modern devleti bir bahçeye benzetmektedir ve zehirli bitkilerin bahçeden temizlenmesi gerektiğini söylemektedir. Devlet de kendisine karşı olan ve zararlı gördüklerini toplumdan ayıklamaktadır. Düzene aykırı olanlar toplum dışına itilmelidir. Bu yollar da işe yaramadığında devlet bu kişileri öldürme yoluna gitmektedir (1997: 42, 84, 126). Hayata Dönüş Operasyonu da bahçedeki ayık otlarının ayıklanması için yapılan bir müdahaledir. Filmin ana karakteri de bahçedeki ayık otlardan biridir ve Yusuf özelinde bir dönemin ötekileştirilmiş gençliğinin travmaları gözler önüne serilmektedir.

Operasyonun belge görüntülerinden sonra filmde kurmaca bölüme geçilmektedir. Cezaevi koridorlarından revire doğru yürüyen Yusuf'un doktor muayenesinden sonra ciğerlerinin iflas ettiğini öğreniriz. Tam bu esnada Yusuf'un pencereden baktığı tarafta karga görüntüsü verilmektedir. Film boyunca da Yusuf'un etrafında karga görülmekte ve bir anlamda onun azalan vaktini, ölümünün yaklaştığını simgelemektedir. Karakterin cezaevinde başlayan görüntüleri ruh halini zamansal ve mekânsal olarak anlamak açısından önemlidir. Yusuf'un burada yaşadığı travmalar tahliye olduktan sonra bile karakterin hayatını etkilemekte, en ufak bir ayrıntı zamansal açıdan ona çektiği acıları hatırlatmaktadır. Mekânsal açıdan ise karakterin taşraya dönüşü kendi kimliğini ve taşranın kent karşısındaki kimliğini ortaya koymaktadır. Yusuf egemen ideolojiye ters olan siyasi düşüncesi sebebiyle cezaevinde zorlu süreçler geçirmiş, baskılanmış ve ötekileştirilmiştir. Karakterin hastalığı sebebiyle tahliye olduktan sonra taşraya dönüşü de bu anlamda önemlidir. Çünkü taşra da kent karşısında ötekileştirilmiş, dışlanmış bir mekândır.

Yusuf eve geldiğinde annesini, divanın üstünde dışarıyı seyredirken bulur. Bu bir anlamda karakterin annesinin de taşraya hapsolmuşlüğüne göstermektedir. Annesinin içerisinde yer aldığı dağ, taş, ev kendi sınırlarını çizmekte ve başka türlü bir cezaevinin içerisinde yer aldığını göstermektedir. Yusuf'un da durumu bundan farklı değildir. Karakterin odasının penceresindeki parmaklıklardan dışarıyı seyredişi onun sınırlılıklarını belirlemektedir. Yusuf'un odasında uyuyamayışı ve uyumak için dışarıya çıkışı da bir anlamda uzun yıllar kapalı bir yerde kalmasının travmatik boyutlarını göstermektedir. Sevcan Sönmez, "Travmatik anılar, sıradan anılara ya da geçmişe ait başka üzücü olayların anılarına benzemez, ağırdır, yüzleşilmesi zordur, bilinçaltına itilmiş ve bastırılmıştır" (2015: 26) demektedir. Yusuf'un devamlı kendini cezaevindeymiş gibi hissetmesi, yaşadığı olayların ağırlığından kaynaklanmakta ve bundan dolayı karakter kapalı alanlarda kalmak konusunda zorluk çekmektedir.



**Görsel 1:** Sonbahar/ Taşraya Hapsolmuşluk

Yusuf'un cezaevinden çıktığını öğrenen komşular akşam ziyaretine gelmiştir. Taşranın tipik özelliklerinden olan birbirine bağlı komşuluk ilişkileri de bu sahnede açıkça görülmektedir. Fakat komşuların tek merak ettiği şey F tipi cezaevlerinde kaç kişi kaldığı ya da suçluları bütün gün hücrede tutup tutmadıklarıdır. Kimse Yusuf'un cezaevinde yaşadıklarını sormamaktadır. Yusuf, kalabalığın içinde etrafa dalgın bir şekilde bakmakta ve kıyıda köşede oturmakta, sessiz bir şekilde etrafındaki konuşmaları dinlemektedir. Yusuf çok konuşmamakta ve sessiz hali film boyunca da sürmektedir. Burada sessizlik bir anlatım aracı olarak karakterin ruh halini ifade etmektedir. Karakterin yaşadığı zorluklar ve gördüğü işkenceler ona geçmiş hatırlatmakta ve sessiz kalışının sebeplerini oluşturmaktadır. Hatırlama ve unutma pratikleriyle ilgilenen bu filmde sessizlik de kaçınılmaz bir motif olarak izleyiciye sunulmaktadır (Köksal, 2016: 99). Yusuf'un sessizliği ise onun yaşadığı travmaları izleyiciye aktarmak açısından önemli bir anlatım aracıdır. Komşuların, evlerine giderken duyulan ayak sesleri ile Yusuf'un cezaevinde askerlerin ayak seslerini hatırlaması ve gece rüyasında kâbuslar görmesi yine bu travmatik ruh halinin etkisinden kaynaklanmaktadır. Genel olarak karakterin kadrajda hep kıyıda köşede kalmış hali onun sistem tarafından dışlanmış, ötekileştirilmiş halini göstermektedir.

Yusuf'un yine odasında uyuyamayıp dışarıda uyuduğu bir gün, Onur onların ziyaretine gelmiştir. Onur, ortaokul çağlarında bir çocuktur ve Yusuf'la olan sohbetinde matematik dersinin kötü olduğundan bahsetmektedir. Yusuf, Onur'a matematik dersi vermeyi teklif etmektedir. Karakterin çocuğa matematik dersi konusunda yardım etmesi hayata tutunma, kendi yaşamı için bir amaç edinme çabasını da göstermektedir. Onur ile devam eden konuşmasında çocuk ona bunca yıl nerede olduğunu sormaktadır. Cezaevinde olduğunu söyleyen Yusuf'a karşılık Onur, "*Cezaevi nerede uzakta mı?*" sorusunu sorar. Bunun cevabını yönetmen sonraki sahnelerde, Yusuf ile Mikail'in konuşmasında vermektedir. Mikail'in Yusuf'a, "*Ben de üniversite olmayınca babamın yanında işe girdim. Güya üç beş ay takılıp kaçacaktım, sonra baktım on yıl olmuş. Bakma bura da başka türlü hapisane*" demesi, taşranın cezaevinden farklı olmadığını göstermektedir. Burada yaşayanlar taşranın yavaş, monoton, içe dönük akışında hapis hayatı yaşamaktadır. Bu anlamda cezaevi sanıldığı kadar uzakta değildir.

