

TAŞRADA GÜNDELİK HAYATIN İDEOLOJİSİNİN VAVIEN VE SÜT FİMLERİ PERSPEKTİFİNDEN OKUNMASI

Tuğba Elmacı *

“Bir film toplumsal ve analitik açıdan çok kıymetlidir.”
C. Metz.

ÖZET

Lefebvre sanatsal üretimin, ne betimlenen dünyanın bilgisini verdiği ne de onu tanımamızı sağladığını düşünür. Sanatsal üretimden bize geçen şey, o dünyanın ideolojisinin gerçekliğinin açıklığıyla ortaya konulmasıdır. İdeolojiden anlaşılması gereken de gündelik hayat içerisindeki tüm yapıp etmelerimizdir. Gündelik hayat içerisinde sıradan birer eylem olarak görünen tüm bu yapıp etmeler birer gerçeklik olmaktan ziyade ideolojinin kendi kurgusudur. Dolayısıyla da taşra gibi gündelik rutini belli, zamanı belli bir ritme sahip olan her şeyiyle sıradan kabul edilen bir yerde bile ideoloji kendisini deşifre edebilir. Bu çalışmada da taşranın sıradan kabul edilen gündelik hayatının toplumsalın genelini açıklayabilecek güçte bir ideolojik metin barındırdığı tezi ileri sürülmektedir. Bu çalışmada yeni Türk sineması içerisinde değerlendirilen 2008 yapımı ‘Süt’ ve 2009 yapımı ‘Vavien’ filmleri taşrada geçen ve taşradaki toplumsal yaşantıyı tüm saydamlığıyla anlatan öyküleri ile mevcut ideolojik metni deşifre edebilecek metinler olarak yer almaktadırlar. Filmler çekildikleri dönemin zihniyetini, toplumsal aktörlerin birey olma mücadelesini ya da olamama şartlarını, toplumsal cinsiyetin toplumsal failleri nasıl yönlendirdiği ve taşradaki toplumun genel tavrını ortaya koymaları açısından bu kavramlar çerçevesinde ideolojik çözümleme ile incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Türk sineması, gündelik hayat, ideoloji, taşra, birey.

READING DAILY LIFE IDEOLOGY FROM THE PERSPECTIVE OF THE FILMS “VAVIEN” AND “MILK”

ABSTRACT

Lefebvre believes that artistic production neither provides knowledge about the world depicted nor helps us understand it. The thing transmitted to us via artistic production is the open manifestation of this world's reality. What should be understood from ideology is all the things we carry out in our daily lives. All of these things which seem like ordinary actions in daily life are constructs of the ideology rather than realities. Therefore, ideology can decipher itself even in a place like the country which has a certain daily routine, a certain rhythm and which is accepted to be ordinary in every aspect. In this study it is argued that the countryside hosts an ideological text which has the capacity to explain the majority of daily life's sociality. The 2008 production “Milk” and 2009 production “Vavien” films stand out as texts which can decipher the present ideological text with its stories set in the countryside and which depict the social life in the country transparently. The films will be analyzed ideologic analysis in terms of reflecting the period's ideology, the social actors' fight to become an individual or the conditions for not becoming an individual, how the social gender directs social actors and the general attitude in the countryside.

Keywords: Turkish cinema, daily life, ideology, country, individual.

GİRİŞ

Sinema kendisiyle ilintilendirilen pek çok yerleşik disiplinin aksine anlatmak istediğini alımlayıcısına doğrudan geçen sunumlarla verdiği için toplumu, diğer disiplinlerden daha fazla

ortaya koyma gücüne sahiptir. Bu güç de bizi filmsel metinleri derin analizlerden geçirmeye ve o metinlerden sızan bilgiler ışığında toplumsal yaşamı ve faillerini bir kez daha düşünmeye sevk etmektedir.

*Öğr. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu metinde temelde ilgilenilen şey; konjonktürle birlikte şekillenen gündelik hayat pratiğinde toplumda yaşayan faillerin mevcut algılamalarının kavramsallaştırılması ve bu kavramlar ışığında yaygın toplumsal algının temelinde yatan felsefi ve sosyolojik çıkarımlarda bulunmaktadır. Bu çıkarımların bizi getirmesini beklediğimiz nokta ise; topluma duyarsız kalmayan bir sinemanın ortaya koyduğu metinlere doğru okumalarla yaklaşılabilmesi, o metinlerin deşifre edilmesine yardımcı olmasıdır. Aslında yapılmaya çalışılan Marcel Mauss (2006: 195)'un toplumsal morfoloji deyimiyile zihinsel yapılarla toplumsal yapılar arasındaki ilişkiyi zaman ve mekân içerisinde açıklamaya çalışmasının o toplumu yansıttığı düşünülen filmsel metinler aracılığıyla açıklanmaya dönüştürülmesi de denilebilir. Hiç kuşkusuz ki mevcut kültürel temsiller bize bu dünyanın bilgisini vermese de bu dünyayı algılama fırsatı sunmakta cömert davranacaktır.

Türkiye'de üretilen filmlerde son yirmi yıllık periyoda bakıldığında sıradan hayatlara yönelen naif hikayelerin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu sıradan kabul edilen hikayeler, aslında döneme ilişkin hem bireyi hem de toplumsalı deşifre edebilecek güçte alt metinler barındırmaktadır. Bu çalışmada seçilen iki filmin ışığında toplumsal faillerin yapıp etmeleri yani ideolojileri üzerine bir bakış atma söz konusudur. Çünkü Henri Lefebvre (2007: 38)'nin de dediği gibi gündelik hayat ve ideolojisi, içinde yaşanırken fark edilmeyen geri çekilip bakıldığında fark edilen bir yapıdır. Sinema da bu geri çekilmeyi sağlayan önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmayla birlikte 1990 sonrası Türkiye'sinin kültürel/zihinsel haritasında yeniden üretilen ilişki biçimlerinin geleneksel algılarımızda derin değişiklikler yerine getirememesi; ortaya çıkan kültürel haritanın bu eklektik ve homojen olmayan yapısının filmsel metinlerde ne şekilde anlatıldığı tartışılmaktadır. Özellikle de taşradaki gündelik hayat içerisindeki aktörlerin ideolojilerini (ilişkisini) gerek toplumsal cinsiyet, gerekse toplumsal bağa ilişkin temel algılamalarının hala değişmediğinin, birey olma mücadelesi içerisindeki toplumsal aktörlerin boş manevralarının ortaya konulması bu kültürel haritalamanın deşifreyonunu sağlamaktadır. Ayrıca taşra gibi kapalı toplumsal yapılarda toplumsal aktörlerin toplumdaki so-

lutlanamamasına karşın ahlaki anlamda kötülüğü ve ilkesizliği içselleştirdiği, sıradanlaştırdığı gözlenmektedir.

Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu'nun 2008 yapımı **Süt** filmi ve 2009 yılı yapımı Yağmur ve Durul Taylan kardeşlerin **Vavien** filmi taşra hikayeleri anlatmalarına karşın, diğer taşra hikayelerinden farklı bir alana gönderme yapan metinler olarak okunmuşlardır. Özellikle de bu iki filmde taşra, nostaljik bir mekan olmanın ötesinde, taşralılığın bir zihniyet olarak bu toplumsal yapıda nasıl algılandığının anlaşılması açısından önemlidir. Çünkü taşra insanları ne olması gerektiğine ilişkin en fazla zorlayan alanlardan birisidir. Dolayısıyla da Türk sinemasında özellikle de son yirmi yılda Nuri Bilge Ceylan'ın hikayeleri dışında taşraya bu anlamda yaklaşan film üretimi çok söz konusu değildir. Film seçimlerinde taşranın gerçekçi bir üslupla anlatılması, bireyi zorladığı metazori açısından abartıya kaçılmaması gibi hususlar dikkate alınarak seçilmiştir. Filmler aynı dönemde çekilmişlerdir. Bu nedenle de taşradaki yerleşik zihniyetin iki farklı yönetmen tarafından da aynı şekilde görülmesi önemlidir. Birey olmaya çalışan insanların hem kadın figür hem de eril figür açısından en net sunumlara sahip sinemasal üretimler olması filmlerin seçilmesinde bir başka seçim unsuru olmuştur.

Filmler, temel kavramlar çerçevesinde ideolojik çözümleme ile incelenecektir. Bu nedenle; taşradaki bireyi belirleyen gündelik hayat içerisindeki ideolojiyi açıklarken kullanılacak kavramalara genel olarak bakmak yerinde olacaktır.

1. GÜNDELİK HAYAT

Gündelik kavramı genel olarak belli bir düzeni tanımlamazken neden sonuç ilişkisine dayanan, insan yaşantısı içerisinde oluşan ilk anlamlar kümesini içerir. Gündelik bilgi de bu yaşamsal deneyimler sonucunda elde edilen çıkarımlarla oluşturulan bilgidir. Gündelik tanımının içerisine yaşamsal alanda gerçekleştirilen her türlü etkinlik (yeme içmeden, barınmaya, üretim ve tüketim alışkanlıklarından, düşünüş şekline, davranış kalıplarımızdan her türlü yapıp etmeye kadar) dâhil edilebilir. *Gündelik sadece bir kavram olmakla kalmaz, bu kavram toplumu anlamak için de bir ipucu olarak da alınabilir. Gündelik olanı küreselliğin, tekniğin ve teknik-*

liğin, kültürün (kültürün çözümlenmesinin) v.s. içine yerleştirmek gerekir(Lefebvre 2007: 40).

Gündelik hayatın veri olarak alınmasında en önemli neden kültürel çıkarımların ya da toplumu düzenleyen yasaların pratikte neye dönüştüğü ve ne şekilde algılandığına ilişkin bilgiye ulaşmaktır. Çünkü pek çok toplumsal değişimi uygulamış devlete ilişkin gözlem göstermiştir ki tepeden inmece ve zorlayıcı her türlü siyasal ya da seçkin baskı, pratik alan içerisinde tüm baskılamalara karşın farklılaşmıştır. İşte *bu tasavvurların üretici değil, uygulayıcı konumda olan kullanıcılar tarafından hangi yöne saptırıldıklarını incelemek gerekmektedir* (Lefebvre 2007: 40). Gündelik hayatın içerisinde gizlenen kıyıda köşede kalmış pek çok ayrıntı vardır ve bu ayrıntılar o toplumsal yapıyı çözümlenecek ve açıklayabilecek bilginin kaynağıdır ve de sıradan olanın içine hapsedilmişlerdir.

Gündelik hayat döneminin aurasını veren ve yaşanan dönemin zihniyet kalıplarının neye benzediği üzerine en net bilgiyi verebilecek alandır. Çünkü insanlar dahil oldukları fakat yaşamın içerisinde akıp giderken çok da fark edemedikleri bu ortamdaki yapıp etmelerini planlı bir düzenlemeye tabi tutmazlar. Anlık yaşananların farklı bir okuma ile açığa çıkarılması, bireylerin o toplumsal yapı içerisindeki çok da düşünmeden gerçekleştirdikleri eylemleri, toplumsal düşünüşe ve kültürel yapıya ilişkin en sağlam bilgiyi verecektir. Lefebvre (2007: 39) de *gündelik hayatın eleştirel çözümlenmesinin ideolojileri açığa çıkaracağını; gündelik hayat hakkında bilginin ise; ideolojik bir eleştiriyi ve sürekli bir özeleştiriye kapsayacağını* söyleyerek gündelik olanın toplumsal yapıyı deşifre edecek enstrümanları barındıran bir alan olduğu noktasının altını çizer.

Gündelik hayat içerisinde akıp giderken fark edilemez, bu nedenle gündelik hayat olduğu gibi okunamaz, zaten olduğu gibi okunabilmesine de çok olanak yoktur. Çünkü *Gündelik hayatı kabul ederek, geri çekilmeksizin onu edilgin bir biçimde “yaşayarak” olduğu gibi kavramak imkansızdır* (Lefebvre 2007: 38). İçinde yaşanan ve gündelik hayatın tekrar eden ritmi boyunca sıralanan eylemlerin içinden çekip çıkmak, ya da gündelik olandan sıyrılmak kolay değildir.

