



Yeni Umut Mekânı Olarak Kırsal Entelköy Efeköy'e Karşı ve Mandıra Filozofu Filmleri Üzerinden Bir Okuma

Arzu Başaran Uysal¹
ORCID ID: 0000-0002-0548-525X

Öz

Küreselleşme, gelişen iletişim ve ulaşım olanakları, kırsal politikaların değişimi gibi dinamikler kırsalı dönüştürmektedir. Günümüzde kent ile kır arasındaki etkileşim daha önce hiç olmadığı kadar artmıştır. Öte yandan son yıllarda kırsal alanlar, kentli orta sınıf için yaşamak istenen bir umut mekânı haline gelmiştir. Özellikle Ege kırsalı, imesi düşük olmakla birlikte kentten göç almaktadır. Tüm bu dinamikler kırsalı nasıl dönüştürmektedir? Bu makalede, Türkiye kırsalının nasıl bir "yer"e dönüştüğü Türk sineması üzerinden tartışılmaktadır. Türk sinemasında da ilginç bir şekilde 2000 sonrası kırsalı mekân olarak seçen film sayısında bir artış gözlemlenmektedir. Daha önce çoğunlukla köyde başlayıp İstanbul'da biten filmler, bu kez İstanbul'da başlayıp köyde bitmektedir. Makalede, popüler Türk sinemasının ilgi görmüş iki sinema filmi -Entelköy Efeköy'e Karşı (2011) ve Mandıra Filozofu (2014)- analiz edilmektedir. Her iki filmde de kentten kaçış ve doğaya dönüş teması işlenmektedir. Filmler, kırsal temsilindeki değişimin yanı sıra kentten kırsala göç motivasyonu, üretim biçimlerindeki değişim, köy toplumunun sosyoekonomik dönüşümü konularını merkeze alarak irdelenmiştir. Analiz sonucunda, kent/kentli ve köy/köylü temsillerinde değişimler olduğu, kırsaldaki üretim biçiminin ve istihdam yapısının değiştiği, yalnızca ekonomik açıdan değil toplumsal ve mekânsal olarak da iç içe geçmiş melez bir yapının olduğu bulgulanmaktadır. Tersine göçün en önemli motivasyonunun kentten kaçmak ve doğada yaşamak olduğu saptanırken, her iki filmde de göç edilen mekânın neden Ege coğrafyası olduğu tartışmaya açılmıştır. Öte yandan pastoral, romantik bir umut mekânı olarak betimlenen kırsalın aslında kapitalizmin ve kentlerin etkisinden azade yerler olmadığı anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kırsal, kırsalın dönüşümü, umut mekânı, Türk sineması, kentten uzaklaşma,

¹ Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, Çanakkale, E-posta: arzubasaranuysal@gmail.com



Countryside as New Spaces of Hope

A Reading through Movies Entelköy Efeköy'e Karşı and Mandıra Filozofu

Arzu Başaran Uysal²

ORCID ID: 0000-0002-0548-525X

Abstract

Globalization, advancing communication and transportation technologies, and changing in rural policies are contributing to the transformation of rural landscapes. Today, the interaction between urban and rural domains has witnessed an unprecedented surge. Concurrently, rural areas have evolved into coveted spaces of hope for the urban middle class, particularly within the less dynamic yet migration-attracting rural regions of the Aegean. This article delves into the mechanisms through which these dynamic forces reshape rural Turkey, employing Turkish cinema as a lens for exploration. Interestingly, there has been an increase in the number of films choosing rural areas as a setting in Turkish cinema after 2000. Unlike their predecessors, predominantly commencing in villages and concluding in Istanbul, these films now initiate in Istanbul and culminate in rural landscapes. The study scrutinizes two prominent Turkish cinema productions—“Entelköy Efeköy'e Karşı” (2011) and “Mandıra Filozofu” (2014). Both films expound on the theme of urban exodus and a return to the nature. The analysis extends beyond the transformation in rural representation to encompass motivations for urban-to-rural migration, alterations in production methodologies, and the socio-economic metamorphosis of rural communities. Results indicate not only shifts in urban/urbanite and village/villager representations but also alterations in rural production methods and employment structures, culminating in the emergence of a complex, interwoven structure that extends beyond economic realms to social and spatial domains. While the primary impetus for reverse migration is identified as a desire to escape from urban life and embrace nature, the choice of the Aegean region as the migration destination in both films is explored. Additionally, the romanticized depiction of rural areas as pastoral, hopeful spaces is juxtaposed against the reality of these spaces being intricately entwined with the influences of capitalism and urbanization.

Keywords: Rural, rural transformation, counter urbanization, spaces of hope, Turkish cinema

² Prof. Dr., Canakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Architecture and Design, Urban and Regional Planning Department, Canakkale, E-mail: arzubasaranuysal@gmail.com

Giriş

Türkiye'deki iç göç hareketleri genellikle “çekici kent” ve “itici kırsal” kavramları üzerinden açıklanmaktadır. İşsizlik, yoksulluk, yoksunluk, topraksızlık, hizmetlere erişememe gibi nedenlerle kırsal alanlar nüfusu itmektedir. Buna karşın barındırdıkları iş olanakları, yüksek gelir, hizmete erişim imkânları, yaşam standartları ise kentsel alanları çekici kılmaktadır (Keleş, 2015). Başka bir ifadeyle kalkınma kuramına göre göç hareketi az gelişmiş yerlerden çok gelişmiş yerlere doğrudur. Oysa bir süredir “az gelişmiş” kırsalın, kentte yaşayanlar için çekici bir yer haline gelmeye başladığını görmekteyiz. İnsanlar kentin karmaşasından, kalabalığından kaçarak doğaya yakın, daha basit, daha sağlıklı ve hatta daha ucuz bir yaşam vadeden kırsalda yaşamayı arzu etmektedirler. Kovid 19 salgını, ekonomik krizler ve son olarak yaşadığımız 6 Şubat depremleri kırsalda yaşam isteğini daha da artırmış görünmektedir.

Makalede “umut mekânı” kavramı David Harvey'in 2000 yılında yayımlanan Umut Mekânları (Spaces of Hope) kitabına referansla kullanılmaktadır. Harvey (2015), kitabında kavramsallaştırmayı ütopya mekân ile ilişkilendirir, ancak ütopya mekân gibi tasarlanmış bir ideal mekân biçiminde kavranmaz. Aksine insanların daha iyi bir yaşam umudu gördüğü, içgüdüsel olarak hayata tutundukları yerler olarak tarif edilir. Kent merkezindeki suç ve kaostan kaçan orta sınıflar için kent çeperlerindeki banliyöler olabileceği gibi kente tutunmaya çalışanların yaşadığı heterotopyalar da olabilir. Foucault'un ötekinin alanları olarak tanımladığı heterotopya mekânlar -gettolar gibi- zor yaşam koşullarına rağmen umut mekânı olabilirler (Bilgin, 2018). Arık (2019), Türkiye'nin kentleşme sürecinde gecekondulu mahallelerinin, kente göç edenler için nasıl umut mekânı haline geldiğini aktarmaktadır. Kavrama sinemada, edebiyatta ve kent araştırmalarında sıklıkla başvurulmaktadır (Güleryüz, 2013; Arık, 2019).

Baba (2020), ütopyayı açıklamak için kullanılan kavramların başında ilk sırada “arzu”, ikinci sırada ise “umut” kavramının geldiğini belirtmektedir. Ütopyalar insanın kendi inşa ettiği kenti nasıl daha iyi bir yer yapabileceği tartışmalarıdır; aileden mülkiyete, toplumsal iş bölümünden mekânın kullanımına değin öneriler üreterek, ideal bir yer ve yaşam tanımı yaparlar (Baba, 2020; Alver, 2009). Ütopya mekân doğrudan kentle ilişkilidir ve şüphesiz kent, modernizmin de ütopya

mekânıdır (Harvey, 2015; Alver, 2009). Modernizmin kent mitinin önemli ölçüde eleştiriye uğraması, yeni ütopya mekânı arayışlarını arttırmaktadır. Metinde umut mekânı kavramsallaştırmasının tercih edilmesinin nedeni, ütopya mekân gibi tasarlanmış ve idealize edilmiş olmamasıdır ve aynı zamanda bu çalışma, orta sınıfların kırsal -kent dışındaki yerleri- yeni bir arayışın fiziksel inşasının gerçekleşeceği yerler olarak görmeye başladığı tezine dayanmaktadır. Akkoyunlu-Ertan (2012), 21. yüzyılın yeni umut mekanının kent değil kır olacağına işaret etmektedir ve 20. yüzyılın sonlarında artan ekolojik ütopyaların bunun bir göstergesi olduğunu düşünmektedir.

Türkiye’de 1950’lerden itibaren kırsaldan büyük kentlere doğru göçün ivmesinin 1980’lerden itibaren azaldığı ve iç göçün yönünü kıyılara çevirdiği bilinmektedir (İçduygu ve Sirkeci, 1999; Peker, 1999). 1980’lerden itibaren güvenlik nedeniyle Güneydoğu kırsalından bölgedeki ve batıdaki kentlere yaşanan zorunlu göç, bir başka önemli iç göç hareketidir. 2000’lerden sonra ise kentlerden kırsala doğru, tersine bir nüfus hareketinin varlığı dikkat çekmektedir (Gülümser, Baycan-Levent, Nijkamp, 2011). Gülümser, Baycan-Levent, Nijkamp (2011) büyük kentlerden daha küçük kentlere ve kırsala doğru yaşanan bu göçü, kentten uzaklaşma (counterurbanization) süreci olarak tanımlamaktadırlar. Kentten uzaklaşma, Türkiye için yeni bir olgu değildir, özellikle kent çeperlerindeki kırsal alanların banliyöleşmesi, kıyı alanlarında gelişen yazlık konutlar ve emekli yerleşimleri 1980’lerden bu yana devam eden bir süreçtir. Bununla birlikte 2000 sonrası kırsal ekonomik sektörler ve sınıfsal yapıdaki değişim üzerinden ele alan araştırma sayısı dikkate değer bir artış göstermektedir (Keyder ve Yenal, 2013; Tekeli, 2016; Uysal ve Sakarya, 2018).

2000 sonrası Türkiye kırsalını etkileyen iki dinamikten bahsedebiliriz. İlki küreselleşme, iletişim-ulaşım altyapısının gelişmesi, tarım politikalarındaki değişim gibi birbiriyle ilişkili oldukça güçlü bir dinamiktir. İkincisi ise kentlerin artık cazibelerini yitirmeye başlamaları ve iticiliğinin artmasıdır. Kentlerdeki yaşam koşullarının zorlaşması hem orta sınıfların kent dışına göç etme eğilimini artırmakta hem de kırsaldan kente göçü engellemektedir (Keyder ve Yenal, 2013). Her iki dinamiğin de etkisiyle kırsal değişmekte, dönüşmektedir.