Çarşıya indiği bir günde Yusuf, kitap almak için kırtasiyeye girer ve Elka ile ilk kez karşılaşır. Rus romanı arayan kadına yardımcı olan Yusuf'a kırtasiyeci, kadının arkasından "*Valla bunların orospuları bile kültürlü abi*" demiştir. Bu sahne taşranın geleneklere bağlı, kendisine yabancı olana karşı önyargılı, dar görüşlü yönünü temsil etmektedir. Taşrada kadın, namus kavramı üzerinden tanımlanmakta ve Elka'nın hayat kadını olması kırtasiyecinin, kadını "*okumuş orospu*" olarak görmesine sebep olmaktadır. Taşralı kadın çocuklarına annelik, kocasına kadınlık ve evinin işlerini yapmakla mükelleftir. Kasabaya inen, burada vakit geçiren, bir bakıma sokağın sahibi olan erkektir. Elka'nın bir kadın olarak arkadaşı Maria ile birlikte sokağa yani erkeklerin alanına çıkması ve hayat kadınlığı yapması, kırtasiyecinin onu bu şekilde tanımlamasına neden olmaktadır. Elka'nın yaptığı iş, taşralının ahlaki değerlerine uymadığından dolayı bu karakter toplum tarafından dışlanmaktadır. Nuri Bilgin, "*Ötekini meşrusuzlaştırma, otomatik olarak kendini meşrulaştırmayı sağlar*" demektedir (2007: 187). Yusuf'un, kırtasiyecinin sözlerine sinirlenmesi de kendisi gibi ötekileştirilmiş, dışlanmış Elka ile özdeşleşmesinden kaynaklanmaktadır.

Yusuf'un Elka ile tekrar karşılaşması, Mikail'in ısrarıyla gittikleri meyhanede gerçekleşmektedir. Yusuf'un lavaboya gittiği bir anda Mikail, işe çıkan Elka ve arkadaşı Maria'yı masalarına davet etmektedir. Gece sonunda Mikail'in sarhoş olmasıyla iki arkadaş geceyi geçirmek için kasabadaki bir otelde kalmaktadır. Yusuf, otel odasında Elka odasına gelir, parasının ödendiğini söyler ve soyunmaya başlar. Elka'yı engelleyerek istediğinin bu olmadığını söyleyen Yusuf karşısında kadın şaşırır. Daha sonra sohbet etmeye başlayan iki karakterin en önemli anlarından biri de Elka'nın Yusuf'a, "*Peki sen en*

*güzel yılları sosyalizm istedin de hapiste yattın? Sen delisin?” dediği sahnedir. Elka'nın sosyalist rejimi yaşayıp hayal kırıklığına uğraması ve SSCB dağıldıktan sonra maddi sıkıntılar çekmesi, bu sebeple ülkesinden ayrıлып burada hayat kadınlığı yapması açısından Yusuf'a söylediği söz anlamlıdır. Sevilay Çelenk, *Sonbahar'a Ağıt* yazısında Yusuf ile Elka'nın otel odasındaki sohbetini, “sosyalizmin Sovyet tecrübesine en ağır bedeli ödeyen kadınların dramıyla karşılaşma” diyerek değerlendirmektedir.<sup>4</sup> Yusuf'un ütopyası haline gelen sosyalizmi bizzat yaşayan Elka için bu ideoloji bir hayal kırıklığı olmuş ve kadın istemediği bir işi sırf çocuğuna bakabilmek için yapmak zorunda kalmış, tıpkı Yusuf'un sosyalizm uğruna ötekileştirilmesi gibi toplum tarafından ötekileştirilmiştir. Bu anlamda otel odası, toplum tarafından dışlanan, ötekileştirilen iki karakterin karşılaşma mekânı olması açısından önemlidir.*

Kasabadan eve döndükten sonra Yusuf'un annesi, babasının ona ölmeden önce kırıncı olduğunu söylemekte ve hapisteyken onu ziyaret etmemesinin bu kırıncılıktan, kızgınlıktan kaynaklandığını ifade etmektedir. Annesinden duydukları Yusuf'un iç hesaplaşma yaşamasına neden olmaktadır. Aile fotoğraflarına baktığı sahne, kaybettiklerinin arkasından yaşadığı üzüntüyü göstermektedir. “*Aile fotoğrafı, mahremiyet duygusuyla perçinlenmiş bir özel alan nesnesidir; kolektif bir yapılanmadan ortaya çıkan aile belleğinin hem koruyucusu hem de kurgusunun yansıyan görüntüleridir*” (Erkonan, 2014: 123). Yusuf önceki sahnelerde cezaevindeyken ailesine yazdığı mektubu da bulmuştur. Bulduğu mektuplar karakterin geçmişiyle yüzleşmesine, yaşadıklarını tekrar hatırlamasına neden olmuştur. Aileye ait bir anı, bellekte sadece o andaki şekliyle ortaya çıkmamakta, ondan öncesi ve sonrasında yaşananlarla şekillenmektedir (Halbwachs, 2016: 197). Yusuf'un aile fotoğraflarına bakarken ve babasına yazdığı mektubu okurken hissettiği duygu, onu sadece o ana götürmemektedir. Yusuf, kaybettiği on yılın onda bıraktığı psikolojik tahribatla da anılarına bakmakta ve hatırlamaktadır. Karakterin öğrencilik fotoğraflarına baktığı sahnede ise yönetmen filmin başında olduğu gibi belge görüntüleri kullanmış, o dönemde yaşanan öğrenci yürüyüşlerine, eylemlere ve sokağa taşan şiddete yer vererek, yaşananların gerçekliğini filmin anlatımı açısından desteklemiştir. Bu sahneler filmdeki zaman kullanımı açısından önemlidir. Karakterin yazdığı mektubu bulması, aile ve gençlik fotoğraflarına bakması, F tipi cezaevleri hakkında çıkan haberi izlemesi onu geçmişe götürmekte, yaşadıklarını hatırlatmakta ve iç hesaplaşma yaşamasına neden olmaktadır.