Lefebvre genelde kapitalist toplumun bireyi, kuşatıcı etkisinin en fazla hissedildiği alan olarak gördükleri gündelik hayatı eleştirirken aslında Marksist yapıların da bu alanı kullanarak bireyi dönüştürmesini arzularlar. Baudrillard gibi düşünürler ise kapitalizmin geldiği son nokta olan tüketim toplumunda gündelik hayatın kuşatıcı, dahası her hücreye sinmiş sistemli yapısından kaçışın mümkün olmadığı bir tablo çizerler. Michel de Certeau ise Gündelik Hayatın Keşfi adlı çalışmasında otoritenin dayattığı her türlü baskının yaşamın failleri tarafından olduğu gibi mi yoksa dönüştürülerek mi uygulandığı noktasını tartışır. Certeau gündelik hayat içerisinde failerle ilgili olarak; sistemin, ya da otoritenin karşısında direnç gösterebileceklerine ilişkin bir iyimserliğe sahiptir. Uygulayıcıların kendilerine otorite tarafından dayatılanları, kendi özümstedikleri şekliyle farklılaştırılabileceğini ve dayatılanların failer tarafından algılandığı ya da istendiği şekliyle uygulanabileceğini söyler. Certeau (2009: 55)'ya göre; *“Günlük yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve uygulama (okumak, konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek ya da yemek yapmak v.b.) taktik türündendir. Ve “eylem, uygulama ve üretim tarzlarının” büyük bir bölümü de taktiktir: Zayıf olanın “güçlü olana” (erk sahipleri, hastalık, şiddet ya da bir düzenin uyguladığı şiddet v.b.) karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı, “avcılara özel hileler, tuzaklar el çabukluğu, çok biçimli simülasyonlar (öykünmeler), mücadeleciler oldukları kadar şairane, sevinçli neşeli bulgular, hepsi taktiktir.(...)Taktikler bize aklın, günlük mücadelelerden ve bu mücadelelere eklenen zevklerden ayrı düşünülemediğini gösterirler. Oysa stratejiler, ait olunan bir mekan ya da kurum aracılığıyla korunan ve onları bir biçimde destekleyen erkle ilişkilerini, nesnel hesaplamalar ardına saklarlar.*

Gündelik hayatın uygulayıcıları otoritenin stratejileri karşısında savunmasız, edilgen olmazlar. Onların da otoritenin uygulamalarına karşı geliştirdikleri direniş yöntemleri yani taktikleri vardır. *Taktik zayıfın sanatıdır* (Certeau 2009: 114). Çünkü failin otoritenin major rasyonel stratejileri karşısında takınabileceği ve kendisini koruyabileceği tek yöntemdir. Otorite failer karşısında stratejiler belirler ve onların bu stratejilere doğal olarak uymalarını bekler fakat failer bu stratejileri bir şekilde (kurnazlık v.b. taktiklerle) kendileri lehine dönüştürürler.

“İnsanların kaderi gündelik yaşamda yer alır. Ne var ki, özünde bir karmaşayı içeren bu kaotik bilgi, yumağı, bilim için ilk anda kabul edilebilecek gibi değildir, mutlaka işlenmesi gerekir. Gündelik yaşam bir ilk anlamlar küresidir. Sanatçılar, bilim insanları bu ilk anlamlar küresinden bir çerçeveleme yapıp bizlere önermeler, bir başka deyişle olası dünyalar sunarlar” (Özdemir 1994:110). Gündelik hayatı inceleme alanı içine alan sanat da bu anlamda içinde yaşadığı toplumu anlamlandırma-ya, dönüştürmeye çalışır. Sanat yapıtı; yeni ortaya çıkan ilişki biçimleri ve uygulayıcı aktörlerin eylemlerinin - taktiklerinin gündelik hayatın hızlı ritminde fark edilemeyen yapısının dışarıdan bir şekilde görülmesini sağlamaktadır. Bu sağlayış sıradan görünen ama toplumsal yapıyı meydana getiren unsurlara da farkındalık katar. *Kültür yaklaşımı da, sıradan insanın anlatıcısına dönüştüğü, söylemin (ortak) alanını ve gelişiminin (anonim) uzamını tanımladığı noktada başlar* (Certeau 2009: 114). Sıradanın anlatıcısına dönüştüğü, taktiklerinin üzerine düşünülmesi gereken ve aynı sıradanlığın ancak dışarıdan bakılarak farkına varılan şifrelerini ortaya koyar. *Başka bir deyişle öyküler günlük uygulamalara anlatsallık kazandırmışlardır. Elbette bunlar sadece bölük pörçük parçaları betimlemektedirler. Anlatılardaki bunların sadece eğretilmeleridir* (Certeau 2009: 119). Faillerin eylem, uygulama ve yeniden ürettikleri ilişki biçimleri sanatın alanına da girmiş ve orada yeni kurgularla yeniden üretilmiştir. Yeniden üretilirken “geçmişin şimdinin ve geleceğin eşzamanlılığı zamanı mekan içinde eritmiştir. Bu eş zamanlılığa hala roman türüne ait olduğu bir anlatıdan ziyade filmlerde rastlarız” (Lefebvre 2007 :17). Gündelik hayatın bilgisi de zaten dünü, geleceği, bugünü kendi içinde eritir. Türkiye’de de gündelik hayat bugünle ilgilenir ve bugünü yaşar. “Geçmişin de geleceğin de herhangi bir önemi yoktur. Tek önemli şey tanrıya ibadet ve zikir yapılan ‘şu an’dır. Yani geçmişten ve gelecekte koparılmış ve sadece bugünlerle sınırlı bir zaman anlayışı söz konusudur” (Ülgener 1981: 77-78).

Filmsel anlatılar da somut görüntüler gösterdikleri için, gündelik hayat içerisinde de benzer görüntülerle karşılaşıldığında belli bir kurgusallıkla anlatılmış olsalar dahi alımlayıcıyı diğer sanatlardan daha etkili bir biçimde o kurgusallığın içine çekebilmektedir. Anlık

eylemler geçmişin birikimi ve geleceğin öngörüsü arasında ortaya çıkar ve bu gün yaşanırken aynı zamanda hem geçmiş hem de gelecek kurgulanmış olur. Bu filmsel metinlerde de esas olan şu an yani şimdi ne olduğudur. Şu anın açıklaması ise düne ve geleceğe ilişkin bilgiye ulaşmayı sağlar. Böylece mekana ilişkin verilen her imge alımlayıcının imge repertuarına kayıtlanmış olur.

2. İDEOLOJİ

Gündelik hayatı belirleyen ideoloji kavramı; genel olarak herkes tarafından bilindiği kabul edilen ve olumsuzlanan bir içeriğe sahip olmasına karşın tek bir tanımın içine yerleştirilememiştir. İdeoloji terimi içerik olarak farklı yorumları kapsayan ve tarihsel süreci içerisinde değişen ve gelişen bir anlamlar kümesini barındırmıştır. Terry Eagleton’un “İdeoloji” adlı kitabının girişinde yaklaşık onaltı farklı ya da benzeşik ideoloji tanımlamasının ardından bu kavramın içeriğinin ne kadar çeşitlilik gösterebileceği üzerinde ciddi bir fikir sahibi olunabilir. Eagleton (1996: 304), bahsedilen çalışmasında ideolojiyi bu geniş perspektifi içerisinde şu şekilde tanımlamaktadır: “ideoloji terimi, kullanışsız ölçüde geniş, düşüncenin toplumsal belirlenimi anlamından yanlış fikirlerin yayılmasının yönetici sınıfın doğrudan çıkarlarına olduğuna dair şüphe uyandıracak ölçüde dar fikre kadar geniş bir yelpaze oluşturan tarihsel anlamlara sahiptir”. Ama temelde, ideoloji toplumsal hayatın her alanında var olan, kendisini hissettirsin ya da hissettirmesin toplumsal alanın her hücresinde kendisini barındıran bir yapıdır. Toplumsal hayat ve ideoloji birbirinden ayrılmaz bir bütünlük oluşturmuştur.