Bu makalede kırsalın nasıl bir yere dönüştüğünün ipuçları Türk sineması üzerinden araştırılmaktadır. Kent ve köy ikilemi Türk sinemasında en yoğun işlenen temalardan biridir. 2000’lere kadar

köy/kırsal/taşra³ geri kalmışlığı, yoksunluğu temsil ederken, kent her zaman umudun mekânı olarak temsil edilmiştir. Sinema üzerine yapılan araştırmalar (Çavuş, 2019; Özer, 2013), Türk sinemasında 1990/2000 sonrası kırsalın/taşranın temsilinde bir değişim olduğunu söylemektedir. Çavuş'a göre (2019, s.3) 1990'lardan itibaren sinemada, "taşra, değiştirilmesi gereken, şehre ayak uydurması gereken bir yoksunluk ortamı olmaktan çıkmıştır. Kendi dinamikleri içerisinde varlığını sürdüren ve zaman zaman şehri de etkileyen ve değiştiren bir olgu" olarak ele alınmaya başlanmıştır. Sinema içgüdüsel bir tavırla topluma ve mekâna ayna tutmaktadır. Bu nedenle, henüz tam olarak tanımlayamadığımız bu değişimi anlayabilmemizde sinemanın önemli bir veri kaynağı olacağı düşüncesiyle, film analizi yöntemine başvurulmuştur.

Makalede kentten kaçış ve doğaya/kırsala dönüş temasını işleyen, popüler Türk sinemasının ilgi görmüş iki örneği - Yüksel Aksu'nun (2011) Entelköy Efeköy'e Karşı ve Müfit Can Saçını'nın (2014) Mandıra Filozofu filmleri- analiz edilmektedir. Bu filmlerin seçilme nedeni, öncelikle her iki filmin de kentten kırsala göç temasını yeni bir yaşam kurma bağlamında işleyen ilk örnekler olmasıdır. Her iki filmde de kırsal romantize edilerek orta sınıfa yeni bir yaşam vaat edilmektedir. Birbirlerine yakın denebilecek tarihlerde çekilmiş ve vizyona girmiş olmaları nedeniyle dönemin ruhunu yansıttıkları düşünülmektedir. Bu nedenle de birlikte ele alınmışlardır. Entelköy Efeköy'e Karşı filmi bir arkadaş grubunun ekolojik ütopyalarını hayata geçirmek üzere kentten köye göçlerini konu almaktadır. Film, kolektif bir yaşam ütopyası önermesi açısından da Türk sinemasında bir ilktir. Mandıra Filozofu ise İstanbul'da aldığı felsefe eğitiminin ardından köyüne dönmeyi tercih eden Mustafa Ali'nin, kent ve

³ Sinemada ve edebiyatta "taşra" sözcüğü, her ne kadar kentin/merkezin uzağındaki yer anlamında kullanılsa da özellikle Nurdan Gürbilek'in (2016) "taşra sıkıntısı" ifadesi ile kent ya da kırsaldan bağımsız olarak sıkıntının mekânı olarak anılmaktadır. Sinema ve edebiyatta taşra sözcüğü bazen kentin dışı, bazen kent ile köy arasında bir ölçek kasaba olarak ele alınmaktadır. Başka bir ifadeyle sinema ve edebiyatta taşra ifadesi köy ve kırsaldan farklı olarak ele alınabilmektedir. Örneğin Akbal (2010) taşrayı "yaygın orta sınıf mekânı" olarak tanımlamaktadır. Makalede ise kırsal, köy ve taşra aynı şeyi ifade etmek üzere, merkezin dışında, kentsel olmayan anlamında olarak kullanılmıştır. Alıntı yapılan kaynaklarda kullanılan "taşra" ifadesi bu nedenle değiştirilmemiş, metinlerdeki orijinal hali ile kullanılmıştır.

kır karşıtlığı üzerinden yaptığı bir kapitalizm/modernizm eleştirisi olarak okunabilir. Her iki filmde de kaçılan kent İstanbul, göç edilen umut mekânı Ege coğrafyasıdır. Filmlerin analizinde araştırılan konuları üç başlıkta sınıflamak mümkündür; kentten göç edenlere/yeni gelenlere dair konular; köylülere/yerel halka dair konular ve kırsalın ekonomik, toplumsal ve mekânsal değişimi. Bu üç temel konu sorgulanarak, kırsalın nasıl bir yere dönüştüğü tartışılmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümü, Türkiye’de kırsalın değişimini, küresel ve ulusal ekonomi-politiğin değişimi bağlamında kısaca ele almaktadır. İkinci bölümde Türk sinemasında kırsalın temsili, tarihsel süreç içerisinde bu temsilin nasıl değiştiği, 1990/2000 öncesi ve sonrası şeklinde iki alt başlık altında incelenmiştir. Üçüncü bölümde seçilen iki film analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir. Sonuçlar bölümünde ise kırsalın nasıl bir yere dönüştüğü tartışılmıştır.

Türkiye’de kırsalın değişimi üzerine kısa bir tartışma

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu yıllarda nüfusunun neredeyse %80’i kırsalda yaşamaktaydı ve tarımsal üretim temel ekonomik sektördü. Bu nedenle kırsal kalkınma ülke kalkınma politikasının en önemli hedefiydi. 1930’lu yıllarda dünyayı etkisi altına alan ekonomik buhran, sonrasında yaşanan İkinci Dünya Savaşı ve soğuk savaş dönemi, devletler için gıdaya erişimin ne derecede hayati olduğunu orta koydu. Bu dönemde dış dünyaya bağımlılığını azaltma, kendi kendine yetme tüm devletlerin benimsediği politika oldu. Türkiye de dünyadaki ulusal kalkınma politikalarına paralel olarak gıda üretimini güvenceye alan, tarımsal üretimi ve çiftçiyi destekleyen politikalar benimsedi. Anadolu’nun birçok kentinde tarıma dayalı sanayi yatırımları devlet eliyle kuruldu (Kazgan, 2013). İkinci Dünya Savaşı sonrası, sanayi odaklı kalkınma politikaları, ulaşım altyapısının gelişmesi, tarımsal üretimde modernizasyon gibi etkenler hızlı bir kentleşme sürecini beraberinde getirdi. Türkiye, 1950 sonrası ivmesi yüksek bir iç göç yaşayarak, kentleşmeye başladı (İçduygu ve Sirkeci, 1999; Peker, 1999). Bu dönemde ulusal kalkınma politikaları, sanayi ve kentleşme odaklı büyüme modelini esas alarak geliştirildi.

1980’li yıllarda etkisi güçlü bir biçimde hissedilmeye başlanan küreselleşme ve yeni liberal politikalar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kırsal politikaları etkiledi. Ulaşım ve iletişim altyapısının

gelişimi, teknolojik ilerlemeler ile artan tarımsal üretim ve verim, gelişmiş ülkelerde azalan nüfus ve açığa çıkan ürün fazlası, tarımsal üründen elde edilen gelirin düşüklüğü, sermayenin hareketlilik talebi gibi birçok etken küresel ölçekte tarım politikalarını yeniden şekillendirdi. İkinci Dünya Savaşı sonrası izlenen sosyal refah devleti yaklaşımı yerini yeni liberal politikalara bırakırken, bu değişimden en fazla köylüler, küçük toprak sahipleri etkilendi. Türkiye, Cumhuriyetin ilk yıllarından beri kamu eliyle tarımda yaratmış olduğu pazarı düzenleyici kurumlarını, 2000 sonrası “devleti küçültme” politikaları ile ya özelleştirdi ya da tasfiye etti (Kazgan, 2013; Özensel, 2015). Bu süreçte az gelişmiş ve gelişmekte olan ülke pazarları küresel sermayenin etkilerine açık hale geldi. Küresel piyasalar kırsal alanlara doğru genişleme imkânı bulurken, köylü hem tüketiciye dönüştü hem de tek başına tarıma dayalı geçim köylüler için imkânsız hale geldi (Keyder ve Yenil, 2013).

Avrupa Birliği’ne (AB) üyelik ve uyum süreci, Türkiye’nin kırsal kalkınma politikalarını önemli ölçüde etkiledi. Kırsal kalkınma, AB uyum sürecinde en önemli müzakere konularından biri oldu ve mevzuatta, kurumsal yapıda, destek sistemlerinde değişikliklere gidildi (Yenigül, 2017; Özensel, 2015). 2010-2013 yılları için hazırlanmış Ulusal Kırsal Kalkınma Planı, bir yandan tarım sektöründeki istihdamın azalmasını hedeflerken, diğer yandan kırsal alanlarda tarım dışı istihdamı destekleyen kırsal turizm, kırsal sanayi gibi gelişme stratejilerini benimsedi (Kırsal Kalkınma Planı, 2011). Keyder ve Yenil (2013, s.173,) bu politika değişimini; gelirin büyük kısmını bir ya da iki tarımsal üründen elde eden, bilgi ve teknoloji açısından devlete bağımlı, edilgen, tüm hayatı köyde geçen ve tarım politikalarına bağımlı bir köylülük modelinden uzaklaşılması olarak tanımlamaktadır. Ayrıca bu politikalar, tarımsal ürünü için sürekli piyasaları, oluşan fiyatları takip etmek zorunda olan, kendi emeğinin ve toprağının kullanım şeklini de bu fiyatlara bakarak tespit etmeye çalışan bir köylü profilinin oluşmasını öngörmekteydi. Tekeli (2016), bu değişimlerin köylüde de bir zihniyet değişimi yarattığını vurgulamaktadır.

Türkiye kırsalında tarihsel olarak küçük köylülük ve küçük toprak sahipliği hâkim sosyolojik yapıyı oluşturmaktadır. Son dönemde toprakların miras yoluyla parçalanmasını önleyen ve arazi toplulaştırmasına yönelik düzenlemeler yapılmakla birlikte, bu yapı

hâkimiyetini sürdürmektedir. Diğer yandan kırsalın pazara eklemelenmesi ile küçük toprak sahipliğinden küçük meta üreticiliğine ve kapitalist işletmelere doğru bir geçiş yaşanmaktadır. Pazara eklemelenme ise her bölgede aynı hızla gerçekleşmemektedir (Keyder ve Yenal, 2013). Öte yandan kent ile kırsal arasında yoğun bir etkileşim söz konusudur. Keyder ve Yenal (2013, s.10) “Bildiğimiz Tarımın Sonu” başlıklı kitaplarının önsözünde, bu etkileşimi şu şekilde vurgulamaktadır; “...ekonomisiyle, siyasetiyle, ekolojisiyle kentle kırsalın birbirine bu kadar çok yaklaştığı ve de tarımın sanayi, hizmet ve finansla bu kadar grift ilişkiler içine girdiği bir dönem belki de hiç olmadı...”.