Yusuf'un geçmişi hatırlayarak yaşadığı iç hesaplaşmaya rağmen aynı ideolojiyi ve kaderi paylaştığı çocukluk arkadaşı Cihan'la buluşması, karakterin mücadeleci tarafını anlamak açısından önemlidir. Cihan'la konuşurken arkadaşı ona, “*Abisi ne yapalım? Hayattan bizim payımıza da bu düştü. Ama hiçbir şey boşuna değildir. Yine yaşanması gerekiyorsa yine yaşarız*” demektedir. Bu konuşma iki arkadaşın da girdiği mücadeleyi kaybetmelerine rağmen pişman olmadıklarını göstermektedir. Sonraki sahnelerde de Yusuf'un birçok şeyi kaybetmesine neden olan sosyalizm inancı ve hayranlığı televizyonda Rus patencilerin yaptıkları kuğu balesi ve Vanya Dayı'yı izlemesinde görülmektedir. Vanya Dayı filmindeki kadının sözleri Yusuf'un iç sesi gibidir ve karakterin sosyalizme olan inancını vurgulamaktadır:

*Ne yapalım Vanya Dayı? Yaşamak gerek. İstemesek de yaşayacağız Vanya Dayı. Önümüzde çok uzun günler, bolca akşamlar var. Alinyamızın bütün sınavlarına sabırla katlanmaya çalışacağız. Başkaları için ekip biçeceğiz. Dinlenmek bilmeden çalışacağız. Ecel saati gelip çatinca, uysalca veda edeceğiz ve orda şöyle diyeceğiz: dünyada acı çektik, çok gözyaşı döktük, büyük üzüntüler yaşadık. Tanrı acıyacak bize ve ikimiz sevgili dayıyı yaşamaya başlayacağız. Parlak, güzel, sevimli bir hayatımız olacak. Buradaki mutsuzluklarımızı sevecenlikle hoşgörülle hatırlayacak ve geçmişe gülümseyerek bakacağız.*

Yusuf, sosyalist mücadelenin içerisinde yer alarak birçok acılar yaşamış olmasına rağmen bu ideolojiye sıkı sıkıya bağlıdır. Karakter bu inanç doğrultusunda yara almış olmasına karşın, küçük çocuğa matematik dersi vererek, eski eşyaların arasından bulduğu tulumu tamir etmeye çalışarak bir şekilde yaşama tutunmaya uğraşmaktadır. Yusuf'un tulumu tamir etmeye çabalaması, karakterin hastalığı göz önünde bulundurulduğunda önemli bir detaydır. İflas etmiş ciğerlerine rağmen tulumu üflemesi ve onu tamir etmesi, ölüme inat hayata bağlılığını göstermektedir. Fakat Yusuf'un yaşadığı acıların derinliği fazla ve bıraktığı hasar büyüktür. Film boyunca karganın Yusuf'un olduğu çoğu karede yer alması, babasının mezarına doğru yürürken sararmış yaprakların etrafına düşmesi ve evin içinde saat sesinin belirgin duyulması karakterin kalan az zamanını simgelemektedir. Özellikle filmin sonlarına doğru saat seslerinin Yusuf'un odasını doldurması karakterin ölümünün habercisidir.

<sup>4</sup> Çelenk, Sevilay (2008). *Sonbahar'a Ağıt*. <https://m.bianet.org/biamag/kultur/111601-sonbahar-a-agit> Erişim tarihi: 11.05.2019.



Yusuf uzun zamandır Mikail'e yaylaya çıkmak için ısrar etmektedir. Arkadaşının ısrarını kabul eden Mikail, Yusuf ile yola çıktıklarında yolda yaşlı bir tanıdığı görür ve arabaya alırlar. Yaşlı adam Mikail'e, Yusuf'u göstererek, "*Ula Mikail, bu delikanlı kimdir bunu çıkaramadım?*" diye sorduğunda Mikail, 'Cemal amcanın hapisteki oğlu' cevabını verir. Yaşlı adam hatırlayarak, Yusuf'u anarşik olaylara karışan kişi olarak tanımlamaktadır. Taşranın politik olana tavrı da bu sahnede açıkça görülmektedir. Taşra genel olarak hep kentin gölgesinde yaşamış olmasına rağmen merkezle uyum içerisinde olmuştur. Bu nedenle Yusuf ideolojisi sebebiyle kentten dışlandığı gibi taşradan da anarşik olması sebebiyle dışlanmaktadır. Taşralının da Yusuf'a tavrı; onu anlamak, aralarına almak yerine anarşik diyerek ötekileştirmek olmuştur. İki arkadaşın yayladaki eve geldiğinde yaptıkları sohbet de 1990'lardan sonra kentte olsun taşrada olsun insanların daha kendi içlerine dönük yaşamaları ve yalnızlaşmasını vermesi açısından önemlidir. Mikail, Yusuf ile konuşmasında, "*Eskiden doğru ya da yanlış bir yaşama, bir sosyalizm umudu vardı. Şimdi onu da yaktılar, yıktılar (Yusuf gibi). Karılar şimdi orospuluk yapıyor. Erkekler de fabrika demirlerini yağmalayıp satıyor*" demektedir. Mikail'in bu söylemi toplumsal değerlerin giderek yok olmaya başlamasını, bireylerin yalnızlaşmasını ve aralarındaki mesafelerin artmasını, karakterin bu gidişattan duyduğu hayal kırıklığını vurgulamaktadır. Taşra, ahlaki değerlerin sıkı korunduğu, insani ilişkilerin kuvvetli olduğu mekândan, Mikail'in söylemiyle bu değerlerin kentte olduğu gibi örselendiği, bireylerin giderek yalnızlaştığı bir mekâna evrilmiştir. Ayrıca iki arkadaşın gittikleri yayla evi, toplumsal ve bireysel konuların sorgulandığı bir mekân olarak konumlanmıştır.