Bu çalışmada ideoloji kavramı ile ilgilenilmesinin temelinde yatan, gündelik hayat içerisinde gösterilen her türlü imgenin bir kültürel, dolayısıyla da ideolojik okumaya tabi tutulması gerekliliğidir. Toplum - birey arasındaki gerilim ya da uzlaşım ideolojik metnin okunmasına yardım edecektir. Toplumsal temsil işlevini de üstlenen ve anlatılarında bu gerilimleri defalarca işleyen sinematografik anlatı, doğal olarak içinden çıktığı toplumsal yapıdan soyutlanamaz. Gündelik hayat içerisinde gözlemlenen toplum birey arasındaki gerilim, topluma ilişkin mevcut ideolojik metni ortaya çıkaracaktır. Özellikle devlet, aile, milliyet gibi temel belirleyen mekanizmalar; *Türk toplumunun kolektif*

tahayyülünde, hafızasında, hayalinde yaşayan; dolayısıyla kendi adına gerçekleştirilen her türlü faaliyete rağmen kutsal kalan bir mefhumdur (Argın 2009: 84). Tüm bu bilgiler çerçevesinde, konjonktürle birlikte şekillenen gündelik hayat pratiğinde, toplumda yaşayan aktörlerin mevcut algılamalarının kavramsallaştırılmasıdır. Dolayısıyla da yaygın toplumsal algının temelinde yatan felsefi ve sosyolojik çıkarımlar ışığında topluma duyarsız kalmayan sinemanın ortaya koyduğu metinlere doğru okumalarla yaklaşabilmek, o metinleri deşifre etmek gerekmektedir.

2.1. İdeoloji - Sinema İlişkisi

Sinema; geniş kitlelere ulaşması, gündelik hayatı kendi penceresinden yeniden kurgulaması ve farkındalık yaratması gibi özellikleri nedeniyle diğer sanatlardan ayrılan, kendine özgü kodlamaları olan bir sanat türüdür. Öte yandan, kayıt sanatlarının sunduğu görsel organizasyonun, bireyi ve dolayısıyla da toplumu etkileme, şekillendirme gücü, bir araç olarak sinemanın önemini de arttırmaktadır. Louis Althusser de sinemayı bu açıdan değerlendirmiş ve onu, toplumsal ilişki düzlemini kurgulayan önemli bir iletişim aracı olarak değerlendirmiştir. *Aslında kameranın kaydettiği, ege-men ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. Sinema dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurduğu dillerden bir tanesidir* (aktaran Büker, Topçu 2010:104). Demek ki sinema ideoloji için, salt propaganda üretimlerindeki kadar katı bir içerikle sunulması gerekli olmayan, aksine sıradan görünüm içerisinden bile sızan anlamlar kategorisi yaratabilme gücüne sahip bir araçtır. Gösterilenlerdeki sıradanlık ya da naiflik, salt resimlerden ibaret olamaz, her saniye geçen ve değişen akıştaki görüntüler birer ilişki biçimi yeni ideoloji açığa çıkartır. Althusser (aktaran Kazancı 2011: 5)'e göre de; *ideolojilerin kendileri değil, taşıyıcıları olan ayinler, dini törenler, toplantılar, kitle iletişim araçları, kitaplar, gazeteler, filmler, televizyon programları, radyolar v.b. sürekli-dir. İdeoloji belirli taşıyıcılara adeta yüklenmiştir. Onlarla birlikte vardır. Çünkü ideoloji onların pratiğinin içindedir. Gelenekler, görenekler, din ve öteki toplumsal alışkanlıklar, kitle iletişim araçları yaşadığı sürece ideolojiler de yaşar.*"Althusser burada ideolojinin taşıyıcı unsurlarının tüm kültürel alanı saran pratiği dolayısıyla hayatın

akışında kendisini göstermeden, içsel mekanizmalara tutunarak var edebileceğini ve bu özellikleri ile birlikte öznelerin kendi aralarındaki ilişki ile birlikte anlamlandırılarak kavranacağını vurgular.

3. TOPLUMSAL CİNSİYET

"Toplumsallaşma teorisi, toplumsal cinsiyet oluşumunu, toplumsal normların kazanılması ve içselleştirilmesi olarak görür" (Connel 1998:256). Toplumsallaşma aslında toplumsal rollerin az ya da çok içselleştirilme sürecidir. Doğal olarak da toplumsal cinsiyet rolleri açısından da bakıldığında, toplumla olan bağı sağlayan davranış kalıplarını oluşturan yerleşik cinsiyet kodlarının da benimsenmesi yani içselleştirilmesi demektir. Toplumsal cinsiyeti bu bağlamda toplumla kurulan bağın bir aracı olarak görmek gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyetin toplumsal ilişkilerin en temel belirleyeni olması ve toplumsal yapıda yer alan faillerin kendilerine atfedilen toplumsal cinsiyet rejimine uygun eylemlerde bulunmaları; *toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, toplumsal pratiğin tüm alanlarında ve erken kapitalizmin belki de sınıflı toplumların tüm türlerinde ortaya çıktığı gerçeğiyle de bağdaşmaktadır*" (Connel 1998: 76). Burada cinsiyete ilişkin davranış kalıplarının ve cinsiyet tanımlamalarının toplumsallığın bir parçası olarak algılanması ve cinsiyet kalıplarının toplumsal olarak inşa edildiği gerçeğini yadsımamak gerekmektedir.