TÜİK (2011; 2022) nüfus verilerine göre Türkiye toplumunun neredeyse tamamı kentleşmiştir. 2000 yılında kırsal nüfusun genel nüfusa oranı % 35.1 olurken, 2010 yılında ise bu oran % 23.7'e düşmüştür. 2022 yılında ise bu oran %6,6'dır. Bu oranın hızla düşmesinin nedeni 2012 yılında yapılan Büyükşehir Belediyelerinin yetki sınırlarının il sınırlarına genişletilmesi ile ilgili düzenlemedir (6360 sayılı Kanun). Böylece bu illerde tüm kırsal nüfus kentsel nüfus olarak tanımlanmıştır. Kırsal alanlarda yaşayan nüfusun azalmasının yanı sıra, kırsalda yaşadığı halde gelirini tarım dışı üretimden elde eden bir nüfus da söz konusudur.

Türk sinemasında kırsalın temsili ve değişimi

Zıt iki dünya; kent ve köy

Cumhuriyetin ilk yıllarında nüfusun büyük bir kısmı kırsalda yaşamaktaydı ve İstanbul dışında her yer, hatta Ankara bile taşra olarak görülmekteydi. Gülerüz'e (2010) göre, ilk dönem Türk filmleri kırsala karşı ikircikli bir tutum içindeydi. Anadolu, bir yandan bereketli toprakları, yiğit ve çalışkan köylüsü ile öne çıkarılırken, diğer yandan cahilliğin, yoksunluğun hatta yobazlığın hüküm sürdüğü bir coğrafya olarak betimleniyordu. Türk sinemasının ilk köy filmi olarak nitelendirilen Aysel, Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul, 1934) köy gerçekliğinin uzağında olması ve aslında, Cumhuriyet aydınının zihnindeki köyü yansıttığı yönünde eleştirilmektedir (Gülerüz, 2010).

1950'lerden itibaren köyden kente göç Türkiye'nin en önemli dinamiği haline gelirken, sinemada da bu olgu en fazla işlenen tema haline gelir. 1950-1980 yılları arasında sinemada iki temel aksın oluştuğu görülmektedir. Bir yandan Yılanların Öcü (Metin Erksan, 1962), Susuz Yaz

(Metin Erksan, 1963) gibi gerçekçi köy edebiyatının etkisiyle köy gerçekliğini ele alan filmler yapılırken, diğer yandan kentli-köylü karşılaşmasını ele alan Yeşilçam melodramları çekilmiştir (Özer, 2013). Yeşilçam filmleri köyde başlasa da mutlaka İstanbul'da geçmekte ve bitmektedir. Kentli ile köylünün karşılaşması ise modernleşme eleştirisi çerçevesinde kurgulanmıştır. Köy ve köylü bezen modernleşememesi üzerinden küçümsenirken, genel olarak "modern kentli" yapay, zevk düşkün, yozlaşmış olarak temsil edilmektedir. Bu dönem filmlerinde köy, yoksulluğun ve yoksunluğun mekânı olmayı sürdürür. Tüm kentleri temsil eden İstanbul ise hayal edilen, fırsatların ve umudun mekânı olarak temsil edilmektedir.

1980'lere kadar köy filmlerinde fonda Ege ve Marmara kırsalı yer alırken, 1980'lerden itibaren kamera yönünü Doğu ve Güneydoğu Anadolu coğrafyasına çevirir (Güleryüz, 2013). Bölgenin sorunlarını ele alan Sürü (Yılmaz Güney, 1979) ve Yol (Şerif Gören-Yılmaz Güney, 1982) gibi filmlerin yanı sıra kentli-köylü karşılaşmasının bu kez kırsal mekânda gerçekleştiği, kentlinin köy ortamındaki halini anlatan filmler –Derman (Şerif Gören, 1983), Hakkârî'de Bir Mevsim (Erden Kıral, 1983)– yapılmıştır. 1990'lara kadar Türk sinemasında, ister gerçekçi sinema isterse popüler sinema olsun, kent ile köy birbirinden çok farklı, birbirine zıt iki dünyayı temsil etmektedirler. Kent imkânların, umudun, kurtuluşun; köy ise zor yaşam koşullarının, eğitimsizliğin, yoksulluğun mekânıdır. Eğitimli ve kentli bireyin kırsalda yaşamı tercih etmesi olası değildir. Bunun için ya bir idealist olmalı ya da sürgün olmalıdır (Ünlü ve Serarsalan, 2012; Güleryüz, 2013).

1990/2000 sonrası çekici, romantik kırsal

2000'lere gelindiğinde Türkiye'nin kent-kır nüfus dengesi tamamen değişmiştir. Artık ülke nüfusunun %80'i kentlerde yaşarken, kırsal ciddi bir nüfus kaybı ve yaşlanma sorunu ile karşı karşıyadır. Aslında kırsalda hala yoksulluk ve yoksunluk problemleri devam etmektedir, ama kent de cazibesini yitirmiş, umut mekânı olmaktan çıkmıştır. Kent, artık büyük çoğunluklar için trafik, konut krizi, yalnızlaşma, doğadan kopuş, kaos ve suç anlamına gelmektedir. Türk sinemasında ise 2000 sonrası kırsalda/taşrada geçen film sayısında dikkate değer bir artış gözlemlenmektedir (Sevimli, 2018; Çavuş, 2019; Özer, 2013). Bu filmlerde

taşra hem bir kaçış ve sığınma mekânı olarak temsil edilirken hem de pastoral bir manzara olarak romantize edilmektedir (Akbal, 2010).

Yönetmen Atalay Taşdiken'e göre (aktaran Sevimli, 2018), film mekânlarının İstanbul dışına kaymasının temel nedeni, yeni kuşak sinemacıların büyük bir bölümünün taşra kökenli olmasıdır. Taşrada doğmuş, büyümüş yönetmenler iyi tanıdıkları taşrayı çekmeye başlamışlardır. Bir diğer görüş ise yabancı sermayenin, sinema ve festival lobisinin Türkiye özelinde "taşra" hikâyeleri beklentisidir (Çavuş, 2019; Türkoğlu, 2010). Çavuş (2019), sinemanın yüzünü taşraya çevirmesinin altında yatan nedeni "büyük şehirde beklenen huzur arayışının karşılığını bulamaması ve köklerine geri dönüş isteği" olarak görmektedir.

Kentten kırsala yönelen anlatıyı modernite-postmodernite ikiliği ile açıklama eğilimi ise öne çıkmaktadır. Modernizm, akılcılık ve bilim sayesinde toplumların giderek rasyonelleşeceğini ve ilerleyeceğini öngörmüştür. Yaşanan iki dünya savaşı ve sonrasında refah devletinin yaşadığı kriz, modernizme karşı şüphelerin artmasına neden olmuş, 1960'lı yıllardan itibaren neredeyse modernizmle bir hesaplaşma diyebileceğimiz postmodernizmin tartışmaları güçlenmiştir. Modernizmin kent ve toplum üzerindeki tek tipleştirici etkisi eleştirilerek, yerine çokkültürlülük, çoğulculuk, farklılıklar, ötekilik ve yerellik söylemleri öne çıkmıştır. Modernizmin idealleri, büyük söylemleri yerini küçük anlatılara bırakmaktadır (Jameson, 1990; Harvey, 2014). Postmodernite çağında sinema farklı coğrafyalara farklı kültürlere yönelmiştir. Cebenoyan (aktaran Çavuş, 2019) da benzer şekilde, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Almanya'da artan taşraya dönüş yönelimini, kentte çözüm bulamayan bireyin bir modernite eleştirisi olarak yorumlamaktadır. Türk sinemasında daha önce köyden kente göç ve kentlileşememe bir modernite eleştirisi olarak ele alınırken, 2000 sonrası modernite eleştirisi kırsala/taşraya dönüş ile yapılmaktadır.

2000 sonrası Türk sinemasında taşra/kırsal anlatısı popüler ve bağımsız sinemada farklılaşır. Popüler sinemada, ağırlıklı komedi filmlerinin sahnesi olan taşra; sıcak, neşeli, dayanışmacı, nostaljik bir atmosferi yansıtmaktadır (Sevimli, 2018). Hatta bu neşeli atmosferi bir Akdeniz kültürü referansı olarak okumak mümkündür. Bu nedenle kırsal anlatısının genel mekânı Ege bölgesidir (Özer, 2013, s.176). Ege'nin köylüsü dışı dönüktür, kadın ve erkek bir aradadır, zeytin, deniz, antik kentler tam olarak Akdeniz kültürünü yansıtmaktadır. Bağımsız sinemada ise taşraya dönüş genellikle doğduğu yere geri dönüş ve bir

hesaplaşmadır. Popüler sinemadaki romantik ve nostaljik kırsal, bağımsız sinemada melankoli ve sıkıntı mekanına dönüşmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın Taşra Üçlemesi olarak anılan Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999) ve Uzak (2011) filmleri bağımsız sinemanın en önemli ilk taşra anlatısı örnekleridir. Tanıl Bora'ya göre (2011) Ceylan "yeni taşralaşma"yı anlatan en iyi yönetmendir. Yeni taşra bağlamında çokça tartışılan Ceylan'ın filmlerinde taşra "sıcak ve samimi bir yuva değildir, kentin bozulmuş yanlarını, çürümüş ilişki ağlarının benzerlerini barındırır" (Çavuş, 2019, s.17).