Yusuf'un yayla dönüşü durumu ağırlaşmıştır. Karga sesi filmde daha baskın bir şekilde duyulmaya başlamıştır. Ertesi gün Yusuf, annesinden köyden birinin öldüğünü öğrenir ve cenazesine katılır. Burada kadınların ağlayıp, ağıt yakmalarını izleyen Yusuf, bir bakıma da kendi cenazesini izlemektedir. Cenazeden sonra Yusuf, otele Elka'nın yanına gider. Karakter bir şekilde Elka ile hayata tutunmaya çalışmaktadır. İki ötekiyi bir araya getiren otel odası onları daha fazla birbirine yaklaştırmaktadır. Yusuf ile Elka burada sevişir ve seviştikten sonra yatakta cenin pozisyonunda uyuma görüntüleri verilir. Acı çeken ve birbirlerini iyileştirmeye çalışan bu iki aşğın uyuma sahnesi onların savunmasızlığını göstermektedir.

Yusuf, durumunun ağırlaştığı bir günde annesinin, komşularına onu evlendirmek istediğini söylediğini duymaktadır. Bu sahnede saatin sesleri Yusuf'un odasını kaplamakta, annesi onu evlendirmek istese de karakterin ölümünün yaklaştığı mesajı verilmektedir. Yusuf ise Elka'ya âşiktir fakat kendisi için kaçınılmaz sonun da farkındadır. Bu gerçekliğin altında ezilen Yusuf, Mikail'in arabasını alarak hızla sürmeye başlamaktadır. Kafasında hem askerin anonsu hem annesinin sözleri hem Elka'nın sözleri birbirine karışmaktadır. Yusuf daha fazla dayanamayarak arabayı durdurur ve doğaya karşı haykırır. Bu bir anlamda onun kaybettiği 10 yılının, tüm yaşadıklarına rağmen bir kadını sevmenin ve onu kaybedecek olmanın çığıdır. Etrafını saran dağların yanında Yusuf küçücük görünmektedir. Karakterin doğaya karşı kadrajda küçücük görünmesi onun çaresizliğini göstermektedir.

Yusuf, Elka ile tanışmadan önce ölümü kabul etmiş bir karakterdir. Elka ile tanışıp ona âşık olması karakterin hayatta kalma isteğini de arttırmaktadır. Filmin sonlarına doğru iskelede Yusuf'un yanına gelen Elka'nın ona, "*Keşke her şeyi geride bırakıp uzun bir yolculuğa çıkabilseydik seninle*" demesiyle Yusuf, arkadaşı Mikail'in yanına giderek pasaport konusunda yardım istemekte ve Elka için tekrar hayata tutunarak mücadele etmektedir. Fakat Elka vizesinin süresi bittiği için ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. Yusuf pasaportu almış olmasına rağmen Elka'nın gittiğini öğrenir. Karakter çaresizce evine döner ve bu sahneden sonra sonbaharın bittiği, karların dağları kapladığı görüntüler verilir. Mevsim artık kıştır ve Yusuf'un yolculuğu bitmek üzeredir. Son sahnede Yusuf, tulumu tamir etmiş ve çalmaktadır. Oğlunun tulumu çalmasını dinleyen annesi ayağa kalkarak pencerenin parmaklıklarından dışarı bakmakta ve dışarıda Yusuf'un tabutu taşınmaktadır. Böylelikle Yusuf'un hapsolmuşluğu cezaevinde başlayarak taşrada ölümü ile birlikte son bulmuştur. Yusuf'un ölümü bir kuşağın ölümünü de simgelemektedir. Ekranda, "*Her daim düşleri peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocuklarına...*" yazısı görünür ve ekran kararır. Yönetmen bu yazı ile kendi politik tavrını da ortaya koymaktadır.

##### **5. Işıltılı Caddelerden Hiçliçe: Ahlat Ağacı**

Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği 2018 yapımı *Ahlat Ağacı* filmi, üniversiteden yeni mezun olmuş ve memleketine dönmüş Sinan'ın yazdığı kitabı bastırma çabasını ve taşra ile yaşadığı çatışmayı anlatmaktadır. Filmde, Sinan'ın hikâyesinin yanında taşradaki aile yapısı ve din olgusu da ele alınmakta ve yönetmen toplumsal göndermelerle birlikte bir taşra anlatısı sunmaktadır.

*Ahlat Ağacı*, filmin ana karakterlerinden olan Sinan'ın üniversiteden mezun olduktan sonra memleketi Çan'a dönmesiyle başlamaktadır. Otobüsten inip memleketine ayak bastığı anda kuyumcu, Sinan'ı tanımakta ve onunla ilgili sorular sormaktadır. Taşranın küçük yapısından kaynaklı, burada daha önce görülen bir yüz unutulmamakta ve kuyumcu da Sinan'ı görür görmez tanımaktadır. Kuyumcu Sinan'la ilgili sorular sorduktan sonra, babasının (İdris) borcunu hatırlatmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde de Sinan, öğretmen olan babasının birçok tanıdığı borcu olduğunu öğrenmekte ve babasının yaşattığı sıkıntılar sebebiyle borçlular karşısında üzerinde psikolojik bir baskı hissetmektedir.