Dişillik ya da erillik toplumsallaşmanın sonucu olarak bireyleri şekillendirmekte ve onları toplumsala ait hale getirmektedir. *"(...) kadınlık karakteri kadınlık rolüne toplumsallaşma ile aynı şekilde erkeklik karakteri de erkek rolüne toplumsallaşma ile üretiliyor - bu bağlamda toplumsallaşma sürecinde meydana gelen kimi aksamalar sonucu sapma gösteriyor"* (Connel 1998: 79). Yerleşik cinsel politikanın dışında eylemde bulunan faillerin yarattığı bu sapma yerleşik cinsel politikaları tarafından toplumsalın dışına çıkartılarak cezalandırılmakta toplumla olan bağı kopartmaktadır. Toplumsal bağ, toplumsallaşmasını toplumun genel beklentilerini karşılamış bireyler arasında oluşturulan bir mekanizmaya atıfta bulunduğu için bu tarz sapmalar faillerini toplumsal bağın dışında tutulma tehdidi ile karşı karşıya bırakır. Cinsi-

yet düzeni ya da hiyerarşisi görüldüğü gibi toplumsaldan sapma göstermeyen bizzat onun içerisinde anlam kazanan bir yapıdır. Dolayısıyla da cinsler arası ilişki ya da cinsin kendisini tanımlaması bu yapıdan ayrı bir algılamayla bağdaşmaz. *“Erkek bedenim bana erkekliği vermez; toplumsal tanımı olan erkekliği (ya da onun bazı parçalarını) alır. Aynı zamanda cinselliğim de doğal olanın işgali altında değildir; o da toplumsal bir sürecin parçasıdır. Bedenimin verdiği karşılıklar, tıpkı Hint işi elbiselerdeki küçük ayna parçaları gibi, en olağanüstü ayrıntısıyla toplumsal anlamların kaleidoskopunu geri yansıtırlar”*(Connel 1998: 140). Tanımlandığı gibi eril ya da dişil konumlanışa ait her türlü özellik toplumsal geneliyle bağdaşan ve onu yansıtan argümanlar üretir ve faillerini de ona göre konumlandırır. *“Günlük hayatın gerçekleri ile ilgisi olmayan erkeklik (ekonomik güç) ve kadınlık (kocanın servetini tüketmek) imgelerine sıkı sıkıya yapışmamız, kadın erkek etkileşimlerinin gerilim ve çatışmanın en can yakıcı kaynaklarından biri haline gelmesine yardımcı olmaktadır”* (aktaran Kandiyoti 2007: 149). Fatima Mernisi burada klasik ataerkilliğe ilişkin düşüncü, yerleşik eril kodlamaları yerine getiremeyen erkeklik ile kamusal alanda daha fazla görünür kılınan kadınlık pratiklerinin, klasik ataerkilliği bunalmaya sürüklendiği gerçeği ile açıklamaktadır. Gündelik hayatın toplumsal normlar üzerine kurulu yapısı ve gündelik hayat içerisinde eylemde bulunan faillerin özellikle de eril kimliğe sahip olanlara daha toleranslı olduğu gerçeği bu gerilimi oluşturan temel ayrım noktasıdır. Fakat tüm bunlara karşın modern yaşamın kadını daha görünür yapan pratiği ile eril yapının gündelik hayat üzerindeki tahakkümünde kısmi bir farklılaşma yarattığını da kabul etmek gerekmektedir.

Türkiye gibi bireyselleşmenin tam olarak gerçekleşmediği ya da gerçekleşmesinin geleneksel olarak olumlanmadığı toplumlarda toplumsal olana genel bir biatın kabulü beklenmektedir. Toplumsal geneliyle çatışmayan birey için toplumsal hayat daha kolaylaştırılmakta özellikle de yerleşik toplumsal cinsiyet politikalarına uygun davranmak aktörleri daha az toplumsal taarruzla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu baskılamının en fazla görüldüğü alan olan taşranın bireyi baskılayan bir mekan olarak konumlanması da önemlidir.

4. TAŞRA KAVRAMI

Taşranın sıradan olarak kabul edilen gündelik hayatının toplumsal geneli açıklayabilecek güçte bir ideolojik metin barındırdığı gerçeği göz ardı edilemez. Ayrıca gündelik hayatı kavrama biçimlerinin ideolojik olması; bizi taşradaki gündelikliliğin ya da yaşantıların da ideolojik olduğu gerçeğine götürmektedir. Dolayısıyla da taşraya bir mekân olmanın ötesinde bir zihniyet bir ideoloji olarak bakmak gerekmektedir.

Taşra kavramının kendisine bakıldığında ise içeriği açısından bile ideolojik olduğunu görmekteyiz. Taşranın sahip olduğu bu ideolojinin kendisi, aslında sıradanlığın yeni Türk sinemasında neden temel soru olarak yer aldığı kökenine de ışık tutacaktır. Dolayısıyla da sıradan olanın kendisinde gizli olan ve deşifre edilmeyi bekleyen güçlü bir alt metin vardır. Taşraya bu anlamda bakıldığında; yerleşik zihniyetin ne olduğunun belirlenmesindeki en önemli ana duraklardan biri olduğu görülmektedir. Taşra, bir mekân değil, gerçekte ülkenin geneline yayılmış bir zihniyetin göstergesidir. Murat Belge (2010) de bu yerleşik zihniyeti köylülükten ayırarak şu şekilde tanımlar: *“Taşra Türkiye'nin toplumsal yapısının başlıca sorununu ne olduğunu tek kelimeyle anlatmak zorunda kalsaydım, 'köylülük' yerine 'taşralılık' demeyi tercih ederdim. Bu aslında terim olarak çok daha belirsiz, kaygan bir terim - ve sanırım bu nedenle onu tercih ederdim. 'Köylülük', sosyolojik bir kategori ve oldukça tanımlı, tek bir yönü işaret ediyor. 'Taşralı', bütün göreliliği ('neye, nereye göre taşra?' vb.) ile bir toplumsal üslubu anlatacak bir metafor olmaya daha yatkın. Yalnız toplumun iç ilişkilerini değil, ülkenin dünya ile kendini ilişkilendirmesinin niteliğini de dile getirdiği için özellikle yatkın görünüyor.”*

Taşra bu anlamda neye; ne zamana; kime göre gibi pek çok konumlandırmaya tabi tutulduğunda içeriksel olarak farklılaştığı bir gerçektir. Lefebvre'nin gündelik hayat için dediği şey; yani uzaklaşmadan anlaşılacağı sözünden hareketle taşranın gündelikliliği de kendisine dışarıdan bakılmadan anlaşılabilir ve çözümlenemez. Taşranın sanatın konusu olması da bu anlamda anlaşılmasını kolaylaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. Taşranın durağan

ve sıradanlığının uzaktan izletilmesi ya da sunulması da taşranın insana geçen rahatsızlığının adeta dışavurumu gibidir. Çoğu zaman taşraya ilişkin anlatılar ötekileştirilerek verilirken; her zaman gerilimini de içerisinde barındıran metinler ortaya konur. Belki de bu gerilim Ömer Türkeş (2005: 197)'in de belirttiği gibi "merkezin çevreyi yuttuğu ve unuttuğu günümüzde, tıpkı ilk gezi notlarında olduğu gibi, taşranın edebiyatta ve medyada bir yer bulabilmesi, ancak uzaklık ve ürkütücülüğüyle, normal dışılığıyla, kendisini merkezde sayanların oryantalist zihniyetini beslediği ölçüde mümkün olabilir." Sinemamızda da nostaljik bir tahayyül olmanın yanı sıra korku unsuru olarak da merkezin karşısına konumlanır. Çoğu zaman yaşanan 'modern'liğin karşısında belirlenen ve de ana karakter olarak olay örgüsüne dahil edilen taşra, bu anlamda metaforik olarak sinemada kendisine yer bulur.