Bağımsız sinemada kent ve taşra/kırsal alışıldık temsillerini yitirmiş görünmektedir. Özer (2013, s.138), Semih Kaplanoğlu'nun Süt (2009) filmindeki mekân incelemesinde şu saptamayı yapar: "Yusuf'un süt satmak için geldiği siteler, büyük bloklar ile kent merkezinden ayrıdır. Taşraya ve doğaya yakındır. Yusuf'un yolculuğu ile aktarıldığı gibi, kent ve taşra bu genişleme sonucu olarak iç içe geçmeye başlamıştır. Mekânların yakınlaşması ile taşra ekonomik ilişki kurarak kente dâhil olmaktadır." Kır ile kent hem mekânsal olarak, hem de ekonomik ve toplumsal olarak bir iç içe geçme halindedir. Kente özgü sorunlar artık taşrada da yaşanmaktadır. Bağımsız sinema üzerine yapılan neresi kent neresi kır mekânı tartışmasına Türkoğlu (2010, s.27), televizyon yapımları üzerinden önemli bir katkıda bulunur. Köyde geçen dönemin popüler tv dizisi Asmalı Konak'da modaya uygun giyinen kadınlar, son model jeepler, Anadolu'nun göbeğinden New York'a uzanan yaşamlar ile kentli bir anlatı izlenirken; İstanbul'un plazalarında medya stüdyolarında çekilen İbo Show'da kilim, yayık ayran, folklorik kıyafetlerle köylüleşen bir anlatı izleriz. Bu iki örnek kent ve köy anlatılarının yer ile ilişkisinin bulanıklaşmasını göstermesi açısından ilginçtir. 2000 sonrası taşrada/kırsalda çekilen ve kırsalı bir yoksunluk mekânı olarak görmeyen bu tv dizilerinin, kırsalın kentli orta sınıf için çekici hale gelmesindeki rolü ayrı bir yazıyı hak eder niteliktedir.

Sinemada tersine göç ve yeni kırsal

Entelköy Efeköy'e Karşı (Yüksel Aksu, 2011)

Entelköy Efeköy'e Karşı'nın hem senaristi hem yönetmeni olan Yüksel Aksu, Muğla doğumludur. Atalay Taşdiken'in tespitini doğrularcasına Yüksel Aksu'nun diğer filmleri de -Dondurmam Gaymak (2005), İftarlık

Gazoz (2015)- iyi bildiği Ege coğrafyasında geçer. Filmin adından da anlaşılacağı üzere, iki zıt dünyanın insanları, yani kentli enteller ile köylü efeler karşı karşıyadırlar. Başka bir ifadeyle Yeşilçam sinemasında sıklıkla işlenen kentli-köylü karşıtlığı bu filmin de temel anlatısını oluşturmaktadır. Aksu'yu filmin açılış sahnesinde yörenin şivesiyle konuşan anlatıcı olarak görürüz. Film her ne kadar bir ütopya kursa da açılış sahnesi oldukça distopiktir. İlk sahnede susuzluktan kurumuş, çölleşmiş bir coğrafyada, eşekleri ile yol alan kadınlı erkekli bir kabile görünür. Konuşulan şive, yöresel giysiler, müzik ve gölgesine sığınılmaya çalışılan cılız zeytin ağacından buranın Ege coğrafyası olduğunu anlarız (Şekil 1).

Anlatıcı hikâyesini anlatmaya başlar: "...Bir gün bir tarihte Efeköye'e, bizim Efeköy var ya oraya entel dantel gibi böyle benim gibi saçlı sakallı bir takım adamlar geldiler... neden geldiklerini sonradan anladık gari, gelir gelmez bunlar eski taş evleri almışlar, zeytinlikleri almışlar, kıraç tarlaları hiç pazarlıksız almışlar... ne yapacaklarını ben de bilmedim ama sonradan öğrendiğimize göre İstanbul'un sıkıntısından stresinden bıkmışlar yani şehrin kaosundan bıkmışlar, trafikten hava kirliliğinden, insanın insana yabancılaşmasından bıkkınlık gelmiş, çekip gidelim lan bu şehirden demişler, alternatif kömün köy kuralım demişler..."



Şekil 1. Yönetmenin (Yüksel Aksu) filmi anlatmaya başladığı çölleşmiş mekân (Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=PiGnNU0nBEs>)

Öykü başladığında ise film artık aşına olduğumuz Ege coğrafyasında geçmeye başlar. Efeköy'ün genç muhtarı (Ali), ekolojik ütopyalarını

gerçekleştirmek üzere kırsalda uygun yer aramaya gelmiş olan Katrin'e sorar: "Ya sorması ayıp bu dağ başındaki zeytinlikleri, kıraç tarlaları ne yapacaksınız?" Katrin cevaplar: "Organik tarım yapacağız...". Muhtar tekrar sorar: "Hadi tarlaları anladım da bu eski evleri ne yapacaksınız?", Katrin "Restore edeceğiz, kültür turizmi yani ekolojik turizm yapacağız," diyerek cevap verir. Katrin ve arkadaşları "girişimci" bir ruha sahiptirler, kırsala doğal yaşam isteğinin yanı sıra çalışmak ve üretmek için de gelmektedirler. Onlara göre hem doğayı korumak hem de ekolojik tarım ve turizm yaparak bir ekonomi yaratmak mümkündür. Köylü ise uzun zamandır ürettiğinden kazanamamaktadır. Zeytin, üzüm artık para getirmemektedir. Hiç para etmeyeceğini düşündükleri kıraç topraklarını, yıkık evlerini kentten gelen birileri, üstelik ederinden de fazlasını vererek satın almak istemektedir. Efeköy halkı sorgusuz sualsiz ve memnun bir şekilde mülklerini hiç tanımadıkları bu insanlara satarlar.

Efeköy'de incelemelerini bitirip İstanbul'a dönen Katrin arkadaşlarına yaptığı sunumla tespitlerini anlatır ve şöyle seslenir: "Komün kuracağımız köy burası, susuz tarıma uygun yerler var, yanındaki arazi ve zeytinlikleri de aldık, ya yeter artık arkadaşlar ekolojik ütopyamızı gerçekleştirmemiz lazım, egzoz solumak istemiyoruz, çekip gidelim şehrin kaosundan, doğaya dönelim, kendimizi bulalım". Kadınla erkekli bu arkadaş grubunu orta yaşlarında, iyi eğitilmiş, çevre duyarlılıkları yüksek, çocuksuz bireyler olarak tanımlamamız mümkündür. Kırsala yerleşme motivasyonları ise 2000 öncesi Türk sinemasında kırsala giden kentlilerden çok farklıdır; ne yalnızdırlar ne de sürgün. Onlar ne istediklerinden emindirler, araştırmaları sonucu kendileri için en uygun yeri seçerler, idealleri için birlikte hareket ederler. Diğer yandan kendi dünyalarını kurmakla meşguldürler, köylülerin ne düşündükleri ya da ne istedikleriyle ilgili değildir. Köylüyü eğitmek, aydınlatmak gibi bir klişenin de uzağındadırlar. Bununla birlikte köylüyle olabildiğince samimi bir ilişki kurmayı denerler.

Yeşilçam melodramlarında rastladığımız kentli ve köylü ikilemi bu filmde de önemli bir temadır, ancak bu kez "modern olma" konusuna yaklaşım farklıdır. Muhtar Ali ve Katrin arasında başlayan duygusal yakınlaşma, Yeşilçam filmlerindeki modern-eğitilmiş-kentli ile eğitimsiz-köylü karşılaşmasına benzemekle birlikte kentlinin köye bakış açısı değişmiştir. Katrin'i etkilemeye çalışan Ali, sazı ile L'italiano' (Toto Cutugno) parçasını çalıp söylemeye çalışırken, Katrin ona "Köyceğiz yolları" türküsünü çok sevdiğini söyler. Katrin, bir Alman olmasına

rağmen Ege türkülerini çok iyi bilmektedir. Hatta kendi ifadesiyle önce türkülere sonra Türkiye'ye âşık olmuştur. Soydemir'in (s.116, 2020) Aksu ile yaptığı söyleşide, Aksu bu sahneyi "kültürel hermafrodit, kültürel ters yüz oluş" olarak tanımlamaktadır. Eski Türk filmlerinde yabancı kültürlerle özenen, yozlaşmış kentli yerinde bu kez köylü vardır. Kentten gelen bir kadın, hatta bir Avrupalı ona kendi değerlerinin güzel olduğunu söylemektedir. Kentten gelenler için köyün yalnızca doğası, toprağı değil, kültürü ve tarihi de değerlidir.

Kentten gelenler hummalı bir biçimde çalışmaya başlarlar. Onlar çalışırken köyün erkekleri kahvede oturmakta, kâğıt oynamaktadır. Köylü yalnızca gayrimenkullerini satmaz, eski ve değersiz gördüğü, evde kalabalık yaptığını düşündüğü Yörük halılarını, kilimlerini, bakır kap kacaklarını da satarlar. Köylü için bu eşyalar artık işlevini kaybetmiştir. Eski Yörük halılar yeni parkelerde kaydıkları için artık kullanılamamaktadırlar. Bu her şeyi satma haline köyde bir tek "Aşırı" lakaplı Mustafa karşı çıkar. Mustafa, köyün tek okumuşudur ve solcu düşünceleri nedeniyle kendisine bu lakap takılmıştır. Filmde köylüyü bilinçlendirme, eleştirme rolü kendi içlerinden bir karakter olan Aşırı'ya verilmiştir. Aşırı köylüye sorar: "İnsan atasından kalanı, hatırasını, tarihini satar mı?" Aşırı, köylüleri artık köylü olmadıkları için de eleştirmektedir: "...Sütünü, yoğurdunu, yumurtanı bile şehirdeki marketten alıyon, toprağa bağınız zaten kalmamış, olanı da satıp satıp yiyon, akşama kadar okey oyna, 66 oyna, televizyon seyret, bu nasıl köylülük? ...önce kendi kimliğini bulacen. Çalışceksin, üreteceksin, değerlerine sahip çıkacaksın...".

Aşırı yalnızca köylüyü değil, yeni gelenleri de eleştirmektedir. Örneğin yeni gelenler köydeki hayvanlara karşı duyarlıdırlar. Köylünün eşeklere fazla yük taşıtarak eziyet ettiklerini düşünürler ve eşekleri ederinden fazla ücret ödeyerek köylüden satın alırlar. Bunun üzerine Aşırı: "Eşeği kurtardık diye dünyayı kurtardık sanıyorlar," diyerek yeni gelenleri küçük burjuva anarşisti olmakla eleştirir. Yeni gelenler ise para vererek köylünün elindeki almakta bir beis görmezler. Film boyunca yeni gelenler ile yerel halk arasındaki farklılıkları, çatışmaları izleriz, ancak hayvana –aslında doğaya– bakış açılarındaki farklılık oldukça düşündürücüdür. Köylü için hayvanları kırsal üretimin bir parçasıdır, üretim aracıdır. Köylü zaten kıt olan kaynaklarını hayvanları için ayırırken, onlardan maksimum faydayı elde etmeyi amaçlar. Yeni gelenler

için ise eşeklerin de hakları vardır, fazla yük taşıtılarak onlara eziyet edilmemelidir. Hatta biberon ile özenle beslenirler (Şekil 2).