Sinan eve geldiğinde, annesi ve kız kardeşi tarafından aileyi ekonomik sıkıntılara sokmasından dolayı babasına saygı duyulmadığını ve onun ciddiye alınmadığını görmektedir. Yaşanılan ekonomik sıkıntıların sorumlusu baba olduğu için evde, baba-anne ve baba-kız çocuk arasında mesafeli ilişkiler söz konusudur. İşten eve gelen baba, oğlunu odasında kitaplarını yerleştirirken görmektedir. Sinan'ın annesi, o üniversitedeyken odasındaki kitapları kaldırmıştır. Babası oğluna, annesinin, gereksiz şeyleri sevmediğinden dolayı kitapları kaldırdığını söylediğinde kadın; *“Sen seviyon da noldu sanki”* diye karşılık vermektedir. İdris devlette memur olmasına rağmen kumar oynayıp birçok kişiye borç yapması ve ailesini sıkıntıya sokması sebebiyle karısı tarafından tepki görmekte ve kendisine saygı duyulmamaktadır. Aynı şekilde kızından bir şey istediğinde kızı ona *“Sen alsana”* diye karşılık vermektedir. Babası, Sinan'a yarın köye gitmeleri gerektiğini, arabaya benzin doldurmasını söylemektedir. Ancak parayı baba değil anne vermektedir. Köye gittiklerinde çocuk, babasının köydeki insanlara da borcu olduğunu öğrenmektedir. Dedesi de babasını sürekli azarlamakta, köyde evlerinin önündeki kuyudan su çıkacağına inanmasından dolayı onu ciddiye almamaktadır. İdris'in etrafındaki herkesin onu ciddiye almaması ve saygı duymaması da geleneksel toplumun belirlediği cinsiyet rollerine ters düşmektedir. Ayşe Seda Keleş, taşra aile yapısında erkeğin gücünü belirleyen şeyin ekonomik sermaye olduğunu ve bunun evdeki iktidarını pekiştirdiğini söylemektedir (2018: 101). Ancak İdris'in kumar oynayıp etrafa borçlu olması, evin ekonomisini sağlayamaması, sonraki sahnelerde de görülen oğlundan para istemesi ve karısı oğlunun sınava gitmesi için para istediğinde adamın tüm maaşını ve kartlarını ona verdiğini söylemesi patriarkal düzendeki konumunu ve saygınlığını zedelemektedir.

Edebiyatla ilgili olan Sinan, köyden ilçeye döndüğünde 'Ahlat Ağacı' adlı romanını çıkarmak için belediye başkanının yanına, sponsor olacağını umut ederek gitmektedir. Belediye başkanı, Sinan'ın kitabının Ahlat bölgesini tanıtıcı bir eser olduğunu sanmaktadır. Fakat Sinan kitabın bireysel bir çalışma olduğunu şu sözlerle anlatmaktadır: *“Belgesel, turistik, bölgeyi tanıtıcı yazılar gibi de anlaşılmasın yalnız. Tabi ki ilhamını bu topraklardan alan ama belli bir edebi kaygıyla dramatize edilmiş, kişisel metinler bunlar. Hiçbir inancın, ideolojinin, otoritenin etkisinde kalınmadan yazılmış, samimi itiraflar bir yerde.”* Ancak belediye başkanı, belediyenin bütçesinden bireysel çalışmalara para ayrılmadığını söylemekte, Sinan'ı edebiyatla ilgilenen ve çok fazla kitap okuyan kumcu İlhami'ye yönlendirmektedir. Başkanın yönlendirdiği kişinin yanına giden Sinan, adamı yerinde bulamayınca eve gitmek için yola çıkmaktadır ve eve dönüş yolunda liseden arkadaşı Hatice ile karşılaşmaktadır. Karakterin Hatice olan konuşması toplumsal cinsiyet kalıplarını ikinci defa yıkmaktadır. Aynı zamanda Sinan'ın konuşmalarında aydın ve okumuş kesimin taşraya bakış açısı da ortaya konmaktadır. Kızla olan konuşmasında:

**Sinan:** *Ne bileyim. Sevmiyom buraları. Dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan. Burada ömür çürütmeye niyetim yok.*

**Hatice:** *İyi sen kaç kurtar kendini o zaman. Biz bir çaresine bakarız... Biz ömür mü çürütüyoruz yani burada.*

**Sinan:** *Ne alakası var onun için mi söyledim. Erkek için daha zor iş güç falan.*

**Hatice:** *Kadınlar nasıl olsa evlenir oturur evinde diyorsun. Sorun yok yani.*

**Sinan:** *Onu mu dedim şimdi ya. Sende iyice feministe bağladın.*

İki karakterin bu konuşmasında, Sinan'ın önceki sahnelerde belediye başkanına romanı için bu topraklardan ilham aldığı söylemi kızla olan konuşmasında olumsuz bir hal almaktadır. Çünkü karakter yaşadığı toprakları dar kafalı ve hoşgörüsüz olarak tanımlayarak bir anlamda taşraya karşı memnuniyetsiz tavrını göstermektedir. Aslında karakterin taşraya olan tavrı kentten de tavrıdır. Sinan da kentten taşraya olan bakış açısında olduğu gibi mekânı dışlamaktadır. Sonraki sahnelerde telefonda arkadaşıyla konuşmasında *“Diktatör olsam buraya atom bombası atardım sevabına”* söylemi de karakterin taşraya olan olumsuz bakışını desteklemektedir. Taşra onun için bir an önce gitmesi, uzaklaşması gereken bir yerdir. Ayrıca Hatice ona söylemlerinden dolayı tepki gösterdiğinde Sinan'ın *“iyice feministe bağladın”* demesi ne kadar okul bitirmiş ve

kentte yaşamış olsa da kadına olan bakış açısının hiçbir şekilde değişmediğini göstermektedir. Hatice'nin söylemleri ise taşrada kadına biçilen rollere ters düşmektedir. O bir nevi kendisine biçilen rollere, "*Kadınlar nasıl olsa evlenir, oturur evinde*" diyerek isyan etmektedir. Aslında Hatice de Sinan gibi yaşadığı mekândan memnun değildir. O ışıltılı, kalabalık caddelerin olduğu yerlere gitmek, güzel yemeklerden tatmak istemektedir. Ama içinde yaşadığı mekândan ne kadar memnun olmasa da Sinan'la Ahlat ağacının altında yaptığı konuşmada ona evleneceğini söylemekte, bir anlamda evliliği bir kaçış olarak görmektedir. Ancak bir yandan da kız istemediği bir kişi ile evleneceği için üzgündür. Hatice'nin üzgün ve umutsuz tavrı ile de mekânın onu hapsedtiği mesajı verilmektedir.