Taşranın birey olmayı engelleyen cemaat yapısının temel alanı olması gerçeği ve pek çok yönetmenin taşra üzerinden bu toplum ve insanı hakkındaki düşüncüsü; bu çalışmanın da temel problemi olan toplumsallık ve birey olma hallerinin oluşmama nedeninin ana kaynağında durmaktadır. Taşranın bir karakter gibi öykü evrenine yerleştirilişindeki matematik de bunun üzerine kuruludur. "Kişilerle mekânlar arasındaki uyum öykünün gerçeğe benzerliğini en çok belirleyen olgudur. Kişilerle mekân arasında ise fizyolojik ve psikolojik denge kurma zorunluluğu vardır" (Adanır 2006: 38). Doğal olarak da taşraya yüzünü dönen pek çok anlatının ortak paydası birey olamayan ve toplumsallaşmayı bir türlü beceremeyen bu toplumun şifrelerini bulmak ve deşifre etmektir.

5. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA BİREY - TOPLUM İLİŞKİSİNE BAKIŞ

1990 sonrasında Türkiye'de üretilen filmlerin pek çoğunda sıradan insanın sıradan hayatlarına odaklanıldığı ve sıradan görünen hayatların bu toplumun kodlarını çıkartmada başarılı sinematografik üretimler olduğu yadsınamaz. Mevcut filmlere bakıldığında gündelik hayat içerisinde eritilen kötülük ve ikiyüzlülüğün sürekli ahlak ve muhafazakârlık vurguları arasında büyük bir çelişki yarattığı ortadadır. İlginç olan toplum olarak sürekli vurgulanan bu durumun gündelik hayatın hızlı ve devinimli

yapısı içerisinde Lefebvre (2007: 38)'nin de söylediği gibi içerisinde yaşanırken pek de fark edilememesi, filmsel metinlere daha da özel bir görev yüklemektedir.

"İzleyici bakımından sanatsal biçimin algılanışı yapının içindeki ipuçlarından ve önceki deneyimlerden - gündelik hayattan ve diğer yapılardan gelen deneyimle - ortaya çıkar" (Bordwell ve Thompson 2008: 59). Doğal olarak gündelik hayat; bir topluluk içerisinde yaşayan herkes için kaçınılmaz / metazorik bir bilgiyi gerektirir. Film izleme ritüelinin ve filme ilişkin biçimsel kabullenişin dışındaki bu ön bilginin varlığı da sinemasal metinlerin algılanmasını sağlar. Gündelik hayat sanatsal alanın merkezine taşınırken sadece karmaşık ve kuşatıcı olmasının dışında yaratıcı bir alanı işaret ettiği için de vazgeçilmez bir kaynak teşkil eder. Onu kavratana ya da gündelik hayatın kendi akışı içerisinde anlık olarak üzerinde düşünülmeyen pek çok şeyi, sinema perdesinde sabitlemekte ve üzerinde tekrar (belki de ilk kez) düşündürmektedir. "Gözün toparlayıcı, bütünleştirici imgelemlerinden kurtulduğunuzda, günlük yaşamın yabancı, farklı bir yönüyle karşılaşsınız. Günlük yaşamın bu yönü çok fazla yüzeye çıkmaz ya da görünen yüzeyi belli bir yönde ilerlemiş bir sınır bölgesinden ibarettir, görünür olanın sınırında bulunan bir kıyı bölgesidir" (Certeau 2009: 188). Bu nedenle de sinema için gündelikliğin, sıradanlığın perdesinin kaldırıldığı ana tanıklık etme durumu söz konusudur.

1990 sonrasında artan film üretimi sinemayı; sanat sineması ve popüler kültür sineması olarak ikiye bölse de tüm filmlerin tuhaf bir şekilde gündelik hayatın sıradanlığının etrafında dolaşmaktan keyif aldıkları gözlenmektedir. Oğuz Adanır (2007: 15)'in da altını çizdiği gibi sinemanın zamanının; şimdiki zaman olduğu, şimdiki anlattığı gerçeği de aslında tüm bu filmlere bakıldığında yabancı gelmemektedir. Tarihi bir perspektif bile çizilse, filmler genelde o anın şimdisinde; gündelikliğinde geçmektedir. Bu da bu filmleri, arkalarına sığındıkları konjonktürle birlikte, pek de üzerinde düşünmedikleri genişlikte bir alana hitap ederken bulurlar. Gündelik hayatın bu sıradan ve tekrarlayan ritminin arkasına saklanılanı bulmak; toplumu ve o toplumun insanını da anlamayı kolaylaştıracaktır. Tüm sıradanlık ve gündelik hayat vurgulamalarına bakıldığında;

bu filmsel metinlerden yansıyan şeyin, toplum-salın kodlarını çözecek güçte veriler sunuldu-ğudur.

6. YENİ TÜRK SİNEMASI'NDA TAŞRA HİKÂYELERİ

1990'lı yılların ortalarından itibaren kent ve kentin arka sokaklarına yönelen ilginin yanı sıra, önemli sayıda filmin taşranın gündelikliliğine yönelmesi bu dönemin dikkat çekici bir özelliğidir. Örneğin; Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Vizontele Tuuba, Yumurta, Süt, Bal, Vavien gibi pek çok film bu kategoride değerlendirilebilir. Zaten kent; Yeşilçam'ın modernlik sembolü olmasının ötesinde kocaman bir taşra olarak sunulmaktadır. Bunun temelinde yatan argüman ise; insanın yani toplumu oluşturan bireylerin zihniyetlerinin taşralılıktan kurtulamamış olmasıdır. Bu dönem özellikle de taşranın bizzat kendisine yöneldiği hikâyelerinde, taşrayı şer kaynağı kentin tam karşısında mutluluk mekânlarına dönüştüren bir nostaljiyle donatmakla birlikte (**Vizontele** serilerinde olduğu gibi); hala ufku şehirde olan taşra da (**Uzak, Kasaba, Yumurta, Süt, Vavien**) anlatılmaya devam etmiştir.