Şekil 2. Kentten gelen Katrin ve besleyip ilgilendiği eşek
(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=PiGnNU0nBEs>)

Efeköylüler ile Entelköylüler arasında kurulmaya çalışılan uyum, köye bir termik santral yapılacağı “müjdesi” ile bozulur. Yerel halk termik santral yatırımını desteklemektedir. Hem kamulaştırmalardan kazanacaklardır hem de sigortalı devlet güvenceli iş sahibi olacaklardır. Ayrıca termik santralde çalışacak işçiler köylerinden alışveriş yapacaklardır. Termik santrali yapacak olan şirket, köylerine okul ve sağlık ocağı da yapacaktır. Yeni gelenler ise termik santral projesine karşıdırlar, çevreyi korumak için sonuna kadar mücadele edeceklerdir. Köylüleri, köylerine ve doğaya sahip çıkmamakla suçlarlar. Katrin: “Her şeye para olarak bakıyorsunuz, bir ağacı para ile ölçüyorsunuz” diyerek muhtara çıkışır. Yeni gelenler bilinçlidirler, yalnızca ekonomik güce değil, örgütlenecek ve seslerini duyurabilecekleri sosyal sermayeye de sahiptirler. Sahip oldukları hakları, devletle ve sermayedar ile nasıl mücadele edeceklerini bilmektedirler. Termik santral kararını iptal ettirmek için dava açarlar, ulusal medyaya ulaşarak farkındalık yaratırlar, imza kampanyası başlatırlar, çevresel etki değerlendirmesi halk toplantısına katılarak itirazlarını dile getirirler ve protesto eylemleri düzenlerler.

Termik santral inşaatını yapacak olan şirket yetkilisi önceleri rahattır. “...Valla Türkiye’nin pek çok yerinde biz böyle çevreci, protestocu tiplerle

hep karşılaşıyoruz ama bunlar bir süre sonra çekip gidiyorlar” der. Kaymakam ise huzursuzdur: “Bunlar buranın yerlisi olmuş, hepsinin tapulu malı var, hepsine ikametgâh vermişsiniz” diyerek muhtarı suçlar. Genç muhtar tam bir yönetim krizi içindedir; bir yandan devlet, bir yandan kendi köylüsü, diğer yandan yeni gelenler. Yeni gelenler, kendisinden daha eğitilmiş, bilinçli ve deneyimlidirler. Onları yönetmek, söz geçirmek mümkün değildir. Kaymakam’ın “Konuş muhtar şunlarla, sen muhtar değil misin?” uyarısına karşılık muhtarın cevabı yönetmekte zorlandığını göstermektedir: “Konuşcem konuşmesine de çeşit çeşit laflar söylüyorlar, yok ekoloji diyorlar, yok doğa diyorlar, bişeyler bişeyler...”. Kendi köyünde söz hakkını kaybettiğini hissetmek, muhtarı endişelendirir ve öfkelenendirir.

Çevre konusundaki bu çatışma iki farklı toplumsal yapıyı daha da görünür hale getirir. Bu farklılık protesto eylemlerine yansır. Termik santralin ölümcül etkisini anlatabilmek, köylüde farkındalık yaratmak için yeni gelenlerin sergiledikleri tiyatro (pantomim) oyunu, köylü için son derece anlaşılmalıdır. Köylüler, hiç konuşmadan beyaz kıyafetleri ile yerlere yatan insanları şaşkınlıkla izlerler. Köylü ise karşı eylem olarak hoparlörden dua ve ilahiler okutmaktadır. Yeni gelenler ise dua ve ilahileri duyduklarında nasıl tavır alacaklarını bilemezler. Saygı gösterip ellerini mi açacaklardır? Durup susacaklar mıdır? Çevre köylerden de destek alabilmek için düzenlenen konserde Bulutsuzluk Özlemi “Boyalı Kuş” şarkısını söylerken, zeybek kostümlü gaziler “Ölürüm Türkiye” eşliğinde sahneye gelirler. Ancak Bulutsuzluk Özlemi’nin Harmandalı çalması ile işler yoluna girer. Her iki taraf birlikte Harmandalı eşliğinde oynarlar.

Entelköylüler termik santrale karşı yürüttükleri mücadelede başarılı olurlar. Hatta termik santral yapımından vazgeçildiğinin müjdesini bizzat Kültür ve Turizm Bakanı köye gelerek duyurur. Üstelik Bakan, Almanya’nın Yeşiller Partisi temsilcisi Claudia Roth ile birlikte gelmiştir. AB Fonlarının kullanıldığı Entelköy çok başarılı bir turizm girişimi olarak ödüllendirilir. Filmin vizyona girdiği yıllarda AB ile uyumun gerçekleşebileceği umut edilmekte, AB Fonları önemli bir fırsat olarak görülmektedir. Dönemin kırsal kalkınma modeli de bunu önermektedir. Eski yıkık taş evler restore edilerek butik otellere dönüştürülmüştür. İsteyen kıl çadırda da kalabilmektedir. Amerika’dan, Avrupa’dan, Japonya’dan turistler gelmektedir. Çevredeki arkeolojik kalıntılara ziyaretler eşekler ile yapılmaktadır. Yayık ayran, kızılıçık şerbeti, limonata

yapıp satmaktadırlar. Köyü ziyaret eden kaymakam: “Muhtar bu arkadaşlar sizden daha köylü ya...” diyerek şaşkınlığını ifade eder. Film, köylüler ile yeni gelenlerin bir şenlik ateşi etrafında buluşmaları ile neşeli bir biçimde son bulur. Uzlaşa sağlanmıştır. Entelköylülerin mücadelesi ile doğaları, köyleri kurtulmuştur. Filmin sonunda anlatıcı/yönetmen Aksu, bu filmin kıssadan hissesinin “hoşgörü” olduğunu vurgular.

Filmde romantik, pastoral, neşeli bir kırsal anlatısı izleriz. Filmin sonunda farklılıklarına rağmen iki toplumun bu güzel, sorunsuz coğrafyada bir arada yaşayabileceklerini, bunu başardıklarını düşünürüz. Yeni gelenler ile yerel halk kaynaşmış, kırsalı bir umut mekânına dönüştürmüşlerdir. Öte yandan filmin iki sonu olduğunu hissederiz. Filmin ilk sahnesinde hikâyenin anlatılmaya başlandığı kurak, çölleşmiş topraklar filmin diğer sonuna işaret etmektedir. Üstelik bu distopik ortam, Muhtar Ali'nin güzel düğün rüyasının da mekânıdır (Şekil 3).



Şekil 3. Muhtar Ali'nin düğün rüyası ve çölleşmiş kırsal mekân
(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=PiGnNU0nBEs>)

Filmin açılış sahnesinde anlatıcı rolündeki Aksu, bu kırsal ütopyanın zorlukları hakkında ipuçlarını da vermektedir: “...Fakat komün kurmak kolay mı abi, mülkiyet ilişkilerinin içinde. Nereye gidiyorsun? Nereye kaçacaksın kapitalizmden? Kolay mı rençberlik? Nereye varcan, imkânsız...”. Aksu filmin görünen sonunu umut dolu bitirmiş, kentli için kırsalı bir umut mekânı olarak tanımlamıştır. Daha çok seyircinin bilinçaltına seslenen diğer son ise aslında sonun iyi bitmediğini göstermektedir.

Mandıra Filozofu (Müfit Can Saçntı, 2014)

Mandıra Filozofu, filmin senaristi ve yapımcısı olan Birol Güven'in fenomen dizisi Çocuklar Duymasın'da yarattığı bir karakterdir. Dizide Mandıra Filozofunu canlandırmış olan Müfit Can Saçntı, filmde de karaktere hayat vermektedir ve aynı zamanda filmin yönetmenidir. Mandıra Filozofu lakaplı Mustafa Ali, İstanbul'da felsefe okuduktan sonra köyüne dönmüştür. Köye yakın, ıssız bir koyda atadan kalma toprağında tek başına münzevi bir yaşam sürdürmektedir. İncelenen ilk filmde olduğu gibi bu filmde de kentli ile köylü kırsalda karşılaşmaktadır ve yine anlatı zıtlıklar üzerinden kurulmaktadır.

Filmin ilk sahneleri kırsal ile kenti doğrudan karşılaştırır. İlk sahnede doğanın içinde, sakin bir koya açılan pencereyi görürüz. İkinci sahnede ise gün kentte saatin uyandırma alarmı ile başlar. Orta sınıf kentli hayatını simgeleyen her şey vardır kentlinin sabahında, küçük elektrikli ev aletleri kullanılarak hazırlanan kahvaltı için neredeyse teknoloji seferber edilmiştir. Son derece dakik ve varıl ütopyasından (evinden) çıkıp, şoförünün kullandığı otomobile binen erkeği, İstanbul'un yoğun trafiği içinde bırakıp, bu kez kırsalda yüzde yüz doğal bir kahvaltının hazırlanışını izleriz. Su kuyudan çekilir, süt inekten sağılır, domates bahçeden toplanır, yumurta kümeden alınır, yoğurt mayalanmıştır. Hiçbir teknolojik ürün yoktur, dolayısıyla enerjiye de ihtiyaç yoktur⁴.

Sabah rutinini izlediğimiz kentli Cavit, ülkenin sayılı iş insanlarından biridir. Zengindir, tuttuğunu koparan hırslı biridir ve son planı Bodrum/Çökertme'nin ıssız koylarından birini satın alarak bir turizm tesisi kurmaktır. Üstelik aradığı uygun yeri de bulmuştur. Arazinin tüm hissedarları satışı kabul etmiştir, ancak biri hissesini satmaya yanaşmamaktadır. Cavit, bizzat kendisi gidip bu kişi ile pazarlık yapmaya ve satışa ikna etmeye karar verir. Sonuçta her şeyin bir fiyatı vardır. Ancak Cavit'in bilmediği, hissesini satmak istemeyen Mustafa Ali'nin iflah

⁴ Bu araştırma dünya sinemasından örnekleri incelememekle birlikte kentte ve doğada yaşam ikilemini ele alan erken bir popüler sinema örneği olan 1981 yapımı Tanrılar Çıldırmış Olmalı 1 (Yönetmen, Jamie Uys) filminin modern kent ile modern olmayan kırsalı karşılaştıran sahneleri ile Mandıra Filozofu filminin açılış sahnelerindeki paralellik, popüler Türk sinemasında modernite eleştirisinin gecikmeli zamanını görmek açısından ilginçtir.

olmaz bir anti-kapitalist olduğu ve para ile işi olmadığıdır. Mustafa Ali paraya karşıdır, ihtiyacından fazlası için çalışmaya da karşıdır. Toprak ana ona ihtiyaç duyduğu her şeyi vermektedir. Ancak bunun anlamı tembellik değildir, doğada tek başına yaşamak bedenen çalışmayı gerektirmektedir. Mustafa Ali çalışkandır ama bu sistemde çalışmayı modern kölelik olarak görmektedir.