**Görsel 2:** Ahlat Ağacı/ Taşraya karşı olumsuz bakış

Taşraya karşı belirgin olan söylemler, Sinan'ın KPSS sınavına girdikten sonra gittiği kitapevinde, tanınmış bir yazar olan Süleyman Bey'in yanına gidip sohbet etmelerinde de görülmektedir. Süleyman Bey ve Sinan'ın sohbetleri her ne kadar edebiyatla ilgili olsa da iki karakterin tespitlerinde toplumsal meselelere olan bakış açıları da verilmektedir. Sinan, Süleyman Bey ile *Taşra ve Edebiyat Sempozyumu*'nda karşılaşmıştır. Bundan dolayı Sinan bu sempozyumda konuşmacıların taşra yorumları hakkında Süleyman Bey'in fikrini almak istemektedir. Süleyman Bey, taşraya yoruma açık bir konu olduğu için tek bir bakış açısıyla bakmanın yanlış olduğunu, peşin hüküm verilmemesi gerektiğini söyleyerek taşra edebiyatını savunurken, Sinan taşrayı eleştirmekte ve mekânı olumsuzlayarak, Süleyman Bey'in düşüncesine karşıt bir tavır takınmaktadır. Süleyman Bey'in her söylemi karşısında karşıt bir söylem takınan Sinan bir şekilde yazarı tahrik etmeye çalışmaktadır. Çünkü Süleyman Bey, Sinan'ın yazar olma hayallerini gerçekleştirmiş biridir ve Sinan, yazar karşısında kendisini eksik hissetmektedir. Taşra üzerinden başlayan bu fikir çatışması, kentli olan ve taşralı olanın da çatışmasını göstermektedir. Fakat farklılık kentli kimliğine sahip Süleyman Bey'in taşrayı olumlarken, Sinan'ın bir taşralı olarak mekânı olumsuzlaması ile gerçekleşmektedir. Karakter taşraya karşı mesafeli yaklaşmasına rağmen ondan da kopmamaktadır. Belki de taşradan kopamama durumu mekâna karşı da eleştirel bir tavır almasının sebebi olabilmektedir. Ancak Sinan'ın eleştirel, alaycı ve ukala tavrı en sonunda yazarın tepkisine yol açmakta ve onu toy olarak nitelendirerek tek gerçekliğin kendi gerçeği olmadığı konusunda karakteri bilinçlendirmeye çalışmaktadır.

Sinan'ın alaycı ve küçümseyici tavrı, kitabının basımına sponsor olması için gittiği İlhami Bey ile konuşmasında da görülmektedir. Sinan'ın kitabını beğenen İlhami Bey, Çanakkale'deki şehitliğin ve bu tarz milli duyguları pekiştiren mekânların öneminden bahsetmektedir. Ancak Sinan sadece kitabında bundan bahsetmediğini, sıradan insanın sorunlarını ve yaşam kültürünü de yansıttığını belirtmektedir. Sinan kitabında her ne kadar yaşadığı yerin sorunları ve kültürünü yansıttığını söylese de bu söylem eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Sinan'ın İlhami Bey'in fikirlerini dinlerken takındığı alaycı tavır farklı fikirlere açık olmadığını, kendi gerçekliğini yaşadığını göstermektedir. Filmde İlhami Bey'in "*Eğitim güzel tabi de burası Türkiye. Bu ülkede hayatta kalmak istiyorsan değişime ayak uyduracaksın*" söylemi dönemin eğitim sistemi hakkında politik bir göndermedir. Eğitimin idealleri gerçekleştirmek için yeterli olmadığı, hayatta kalabilmek için sistemin dayattığı koşullara uyulması gerektiği İlhami Bey'in söylemleri üzerinden verilmek istenen mesajdır. Sinan ile olan konuşmasında, adamın ettiği yardımların kendi çıkarı doğrultusunda gerçekleştiği görülmektedir. Karakterin bu söylemleri toplumsal çürümenin bir göstergesidir. Sonuç olarak İlhami Bey'le yaşadığı fikir ayrılığı sebebiyle Sinan buradan da eli boş dönmektedir.

Kitabını bastırma konusunda başarısızlığa uğrayan karakterin çaresizliği ve yaşadığı mekânda kısırılmış hali onu bunalıma sürüklemektedir. Sinan'ın ruh halinin kötü olmasının bir sebebi de bir anlamda taşrada zamanın yavaş akıyor olmasıdır.

Abdullah Ataşçı da “*Taşrada her şey ağır bir zamanın kollarında ilerler*” (2015: 55) diyerek taşradaki zamanın insanları kısıtladığına ve boğucu bir akışa mahkûm ettiğine dikkat çekmektedir.