Bu filmlerde temel olan başka bir unsur da gündelik hayatı sarmalayan zamanın, hem içeriksel hem de biçimsel anlamda uyumlu bir şekilde verilme çabasıdır. Taşradaki hayatın ağır ritmi seyirci üzerinde tam da gündelik hayatın içindeyken pek de anlaşılmayan yapısı üzerinde düşünme fırsatı vermektedir. Taşranın ritminin yavaşlamış olması, aslında anımsatmak, üzerinde düşündürmek arzusundan ileri gelir. Milan Kundera (1995: 38) Yavaşlık adlı romanda unutmama ve zamanın ritmi ilişkisine şu örneği verir: *“Yavaşlık ile anımsama, hız ile unutmama arasında gizli bir ilişki vardır. Gözümün önüne en sıradan bir durumu getirelim. Bir adam sokakta yürüyor. Birden bir şey anımsamak istiyor ama anı uzaklaşıyor. O anda kendiliğinden yürüyüşünü yavaşlatıyor. Buna karşılık az önce yaşadığı kötü bir olayı unutmaya çalışan insan, hala çok yakınında olan bir zamanda, sanki bulunduğu yerden hemen uzaklaşmak istiyormuş gibi elinde olmadan yürüyüşünü hızlandırır”*. Özellikle de sinemamız; son 20 yıldır pek çok tekrarını gördüğümüz taşra anlatılarında taşrayı; ağır ritmi ile hem biçimsel hem içeriksel olarak kodlamıştır. Buna paralel olarak kenti ise; hem

biçimsel hem içeriksel olarak hızlı bir ritimle sunmaktadır. Kentteki hızla akan gündelik hayata paralel olarak hızla devinen kamera hareketleri, taşrada yerini uzun planlar, yavaş kamera devinimine bırakır.

Yakın geçmişin, taşra anlatıları üzerinden irdelendiği pek çok filmde (**Vizontele ve Vizontele Tuuba, Beynelminel, Babam ve Oğlum**) acılarına rağmen mutluluğun nadir yakalandığı nostaljik görünümlerdeki taşra, o yavaşlığıyla asla terkedilmek istenmeyen mutlu günlerin mekanıdır. Çünkü her şeyin geleneksel yani yerleşik düzende ilerlediği, beklenmedik yeni taktiklere gerek duyulmadığı, bilindik, tanıdık, yavaş adımlarla terkedilme-me-k istenen bir resim çizilir. Kentle yakın bağ kurulsun bile taşraya döndüğünde orası asla bozulmayan dokusuyla kentin dışında ebedi bir sığınak gibidir. Hayat orada olağan ve durağandır, değişim pek mümkün değildir. Gelenek her şeyi kuşatmış, yaşam doğanın kendi akışına bırakılmıştır. Örneğin; Çağan Irmak'ın yönettiği **Babam ve Oğlum**'da Sadık karakteri eski kız arkadaşına evlenip evlenmediğini sorduğunda kızın cevabı; *“İnsan hiç evlenmez mi?”* olur. Filmdeki kız toplumsal kodlamasına uygun olarak kendi dünyasının olağan durumları üzerinde başka bir şey düşünemez. Taşradaki kötülük ise dışarıklı ve az estetize edilmiş bir şiddet sunumu ile belirlendiği için taşranın kendi doğallığı dışında insandan kaynaklanan bir vahşet durumu çok çizilmemiştir. Bunun da temel nedenini az önceki geçmişin kıyılamayan, kirletilemeyen pastoral hikâyelerin yegâne mekânı olmasında aramak, pek yanlış olmayacaktır. Ama taşranın az önce de değinilen yavaşlığı insanlar üzerinde adeta bir simgesel şiddet aracına dönüşmekte ve taşranın toplumsal baskısı da insanların bu simgesel şiddete daha fazla maruz kalmasına neden olmaktadır.

7. ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

7.1. Vavien Filmi

7.1.1. Vavien Filminin Özeti

Vavien (2009) Yağmur ve Durul Taylan kardeşlerin çektiği kara komedi türünde bir filmidir. Celal karısı ve çocuğuyla bir kasabada yaşamaktadır. Abisi Cemal'le birlikte ortak oldukları elektrik dükkânları vardır. Celal'in karısı Sevilay, Almanya'da yaşayan babasının gönderdiği paraları biriktirerek saklamaktadır.

Celal ise bu paralardan Sevilay'ın izni olmadan alarak Samsun'da bir pavyona gitmektedir. Pavyonda çalışan Sibel Ceylan'a âşık olan Celal bir plan yaparak karısından kurtulmaya karar verir. Böylece karısına paralar için hesap vermeyecek ve paranın geriye kalan kısmını da rahat rahat pavyonda yiyebilecektir. Piknik bahanesi ile çıktıkları yolda karısını arabadan uçuruma düşürerek kurtulduğunu sanırken; Sevilay ölmez ve geri gelir. Paralarının çalındığını anlar ve Celal'e sorar. Celal hem suçluluk duygusu hem de hapse girme korkusu ile inkar eder. Karısının kendisine olan sevgisini de kullanarak hem paralara tamamıyla sahip olur hem de karısı sayesinde büyük bir elektrik işi alır.

7.1.2. Film Kişileri ve Film Kişilerinden Yansıyan İdeolojik Metin

Tüm film boyunca izleyicisini eyleme geçmesi konusunda kıskırtan sinik tavrı ile Sevilay karakteri; gündelik hayatın toplumsal normlar üzerine kurulu yapısı ve gündelik hayat içerisinde eylemde bulunan aktörlerden eril kimliğe sahip olanlara daha toleranslı olduğu gerçeğini sürekli vurgulamaktadır. Sevilay'ın kendisine sürekli hakaret eden kocasına olan bağlılığının temelinde yatan, toplumsal olarak belirlenmiş olan yazgının dışına çıkamaması, "dul" bir kadın olmaktan korkusu onu kısıtlanmış bir toplumsal faile dönüştürmüştür.

Sevilay'ın salt kocası tarafından kuşatılmamış olması aynı zamanda Almanya'daki babası tarafından yönlendiriliyor oluşu taşralı kadın imgesinin tüm kodlarını yerli yerine oturtmaktadır. Sevilay'ı şekillendiren aile de mevcut toplumsal cinsiyete ilişkin imgeleri her alanda oluşturmuştur. Sevilay'ın babası ve kocasının baskısından kurtulamamış bir figür olması onu toplumsal cinsiyet açısından yerel kodların dışına çıkartmamaktadır. Sıradan bir taşralı kadın figür olarak beliren Sevilay için ataeril baskılama kanıksanmış ve devam ettirilmesi gereken bir olgudur. Çünkü bu olgunun bilgisine yaşamının tüm alanında (babasının evinde ve kocasının yanında) içselleştirerek ulaşmıştır. Kocasını mutlu etmek onun için önemlidir.