Cavit'in karısı yatını Mustafa Ali'nin koyuna demirlemiştir ve bu araziyi satın aldıklarını çoktan sosyal medyada arkadaşlarıyla paylaşmıştır. Cavit sırasıyla özel uçağını, arabasını ve küçük teknesini kullanarak birkaç saat içerisinde, koyda demirlemiş olan yatına gelir ve Mustafa Ali'yi ikna etme ziyaretlerine başlar (Şekil 4). Cavit fiyatı yükseltmemek için araziye otel yapmak istediğini söylemez, tatil amaçlı almak istediğini söyler. Mustafa Ali, Cavit'e şöyle cevap verir: "Siz benden bu toprakları senede sadece 1 hafta gelebilmek için mi istiyorsunuz? Oysa ben senenin 365 günü burada yaşıyorum, bu toprakların bende kalması daha mantıklı değil mi Cavit bey?". Cavit ikna ziyaretlerine devam eder, ancak her ziyaret Mustafa Ali'nin fikrini değiştirmesine değil, aksine Cavit'in hayatını sorgulamasına ve değişimine yol açar. Birlikte kahvaltı yaparlar. Cavit zengindir, her şeye sahiptir ancak ağız tadı ile istediğini yiyememektedir. Tansiyonu vardır, perhiz yapmaktadır. Mustafa Ali'nin sofrası o kadar iştah açıcıdır ki perhizini bozar. Mandıra Filozofu diyete de karşıdır. "Doğada diyet var mı?" diye sorar. Cavit yavaş yavaş yüzmeye, yürüyüş yapmaya, kahvaltı hazırlamaya yardım etmeye başlar.



Şekil 4. Otel yapılmak istenen arazide Mustafa Ali'nin evi
(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=4xFe-vesxhw>)

Film boyunca Mandıra Filozofu didaktik bir biçimde hayat felsefesini ortaya koyarak yaşamı sorgular ve Cavit'e de kendi yaşamını sorgulattır. Öte yandan arazinin satış işlemleri için karısı Cavit'i, amcaoğlu Şükrü, Mustafa Ali'yi sıkıştırmaktadır. Şükrü'nün sevdiği kızla evlenebilmek için bu arazinin satışından gelecek paraya ihtiyacı vardır. Sevdiği kızın babası bir minibüsü olması koşuluyla kızını Şükrü'ye verecektir. Şükrü, Mustafa Ali'nin annesi Gülfidan yengesinden oğlunu ikna etmesi için yardım ister. Gülfidan ilginç bir karakterdir. Şükrü geldiğinde, evinde Madama Butterfly operası dinliyordur. Bir köylü kadınının entelektüel olması ve opera dinlemesi komedi unsuru olarak kullanılmıştır, fakat Mustafa Ali'nin içinde büyüdüğü ortam konusunda bize ipuçları verir Gülfidan karakteri.

Uzun zamandır turizm ile iç içe olan bu kırsalda turizmin sosyal hayatı etkilediğini görürüz. Mustafa Ali'nin babası, turist olarak gelen bir İngiliz kadına âşık olmuş ve ailesini yıllar önce terk etmiştir. Diğer amcaoğlu ise Minks'ten gelen bir turist kafesinde gördüğü kadınları çok beğenmiştir ve hayatının aşkını Minks'te bulacağına inanmaktadır. Minks'le ilgili tüm bilgileri internetten öğrenmiştir. İnternet ve sosyal medya köylünün hayatına girmiştir. Şükrü evlenmek istediği Gülşah'ın Facebook profilinde neden "ilişki durumu yok" yazdığı için Gülşah ile tartışırken, Gülşah'ın profil resmini beğenen köyün gençlerinden de hesap

sormaktadır. Gülşah'tan, babası da dâhil köyün tüm erkeklerinin bütün gün muhtarın bilgisayarında Facebook'a baktıklarını öğreniriz.

Cavit, Mustafa Ali'yi ikna edemeden İstanbul'a döner, ama Mustafa Ali'nin sözleri kulaklarında yankılanmaya devam eder. Zincirlikuyu Mezarlığı'nın önünde şoförüne durmasını söyler ve mezarlık kapısı üstünde yazan "her canlı ölümü tadacaktır" yazısını görür. Ani bir kararla, tüm işlerini iptal eder, şoförünü gönderir, arabasını kendi kullanarak Çökertme'ye döner. Bu ikinci geliş biraz daha kendini bulma arayışıdır. Mandıra Filozofu ile birlikte doğada, çam ormanları içinde yürüyüşler yaparlar, denizde yüzerler ve hayatın anlamı üzerine konuşurlar (Şekil 5). Manzaralar eşliğindeki diyaloglar Antik Dönem filozoflarını anımsatır. Cavit'in turizm yatırımı hayali kurduğu Ege coğrafyası artık onun için bir felsefe okulu haline gelmiştir.

Kent ile kırsal arasındaki farklılıklar üzerine yaptıkları konuşmalar, Cavit'i doğada yaşamaya ikna turlarının sonudur. Örneğin kentte opera, bale, tiyatro vardır, ama işin gerçeği Cavit hiç operaya, baleye gitmemektedir. Mustafa Ali sorar: "Neden bütün hastaneler büyük şehirde?" Cavit cevaplar: "Bütün insanlar orada çünkü." Mustafa Ali'ye göre şehirler insanları hasta yapmaktadırlar, doğada yaşayan insanlar için sağlık ocağı yeterlidir. "Biz burada sağlıklı yaşıyoruz, sağlıklı ölüyoruz..." der Mustafa Ali. Yani kentte ihtiyaç duyduğunuz şeylere doğada ihtiyaç duymazsınız aslında. Bu ikna turları bir anlamda tüm kentli orta sınıfları ikna etme çabası gibidir. Zaten bu iddia filmin açılışında açıkça yer almaktadır: "Bu filmde anlatılanlar: yaşanacak bir hikâyeden alınmıştır," iç sesiyle başlar film ve ses devam eder: "İçinizden birileri bu filmde anlatılanları bir gün bir yerde yaşayacak, buna inanıyorum." Filmin son sahnesinde Cavit'i, Mustafa Ali'nin küçük teknesi ile balıktan dönmüş ve Mustafa Ali'nin evinden çok daha mütevazı kulübesine giderken görürüz. Cavit, kentlin tüm olanaklarını ve hırslarını bırakarak doğada münzevi bir hayatı tercih etmiş, doğaya dönmüş ve kendini bulmuştur.



Şekil 5. Orman yürüyüşleri ve kır-kent üzerine sohbetler
(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=4xFe-vesxhw>)

Değerlendirme ve tartışma

Filmlerde Yeşilçam sinemasında kullanılan kentli ve köylü karşıtlığı üzerinden bir anlatı devam etse de kentli ve köylü temsillerinde önemli değişimler vardır. İlk filmde (Entelköy Efeköy'e Karşı) Aşırı karakteri, kentte okumuş ve “modernleşmiştir”, ancak görünümü, şivesi, yaşayışı ile köylüdür. İkinci filmin (Mandıra Filozofu) ana karakteri de kentte eğitim alarak köyüne dönmüştür ve kentli gibi yaşamamaktadır. Bu karakterler kentli ve köylü arasında bir geçiş karakterleri gibidirler. Bununla birlikte bu karakterlerin modernleşmesi kentte gerçekleşmiştir. Köylünün modernleşmesine gösterilebilecek en iyi örnek ise ikinci filmdeki anne Gülfidan’dır. Gülfidan şivesi, görünümü ile tam bir Ege köylüsüdür ve gerçek bir entelektüeldir. Gülfidan karakteri “geleneksel cahil kırsal” ve “modern eğitilmiş kentli” anlatısını ters yüz etmektedir. Bu karakter bir anlamda köy/köylü modernleşmesinin kentte değil, köyde gerçekleşmiş hali gibidir.

İlk filmde kentten gelenlerin köyün yalnızca doğasına değil, kültürüne duydukları beğeni de kentli temsilde bir değişim olarak okunabilir. Eski Yeşilçam sinemasında yabancı kültürlerle özenerek yozlaşan kentli üzerinden yapılan modernite eleştirisi, bu kez geçmişine sahip çıkmayan, kültürüne yabancılaşan, yozlaşmış köylü üzerinden yapılmaktadır.

Her iki filmde de göç alan kırsalda sektörel yapı ile birlikte toplumsal yapıda da değişim yaşandığı görülmektedir. İlk filmde köyde turizm yeni gelenler ile başlamaktadır, ama ikinci filmde turizm faaliyetlerinin uzun zamandır bu kırsalı etkilediği anlaşılmaktadır. Öte yandan tarım dışı istihdam talebi köylerde şiddetli bir biçimde kendini göstermektedir. Şükrü'nün evlenebilmek için bir minibüsü olması, yani tarım dışı istihdama dâhil olması gerekmektedir. İlk filmde köylünün termik santral kararını desteklemesi de bu nedenledir. Köylü uzun zamandır ürettiklerinden geçinememektedir ve işe ihtiyaç vardır. Termik santral köylü için iş imkânı yaratmaktadır. Öte yandan tarımsal üretim ile geçinemeyen köylüler, artık iş için büyük şehre göç etmekten bahsetmezler. Göç etmeyi planlayan tek karakter de iş için değil, hayallerinin peşinden gitmeyi arzulamaktadır.

Kentten gelenler iyi eğitilmiş, beyaz yakalı (profesyonel meslek sahibi), orta yaş üstü, çocuksuz bireylerdir. Orta sınıf olarak tanımlayabileceğimiz yeni yerleşimcilerin temel göç etme motivasyonu doğada yaşamdır. Öte yandan özellikle ilk filmde açık bir biçimde doğada yaşamın tek motivasyon olmadığı, yeni gelenlerin çalışmak amacı ile de geldikleri görülmektedir. Üstelik eğitimleri ve sosyal sermayeleri ile pazarın neye ihtiyaç duyduğunu anlama ve bu ürünleri pazarlama bilgisine, donanımına da sahiptirler. Literatürde orta sınıf göçünün kırsalda yarattığı iki olumlu etkiye vurgu yapılmaktadır (Gosnell ve Abrams, 2011; Başaran-Uysal, 2017); doğal ve kültürel peyzajı koruma konusundaki duyarlılıkları sayesinde koruma kararlarında etkili olmaları ve girişimcilik kapasiteleri. İlk filmde her iki olumlu etkiyi de görmekteyiz. Yeni yerleşimciler hem termik santrale karşı mücadele ederek doğayı korumuşlardır hem de girişimcilik kapasiteleriyle kırsalda yeni bir ekonomi yaratmışlardır.