Zaman gibi taşrada bir diğer önemli olgu da dindir. Yönetmen üçüncü kırılmayı da din üzerinden yapmaktadır. Sinan köyüne gittiği bir günde ninesinden, köyün imamının onlara altın borcu olduğunu öğrenmektedir. Borcunu ödemeyen imamın bir de üstüne düğüne gittiğini duyan Sinan öfkelenmekte, daha sonra köyde dolaşmaya çıktığında imamın ağaçtan meyve çaldığını görmekte ve akabinde ona dolaylı yoldan borcunu hatırlatmaktadır. Sinan’ın üstü kapalı bir şekilde imama borcunu hatırlatmasına rağmen adam üstüne alınmamaktadır. Devamında dinde reformlar üzerine bir sohbet açılır ve İmam Veysel, Müslümanlığın üstün bir ahlak timsali olduğunu, kayıtsız şartsız teslim olunması gerektiğini savunur. İmamın kendi yaptıklarına bakmadan toplumsal konumunu pekiştirici söylemleri, kendi statüsünü korumaya çalıştığını göstermektedir. Filmde imam karakterinin meyve çalması ve Sinan’ın dedesine borç yapması mekânın muhafazakâr yapısına karşıt bir söylem oluşturmaktadır. Ayrıca İmam Veysel’in İdris ile ilgili dokunduruları Sinan’ı rahatsız etmekte ve imam karşısında onun, babasını savunduğu görülmektedir. Babasının yaptıklarının bir başkaldırı olduğunu söyleyen Sinan’ın filmin başından beri ilk defa babasını anlamaya çalıştığı görülmektedir. İdris de Sinan gibi ona dayatılan kurallara uymayan ve yaşadığı yerden uzaklaşmak isteyen bir karakterdir. Fakat İdris’in kaçma isteği merkeze değil taşraya yöneliktir. Orada kendini doğaya teslim etmek istemekte ve kafasında kurduğu ideal yaşamı (kuyudan su çıkarmaya çalışarak etrafı yeşillendirme ve üretime geçme isteği) gerçekleştirme peşindedir. Bu hayali gerçekleştirene kadar da sıkışık kaldığı mekânda İdris, kaçışı at yarışı oynamada bulmaktadır. Sinan da babası gibi yaşadığı mekândan kaçmak istemekte ve o da yazdığı romanla bunu gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Filmin sonuna doğru Sinan, babasının köydeki köpeğini satarak ve borç alarak gerekli parayı temin etmiş ve kitabını bastırmıştır. Fakat kitabı istediği başarıya ulaşamamıştır. Film boyunca bir arayış içerisinde olan Sinan, kitabını bastırma çabası ile bir anlamda anlaşılmayı beklemiştir. Ancak askerden geldikten sonra kitabının bodrumda çürümüş olduğunu görmüş, annesinin ve kardeşinin bile kitabını okumadığını öğrenmiştir. Bir tek devamlı çatışma halinde olan babası onu anlamış ve onun için çok önemli olan kitabını okumuştur. Sinan, emekli olduktan sonra köye yerleşen babasının yanına gittiğinde de cüzdanında kitabı ile ilgili bir gazete haberini sakladığını görmüştür. Filmin başından beri babasını yargılayan Sinan, kendisini anlayanın babası olduğu gerçeği ile yüzleştiğinde duygulanmış ve vicdan azabı çekmiştir. Son sahnede Sinan’ın babasıyla olan konuşmaları ise onunla özdeşleştiğini ve babasının çok önem verdiği kuyudan su çıkarma çabasına ortak olarak bir nevi onun gibi taşraya hapsolmuşlüğü kabullendiğini göstermektedir. Sinan’ın babasına, “*Seni de kendimi de bu ahlat ağacına benzettiğim oluyor bazen. Böyle uyumsuz, yalnız, şekilsiz*” demesi filmin ismine de bir göndermedir. Kitap gibi filmin ismi olan Ahlat Ağacı<sup>5</sup> sembolik anlamda toplumsal sistemin bir metaforu olmaktadır. Bu metafor üzerinden arada-derede kalmışlık sembolize edilmekte ve bir anlamda bir ülkenin neden gelişemediği ve neden Ahlat ağacı gibi yalnız kaldığı Sinan’ın hikayesinde sunulmaktadır.

## Sonuç

Taşra hem kültürel ve ideolojik hem de zaman algısı ve yaşam şekli olarak belli bir zihniyeti oluşturmaktadır, buna paralel olarak da şekillenmektedir. Zihniyeti belirleyen, toplum ve mekândaki ortak paylaşımlardır. Davranış biçimi ve inançlar toplumun devamını sağlamaktadır. Ayrıca zihniyeti belirleyen bir diğer unsur ise zamanın ruhudur. Bir çağa ait yaşam biçimleri, toplumsal ve ekonomik kategoriler, ahlak zihniyeti belirleyen faktörlerdir. Zaman ve mekân üzerine olan bu çıkarımlar kavramın politik yönüne işaret etmektedir.

Çalışma kapsamında 2000 sonrası politik gelişmelerin taşrayı nasıl şekillendirdiği ve dönüşüme uğrattığı, seçilen filmlerde bu mekânın nasıl ele alındığı ve politik temaların ne şekilde yer aldığı incelenmiştir. Bu kapsamda incelenen *Sonbahar* ve *Ahlat Ağacı*’nda taşra, zamansal ve mekânsal olarak boğucu, baskıcı, körelmiş ve memnun olunmayan bir yer konumundadır. Ayrıca 2000 sonrası Türkiye’de siyasal ve toplumsal hayattaki değişimlerin incelenen iki filmin anlatı yapısını etkilediği hatta bu değişimlerin anlatı yapısını belirlediği tespit edilmiştir. Bu dönemde egemen sisteme ters düşen düşünceleri dolayısıyla birçok insanın cezalandırılması ve toplumdan dışlanması (*Sonbahar*), eğitim adına alınan yanlış

<sup>5</sup> Ahlat ağacı, Anadolu’nun çoğu yerinde rastlanan ağaç türlerindedir. Yaban armudu ya da çakal armudu olarak da bilinmektedir. Genel olarak açıklıkta ve yalnız bulunur. Ne tam orman ağacı ne de tam armut ağacıdır. Bu açıdan arada-derede kalmışlığı simgelemektedir (Geçgin, 2018: 102-103).

kararlar ve birçok mezun öğrencinin ideallerini gerçekleştirememesinden dolayı yaşadığı hayal kırıklığı ve bunalımlar (*Ahlat Ağacı*) gibi olayların, seçilen filmlerin anlatısında yer aldığı görülmektedir.