Her iki filmde de artık yaşanmaz olan kentten kaçan orta sınıf için Ege kırsalı bir umut mekânı olarak betimlenmektedir. Ege kırsalı neden kentli orta sınıf için çekicidir? Bu çekicilik tek başına Akdeniz iklimi ve doğal güzellikler ile açıklanabilir mi? İkinci filmde kırsalda hastaneye ya da kültürel etkinliklere ihtiyaç duyulmadığı vurgulansa da, kentten kıra orta sınıf göçü üzerine yapılan araştırmalar ulaşım, sağlık, eğitim gibi altyapı olanaklarının ve kentsel merkezlere erişim kolaylığının kırsalın çekiciliğini artırdığını göstermektedir (Darling, 2005; Phillips, 2009). Türkiye'nin pazara erken eklenmiş bir bölgesi olarak Ege, iklimi ve doğal güzelliklerinin yanı sıra, gelişmiş altyapısı ve hizmetlere erişim kolaylığı ile de çekiciliğini artırıyor olabilir. Yeni gelenler tarafından gerçekleştirilen kırsal turizm ve organik

tarım için pazara eklenmiş Ege kırsalı şüphesiz uygun fırsatları sunmaktadır.

Kırsalda ekonomik yapının değişimi, kentsel faaliyetlerin artması ve orta sınıf göçü ile mevcut yönetim biçiminin yetersiz kaldığı görülmektedir. İlk filmde açık bir biçimde görünen yeni gelenler ile yerel halktan oluşan iki toplumsal yapı kültürel bir çatışma halindedir. Aksu, her iki toplumsal yapıyı Harmandalı ile uzlaştırmış ve filmin kıssadan hissesini hoşgörü olarak tanımlamış olsa da, bu iki yapının ortak bir yaşam kurmasının zorlukları vardır.

Her iki filmde de kırsal sorunsuz, romantik, bereketli bir yer olarak betimlenmiştir. Oysa kırsal -Ege coğrafyası bile olsa- sorunsuz değildir. Kırsal üretim -örneğin organik üretim- emek yoğun bir üretimdir ve birçok çevresel faktörden etkilenir, oysa filmlerde bu zorluklardan hiç bahsedilmez. Kırsal alanları zorlayan kuraklık, çölleşme, orman yangınları gibi sorunların yaşanmadığı pastoral bir görünüm vardır. Bununla birlikte kentsel faaliyetlerin doğa üzerindeki tehdidi ilk filmde termik santral, ikinci filmde turizm yatırımlarıyla seyirciye gösterilse de bu tehlikeler kısa sürede bertaraf edilirler ve doğal yaşam kurtulur.

Sonuç

Türk sinemasında kırsalın ve köylünün temsilinin değiştiği görülmektedir. Kırsal -asında bazı kırsallar- artık yoksulluğun ve zorlukların mekânı değil gidilmek istenen, potansiyelleri olan, yeni bir başlangıç sunan umudun mekânına dönüşmüştür. Özellikle orta sınıflar için bir sürgün mekânı hiç değildir. Doğal yaşam hem çekicidir hem de harekete geçirilmeyi bekleyen fırsatlar sunmaktadır. Kırsalın yeni bir umut mekânı olarak görülmesinin altındaki nedenler çeşitlidir; kentin artık yaşanmaz hale gelişi, iticiliği bu nedenlerin başında gelmektedir. Kırsala göçün başlıca motivasyonu doğal yaşam olmakla birlikte kırsaldaki yapısal dönüşümün de -yarattığı ekonomik olanaklar açısından- bir rolü olduğu söylenebilir. Bir başka neden, postmodern tüketim kültürünün yaygınlaşması olabilir. Harvey (2015), küreselleşmeyi sermayenin coğrafyadaki eşitsiz gelişimi olarak görmekte ve sermayenin hep yeni mekânlara ihtiyaç duyduğunu söylemektedir. Kırsal alanlar sermaye için yeni fırsat mekânları olarak tanımlanabilir. “Doğada/doğal yaşam” yeni bir tüketim kültürü olarak tüm dünyada yaygınlaşmaktadır.

Bu tüketim kültürünün yaygınlaşmasında şüphesiz sinemanın ve tv dizilerinin önemli bir rolü bulunmaktadır.

Makalenin temel amacı kırsaldaki yapısal dönüşümü tartışmaya açmaktır. Bu açıdan incelenen filmler, kentsel faaliyetlerin kırsalda yer seçtiğini göstermektedirler. Diğer yandan kırsal üretim tek başına geçimi sağlayamamaktadır ve kırsalda tarım dışı istihdam talebi artmaktadır. Kırsal topluluklar homojen olma özelliğini yitirmektedir. Hem tarım dışı istihdamın artması ile hem de orta sınıf göçüyle toplumsal yapı değişmektedir. Göç alan kırsalda çatışma potansiyeli yüksek ikili bir toplumsal yapı oluşmaktadır. Uzun vade de melez bir ekonomik ve toplumsal yapının oluşacağı öngörülebilir. Özellikle göç alan ve istihdam yapısı değişen kırsal alanlarda yeni bir yönetim ihtiyacı kendini göstermektedir.

Analiz edilen filmlerin vizyona girişlerinin üzerinden neredeyse on yıl geçmiştir. Aradan geçen on yılda kırsal çok daha yoğun bir biçimde kentsel faaliyetlerin yer seçtiği bir alan haline gelirken, artan enerji yatırımları ve madencilik faaliyetleri karşısında kırsalı ve doğayı savunma ihtiyacı giderek artmaktadır. Diğer yandan iklim değişikliğinin etkileri hissedilmeye başlamıştır. Mandıra Filozofu'nun çekilmiş olduğu Çökertme ve çevresi kısa bir süre önce (Temmuz, 2022) orman yangını ile tahrip olmuştur. Öte yandan filmlerde, kaçılan kırsalda karşımıza çıkan termik santral veya otel yatırımı, orta sınıfa "kapitalizmden kaçış yok" mesajını da vermektedir. Henüz yeni bulunan umut mekânının da kaybedilme ihtimali uzak görünmemektedir.

Extended Abstract

Countryside as New Spaces of Hope

A Reading through Movies Entelköy Efeköy'e Karşı and Mandıra Filozofu

Arzu Başaran Uysal⁵

ORCID ID: 0000-0002-0548-525X

This study is based on the assumption that rural areas have become a new place of hope for urban middle-class populations. Places of hope can be described as places where people see the possibility of a better life and instinctively cling to life. From the 1950s to the 1990s, there was significant internal migration from rural to urban areas in Türkiye. During this period, urban areas were seen as an absolute places of hope for all segments of society. Although there is no mass exodus from cities today, living close to nature has become the dream of large segments of the society. Population movements in Türkiye also support the existence of such a phenomenon. Since the 2000s, there has been migration from large cities to small towns and rural areas. The main reason for this process, defined as urban distancing, is undoubtedly the increased push factor of cities. The research question of the article is how rural areas, which have become attractive to the middle class, have transformed.

The answer to this question is explored through two examples from popular Turkish cinema. The first film is "Entelköy Efeköy'e Karşı (Entelköy vs. Efeköy)", directed by Yüksel Aksu, released in 2011. The second film is "Mandıra Filozofu (The Dairy Philosopher)", directed by Müfit Can Saçıntı, released in 2014. The theme of both films is the preference of the middle class for a natural and simple life, migrating from the city to the countryside. In both films, Istanbul is the city escaped from, and the Aegean region is the destination. In "Entelköy Efeköy'e Karşı", a group of friends establishes a collective ecological life in the countryside, even creating a new rural economy. "The Dairy Philosopher" depicts the struggle

⁵ Prof. Dr., Canakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Architecture and Design, Urban and Regional Planning Department, Canakkale, E-mail: arzubasaranuysal@gmail.com

between Mustafa Ali, who returns to his village after receiving a philosophy education in the city, and a successful businessman who wants to buy the land where Mustafa Ali lives to make a tourism investment.

The problems brought by rural-to-urban migration and rapid urbanization have been a main theme of Turkish cinema for many years. During the 1950s-1990s, films depicting the difficult living conditions in villages, influenced by rural literature, were made, while in popular cinema known as Yeşilçam cinema, the dominant theme was the representation of villagers in the city. In Yeşilçam films, the representation of the modern but corrupt urbanite and the peasant who could not modernise/urbanise but remained innocent is dominant. Even if the films start in the village, they always end in Istanbul. Until the 1990s, both in realistic cinema and popular cinema, the city and the countryside represented two very different, opposite worlds. Since the 1990s, however, a new rural/ provincial narrative has emerged in the independent cinema. The countryside is no longer an environment of deprivation that must adapt to the city and has its own dynamics. After 2000, the increase in the number of films set in the countryside/rural areas is remarkable. While in the recent popular Turkish cinema, the countryside is depicted as a cheerful, warm, sincere, romantic place, in the independent cinema it becomes a place of distress, refuge, and reckoning. Even if the films start in Istanbul, they end in the countryside where the family has its roots.

It can be said that the films indicate a turning point in the history. Before 1990/2000, living in the countryside for urbanites was only a place of exile or for idealists to endure difficult conditions. In the films released in 2011 and 2014, however, the countryside promises a new life. For the group in "Entelköy Efeköy'e Karşı", the countryside is not only a place to live but also has potential for the new ventures. This group starts tourism by restoring old stone houses they have bought and reaches new markets by producing organic olives. The attempt to build a thermal power plant in the village brings newcomers into conflict with the local people. The villagers cannot make a living from agriculture, and the thermal power plant means new job opportunities for them. The newcomers protesting this investment win their legal battle, the state abandons the investment, and even the new residents are rewarded for their successful tourism initiatives. In "The Dairy Philosopher", Mustafa Ali leads an extremely simple and natural life on the land inherited from his family. Cavit, a businessman from Istanbul, wants to buy Mustafa Ali's land and build a hotel

there. According to Cavit, there is nothing money cannot buy. Throughout the film, we watch how Mustafa Ali, known as the Dairy Philosopher, transforms Cavit with his criticisms of capitalism and urban life. At the end of the film, Cavit leaves his rich but unhealthy life in Istanbul, even leaving his wife, and settles alone in the bay. Throughout the film, a glorification of rural life is conveyed to all middle-class individuals, advocating for the idea of "escaping the city and living in nature" as the correct path to follow.