Filmler, 2000 sonrası dönemde, bir önceki dönemin de problemlerinin etkisiyle, yaşanan gelişmeleri taşra perspektifinden ele alarak değerlendirilmektedir. *Sonbahar* filminde mevcut sisteme ters olan siyasal düşüncesinden dolayı yıllarca cezaevinde kalan ve burada Hayata Dönüş Operasyonu'nu yaşayan, işkence gören Yusuf'un, ciğerlerinin iflas edip tahliye olduktan sonra taşraya dönüşü ve burada ölümünü beklerken yaşadıkları anlatılmaktadır. Yusuf taşraya döndüğünde buranın da cezaevinden farksız olduğunu görmektedir. Burada yaşayan insanlar taşranın boğucu, dar yapısından kaynaklı olarak hapis hayatı yaşamaktadır. Taşradaki toplumsal cinsiyet kalıplarının da yer aldığı filmde insanlar, mekânın içerisine hapsolmakta ve kendilerine dayatılan kalıplar içerisinde yaşamaktadır. *Ahlat Ağacı* filminde ise Sinan özelinde taşraya sıkışmış ve ideallerini gerçekleştirememiş insanların hüznü hikayesi anlatılmaktadır. Bunun yanında Türkiye'deki eğitim sistemi ve politikaları da eleştirilmektedir. Sinan, üniversiteden mezun olduktan sonra taşraya, memleketine dönmekte ve babasının borçlarından dolayı alacaklılardan film boyunca simgesel şiddet görmektedir. Bir yandan da mezun olduktan sonra iş bulamamasının sancılarını yaşamakta, yazdığı kitabı bastırmaya çalışarak memnun olmadığı taşradan bir an önce uzaklaşmaya çabalamaktadır. Bu iki filmde de taşra memnuniyetsizliğin, çaresizliğin, sıkışmışlığın mekânı olarak filmin anlatısında yer almaktadır. Dolayısıyla taşra artık 1990 öncesi dönemde gösterilen birlik beraberliğin, mutluluğun, saflığın mekânı olmaktan öte 1990 sonrası ve özellikle 2000 sonrası dönemde yalnızlığın, çaresizliğin, müphemliğin, memnuniyetsizliğin mekânı olarak Türk sinemasında yer almaktadır. Bu mekânda artık saf ve nostaljik duyguların yerini körelmiş duygular almış, bunalımın ve dışlanmışlığın mekânı olarak filmlerde işlenmiştir. Seçilen iki filmdeki politik söylemlere baktığımızda ise 1990 sonrası dönemin bireyci tutumunun izleri görülmektedir. *Sonbahar* ve *Ahlat Ağacı* içerisinde politik söylemler barındırmasına rağmen merkezine toplumu değil bireyi alarak mevcut sisteme bir eleştiri sunmamakta daha çok politik temalar birey odaklı kalmaktadır.

#### Kaynakça

- Agamben, G. (2001). Kutsal İnsan. Çev., İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Alkan, A. T. (2016). "Memleketin Taşra Hali." Taşraya Bakmak. Tanıl Bora (ed.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 67-76.
- Alver, K. (2013). "Taşra Halleri." Sosyoloji Divanı Sayı: 1: 11-23.
- Argın, Ş. (2016). "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?" Taşraya Bakmak. Tanıl Bora (ed.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 271-296.
- Ataşçı, A. (2015). "Edebiyatta Taşranın Ruhu." Edebiyatın Taşra Manifestosu. Mesut Varlık (ed.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 55-64.
- Aydoğan, D. (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Taşra, Taşralı ve Taşracılık Olgusu. (Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Bauman, Z. (1997). Modernite ve Holocaust. Çev., Suha Sertabiboğlu. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bilen, O. (2001). Çağdaş Yorumbilim Kuramları. Ankara: Kitabiyat Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). Kimlik İnşası. Ankara: Aşına Kitaplar.
- Bora, T. (2016). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye." Taşraya Bakmak. Tanıl Bora (ed.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 37-66.
- Boztepe, V. (2007). 1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bulut, D. (2007). Türk Edebiyatı'nda Taşra. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

- Çakmak, D. (2008). 2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Etnik Kimlik Söylemi: Kürt Kimliğinin Temsilleri. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelenk, S. (2008). Sonbahar'a Ağıt. <https://m.bianet.org/biamag/kultur/111601-sonbahar-a-agit> Erişim tarihi: 11.05.2019.
- Çelikaslan, Ö. (2008). Türk Sinemasında Taşra ve Çocuğun Temsili: Kasaba (1997), Masumiyet (1997) ve Beş Vakit (2005). (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çiftçi, M. (2010). *1990'lar Sonrası Türk Siyasal Sineması*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çur, A. (2016). "Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları." *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (ed.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 115-136.
- Demir, S. T. (2017). "Modern Kültürde Kentten Kaçmanın ve Uzaklara Gitmenin Sosyolojisi." *İnsan&İnsan* 4 (13): 242-252.
- Elmacı, T. (2011). "Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması." *Selçuk İletişim* 7 (1): 161-173.
- Erkonan, Ş. (2014). "Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek." *Moment Dergi* 1 (2): 122-147.
- Erol, M. (2010). *Taşraya Bakmak*. Hece Sayı 160: 5-10.
- Gévaudan, F. (1973). "Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya." Çev., Engin Özden. *Gerçek Sinema* Sayı 2: 21-27.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. Çev., Büşra Uçar. Ankara: Heretik Yayıncılık.
- İnce, G. (2009). *Örnek Çözümlerle Türkiye ve İtalya'da Politik Sinema*. (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kavuş, S. (2013). "Demokrasi ve Taşra." *Ankara Barosu Dergisi* 2013/1: 287-318.
- Keleş, A. S. (2018). *2000 Yılı Sonrası Bağımsız Türk Sineması'nda İktidar İlişkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Köksal, Ö. (2016). "Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken." *Gözdeki Kıymık*. Hüseyin Köse ve Özgür İpek (ed.) içinde. İstanbul: Metis Yayınları. 96-111.
- Odabaş, B. (2013). *Siyasal Sinema Anlayışı*. <http://kanalkultur.blogspot.com/2013/10/battal-odabas-siyasal-sinema-anlays.html> Erişim tarihi: 11.03.2019.
- Özer, Y. (2013). *Sinemasal Anlamın Oluşumunda Mekânın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı*. (Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Özgül, G. E. ve Tahan, K. (2014). "Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlamanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekân ve Gerçeklik." *Global Media Journal* 4 (8): 241-259.
- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle Hatırlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tahaoğlu, Ç. (2010). *Yönetmenler ve Yapımcılardan Yeni Sinema Hareketi*. <https://m.bianet.org/bianet/kultur/121036-yonetmenler-ve-yapimcılardan-yeni-sinemahareketi> Erişim tarihi: 11.04.2019.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. Çev., Ertan Yılmaz. İstanbul: Yordam Kitap.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, E. (2016). "Aile ve Evlilik Türleri." Aile Sosyolojisi. Kadir Canatan ve Ergün Yıldırım (ed.) içinde. İstanbul: Açılım Kitap. 65-80.

Yılmaz, E. (1997). 1968 ve Sinema. Ankara: Kitle Yayıncılık.

Yüksel, A. (2008). "Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar." Selçuk İletişim 5 (2): 128-135.