It can be seen that the urban-rural dichotomy in Yeşilçam cinema continues in both films. On the other hand, there are changes in the representations of urbanites and villagers. In the first film, the corrupt modern urbanite of Yeşilçam cinema gives way to a representation of urbanites who care about nature and local cultural values. This time, it is the villagers who have become corrupt and alienated from their own culture. In the first film, the character "Aşırı", returns to the village after studying in the city, and in the second film, Mustafa Ali's mother "Gülfidan", stands out from the other villagers. These characters are educated and highly intellectual, yet they continue to appear and live like villagers, with their clothing and accents. These characters, which we can describe as hybrid characters, reverse the traditional representations of "ignorant rural" and "modern educated urban" that we are accustomed to. This change in characters can be interpreted as a criticism of modernism, and there are initial signs that the definition of "villager" will change in the long run. On the other hand, in the rural areas that are already receiving migration, a dual social structure is forming between the local people and the newcomers.

In the both films, it is seen that the local people cannot make a living from agricultural production and need non-agricultural employment opportunities. In the first film, the villagers want the thermal power plant for this reason, and in the second film, Mustafa Ali's cousin's son needs to buy a minibus to be able to get married. On the other hand, the villagers do not mention migrating to the city. The process of migration to the city seems to have ended. Tourism is seen as an important sector creating employment in the rural areas. In the first film, tourism is just beginning, but in the second film, we understand that tourism has been present on the coasts for a long time. It can be said that the rural area needs a new management model, as employment diversifies, the social structure changes, and urban activities such as thermal power plants and hotels choose rural locations.

In conclusion, it is evident that there is a societal and economic change in the rural areas receiving migration. In both films, the primary motivation for migration from urban to rural areas is life in the nature, and in the both films, the migrated rural areas are the Aegean coasts. The Aegean, reflecting Mediterranean culture with its climate, mild natural conditions, and social structure, is attractive to the middle class. However, it is known that being close to centers and services is an important preference for the middle class for the migration. The Aegean region has long been integrated into the global capital and is therefore a region with developed infrastructure. Especially for the middle classes hoping to mobilize the potential of rural areas, the Aegean region offers favourable conditions. It can be suggested that the ongoing transformation in the rural areas of the Aegean, at least for the Aegean region, will accelerate with the new settlers.

Kaynakça/References

- Alver, K. (2009). Ütopya: Mekan ve Kentin İdeal Formu, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 18. Sayı, 2009/1, 139-153.
- Akbal, T. (2010). Yuvarlak Masa: "Taşra"yı Tartışırken, *Taşrada Var Bir Zaman*, Z. Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler), ss.9-65, Çitlembik Yayınları, İstanbul
- Akkoyunlu-Ertan, K. (2012). Ütopya Tasarımlarında Kent, *İdeal Kent Dergisi*, Sayı 5, Ocak 2012, ss.38-67
- Arık, F. (2019). Gecekonduyu Wacquant'la Düşünmek: Umut Mekânlarında Toplumsal ve Mekânsal Dönüşüm, *İdeal Kent Dergisi* Sayı 26, Cilt 10, Yıl 2019-1, 278-315
- Baba, E. C., (2020). İdeal Kent Arayışında Mimari Ütopyalar, Aura İstanbul Konferansları Online 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=dMCSVSOeKRlo>, erişim tarihi 6 Ağustos 2023.
- Başaran-Uysal, A. (2017). Kırsalda Koruma ve Soylulaştırma İkilemi, *Ege Mimarlık Dergisi*, Mayıs 2017, Yıl 27, Sayı 96, 2017/2, s.36-39
- Bilgin, S. (2018). *Ütopya, Kriz ve Umut Mekanları: Geç Kapitalizmde Gelecek Tahayyüllerine Yönelik Mekansal Açılımlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Eskişehir
- Bora, T. (2011) Yalnız ve Güzel Ülke, *Birikim Dergisi*, Sayı 272, 26-29.Çavuş, U. (2019). *Anayurt Oteli ve Yeni Türkiye Sineması Yönetmenlerin "Taşra"ya*

- Yönelimi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kadir Has Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tasarım Anabilim Dalı, İstanbul
- Darling, E. (2005) The City in the Country: Wilderness Gentrification and The Rent Gap. *Environment and Planning A* 37, pp 1015-1032.
- Entelköy Efeköy'e Karşı Filmi (2011).
<https://www.youtube.com/watch?v=PiGnNU0nBEs>, erişim tarihi 19 Temmuz 2023
- Gosnell, H. ve Abrams, E.J. (2011). Amenity Migration: Diverse Conceptualizations of Drivers, Socioeconomic Dimensions, and Emerging Challenges, *GeoJournal* (76) 303–22.
- Güleryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşranın Temsili*, Marmara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul.
- Güleryüz, B. (2010). Muhsin Ertuğrul'un Köy Filmleri ve Cumhuriyet Aydınının İkilemi, *Taşrada Var Bir Zaman*, Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları
- Gülümser, Baycan-Levent, Nijkamp, (2011). Business dynamics as the source of counterurbanisation: An empirical analysis of Turkey, Research Memorandum 2011-21, Vrije Universiteit, Amsterdam, (<https://research.vu.nl/en/publications/business-dynamics-as-the-source-of-counterurbanisation-an-empiric>)
- Gürbilek, N. (2016). Taşra Sıkıntısı, *Yer Değiştiren Gölge*, s.47-74, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul
- Harvey, D. (2014). Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökenleri, Metis Yayınları, 7. Basım, İstanbul (İlk Baskı 1997).
- Harvey, D. (2015). *Umut Mekanları* (Spaces of Hope), çev.Zeynep Gambetti, Metis Yayınları, 3. Basım, İstanbul (İlk Baskı 2000).
- İçduygu, A. ve Sirkeci, I. (1999). Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Göç Hareketleri, (ed. Baydar, O.), *75 yılda köylerden şehirlere*, s.249-270, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Kazgan, G. (2013). *Tarım ve Gelişme*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Keleş, R. (2015). *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi, 14. Baskı, (İlk Baskı 1990).
- Keyder, Ç. ve Yenal, Z. (2013). *Bildiğimiz Tarımın Sonu, Küresel İktidar ve Köylülük*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Kırsal Kalkınma Planı, (2011). Kırsal Kalkınma Planı (2010-2013), Tarım ve Köyişleri Bakanlığı, Ankara ([www.sp.gov.tr/documents/KKP\(2010_2013\).pdf](http://www.sp.gov.tr/documents/KKP(2010_2013).pdf)) erişim tarihi 14 Mayıs 2012.
- Mandıra Filozofu Filmi (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=4xFevsxhw>, erişim tarihi 09 Ağustos 2023
- Özensel, E. (2015). *Türkiye'de Kırsal Yapıların Dönüşümü*, Çizgi Kitabevi, Konya.

- Özer, Y. (2013). *Sinemasal Anlamın Oluşumunda Mekânın Etkisi Ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Peker, M. (1999) Türkiye’de İçgöçün Değişen Yapısı, *75 yılda köylerden şehirlere*, s.295-304, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Sevimli, M. A., (2018). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşrada Aile: Atalay Taşdiken Sineması Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Konya.
- Soydemir, A. P. (2020). *Yüksel Aksu Sinemasında Dinin Gündelik Yaşama Yansımaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkbilim Anabilim Dalı, Ankara.
- Tekeli, İ. (2016). *Dünya’da ve Türkiye’de Kent-Kır Karşıtlığı Yok Olurken Yerleşmeler İçin Temsil Sorunları ve Strateji Önerileri*, İdeal Kent Yayınları 2, 1. Baskı, Ankara
- TUİK (2011). Türkiye İstatistik Kurumu, Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi <http://tuikapp.tuik.gov.tr/adnksdagitapp/adnks.zul>, erişim tarihi, 16 Temmuz 2012
- TUİK (2022). Türkiye İstatistik Kurumu, Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Sonuçları <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=49685#>, erişim tarihi, 25 Ağustos, 2023
- Türkoğlu, N. (2010), Yuvarlak Masa:“Taşra”yı Tartışırken, *Taşrada Var Bir Zaman*, Z. Tül Akbal Sualp Ve Aslı Güneş (Editörler), s.9-65, Çitlembik Yayınları, İstanbul
- Uysal, A.B. ve Sakarya, İ. (2018). Rural gentrification in the North Aegean countryside (Turkey). *International Journal of Architecture & Planning*, Volume 6, Issue 1, pp: 99-125.
- Ünlü, Ş. ve Serarlan, M. (2012). Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması: ‘Hakkâri’de Bir Mevsim’ Ve ‘Uzak’ Filmleri, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s.217-227, 27 / 2012
- Yenigül, S.B. (2017). Kırsal Kalkınma Politikalarında Yeni Yaklaşımlar ve Bu Yaklaşımların Türkiye’nin Kırsal Kalkınma Politikalarına Etkisi, *Planlama* 2017;27(1):16–25
- Yılmaz, M.İ. (2019). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşranın Yeniden İnşası: Postmodern Bir Taşralı İmgesi Olarak Recep İvedik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimi Ana Bilim Dalı, Elazığ.
- Jameson, F. (1990). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, *Postmodernizm*, (der. Zeka, N.) Kıyı Yayınları 102, s.59-116, İstanbul.

Arzu Başaran Uysal

İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ), Şehir ve Bölge Planlama mezunudur. İTÜ Bölge Planlama programında hazırladığı “A Method for Sustainable Development in a River Basin: Game Theory” başlıklı tezi ile doktor unvanını almıştır. Özel sektörde çeşitli Çevresel Etki Değerlendirmesi projelerinde ve 2005-2008 yıllarında İBB-İstanbul Metropolitan Planlama Ofisinde, İstanbul ve Trakya üst ölçekli planlama çalışmalarında görev almıştır. 2013-2015 yılları arasında Berlin Teknik Üniversitesi’nde misafir araştırmacı olarak çalışmıştır. 2008 yılından bu yana Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü öğretim üyesidir. Karar süreçleri, dezavantajlı kesimlerin kararlara katılımı, çevresel sürdürülebilirlik ve kırsal alanların değişimi konularında araştırmalarını sürdürmektedir.

She graduated from Istanbul Technical University (ITU), Urban and Regional Planning Department. Received her doctorate with the titled “A Method for Sustainable Development in a River Basin: Game Theory” from Regional Planning Program, ITU. Worked on various Environmental Impact Assessment projects in the private sector and İstanbul-Trace Regional Planning studies in İBB, Metropolitan Planning Office between 2005-2008. Worked as a visiting scholar at the Technical University of Berlin between 2013 and 2015. She has been a faculty member at Canakkale Onsekiz Mart University, Department of Urban and Regional Planning since 2008. Continues her research on decision making processes, participation of disadvantaged groups, environmental sustainability and transformation of rural areas.

E-posta: arzubasaranuysal@gmail.com