Kocasını boşanmakla tehdit ettiğinde; "*Ben para pul istemiyorum Celal. Ben seni istiyorum. Sen olmasan ne işe yarar para? Ben bunu*

anlamıyorum. Ne olursun yanımdan gitme. Sen benim her şeyimsin. Sen olmasan ben yaşayamam. Her yerlerimde sen varsın. Ne olursun gitme. İstemiyorum ben para. Senin olsun. Her şeyim sensin Celal ne olursun gitme" diyerek taşralı bir kadının korkularını ve zihniyet dünyasını adeta tüm saydamlığı ve naifliğiyle anlatır.

Sevilay kaybolan parasını Celal'e sorduğunda, Celal yine Sevilay'ı suçlar ve kadını kendisinden başkasına hayrı olmayan birisi olmakla itham eder. Sevilay bu konuşmadan sonra suçluluk hissine kapılır. Onun için güvenmek, birisine dayanmak önemlidir. Çevresinde hep güçlü gördüğü insanlar vardır ve onlara biat etmek Sevilay için olağandır. Babasının sözünden çıkmaz, kocasının her türlü suçlamasına boyun eğer, vekil kadının her türlü ayak işine koşar. Onun hayatı birileri için vardır. O kendisini hep başkalarının hayatının uydusu olmakla yükümlü hisseder.

Sevilay'ın parti faaliyetine katılması onun vatandaş olarak katılım hakkını kullanmasından ziyade yine himayesine sığındığı ve kocasına faydası olduğunu düşündüğü ilişkiler ağı için gereklidir. Taşrada ilişkiler yüz yüzedir ve nepotizm yaygındır. Ayrıca parti faaliyetinde yaptığı şey ise onu gündelik rutininden koparmayan kermes işleri için pasta börek yapılmasından ibarettir.

Filmdeki Celal karakteri tüm mutsuzluğundan ailesini dolayısıyla da karısını sorumlu tutmaktadır. Ailecek yaptıkları bir sabah kahvaltısında "*Sıkıcam kafama olan o olacak. (...) Bıktım ikinizden bir mutluluk vermediniz bana*" diyerek düşüncesini tüm açıklığıyla yansıtır. Ailesini, dolayısıyla da karısını onu mutlu etmek için var olan nesnelere olarak görür. Mutsuzluğunun yegane kaynağı sahip olduğu ailesidir.

Celal aile kavramına bile toplumsal bir bütünlük içinde bakmaz. Aile onun toplum içerisindeki konumunun tamamlayıcısıdır. Aileye bakıldığında ise, filmin giriş sekansında aynı evdeki üç kişinin birbirinden bağımsız olarak seyirciye kendi sınırlarını afişe ettiği bölümlerle birlikte güvensiz bir yapıyı refere eder. Aile imgesinin ideolojik olarak kanıksanmış yerleşik kodlamalarının dışında tekinsiz bir alana taşınması, özellikle de kapalı toplum hikâyesi içerisine yerleştirilmiş olması filmin aile ideolojisine ilişkin önemli bir eleştirisidir. Bir arada

yaşayan çekirdek bir aile olmasına rağmen kişilerin kendi aralarında güven bağı oldukça zayıftır. Zaten filmi çözüme götüren yanlış anlama da bu güvensizlik üzerine kurulur. Film, Sevilay'ın kocasından para saklıyor oluşu, Celal'in yaptıkları gibi unsurlar "ahlaklı" olmanın nerede başlayıp nerede bittiğinin sınırlarını izleyiciye sorgulatmaktadır.

Celal; pavyondaki kadına "Bana bir şans daha ver" diye yalvaran bir mesaj atarken bir taraftan da oğluna ahlak dersi verme çabası içerisindedir: "*Keşke okumaya hevesli olsan da ben de ceketimi satıp seni Ankaralarda İstanbullarda filan okutsam. Ama bakıyon karşında tam bir andaval. Tam bir mal. Ne dediğini anlar ne dediğini yapar. Oğlum senin kafan niye çalışmaz ya! Ben başkaları gibi çocuğumla gururlanamayacak mıyım ya. Benim oğlum şöyle benim oğlum böyle diye hava atamayacak mıyım ya ben!*" O, kendi küçük dünyasının merkezine yine kendisine koyacak kadar bencil bir karakterdir. Evde, karısı ve oğluna yönelik sürekli uyguladığı simgesel şiddetin temelinde, Celal'in hayata karşı duruşundaki bencilik ve ikiyüzlülük vardır.

Celal'in 20 yıllık bir elektrikçi olarak vavien tarzda bir elektrik bağlanma yöntemini bilmesi ve Sevilay'ın bunu eleştirmesi Celal'i öfkelenendir. Çünkü erilliğin eksik olduğu bir alanın yüzüne vurulmasından hoşlanmamıştır. Zaten erilliğin kadınların onaylayıcı bakışı olmadan ilerlemesi çok da mümkün değildir. Erillik hem kadın aktörlere hem de eril aktörlere karşı sürekli vurgulanması, altı çizilmesi gereken bir ilke üzerine oturur.

Erillik, taşra içerisinde kışkırtılmış ve her alanda beslenen bir gerçeklik olarak seyircinin karşısına çıkar. Celal'in toplumsal alanda yenilemediği rakibi televizyoncuyla yendiği alan, oğlunun televizyoncunun kızı ile birlikte olması ile gerçekleşmektedir. "*Hegemonik erkeklik daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleri ile ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır*" (Connell 1998: 245). Celal'in burada kendi toplumsal zayıflığı ile gösteremediği erkekliğini hayatta her alanda başarısız olarak addettiği oğlunun cinsellik üzerinden belirlenmiş üstünlüğü ile kurması, yerleşik

cinsiyet algılamasının tipik bir örneği olarak yansıtılır. Erkeklik kültürel olarak yüceltilmeye tabi olduğu için kendi içerisinde bile hiyerarşik olarak yapılır. Örneğin filmde Celal'in bir baba olarak oğlunun üzerinde konumlanması ama Pavyondaki kadının belalısından daha aşağıda bir eril figür olması gibi farklı alanlarda değişen bir hiyerarşi vardır. Burada eril hiyerarşiyi belirleyen en önemli güç para ve kaba kuvvettir. Celal paranın kaynağı kayınpederinin hakaretlerine, pavyondaki kadının belalısının dayağına katlanır. Ama tüm bunların hıncını oğlu ve karısından çıkarır. Çocuklar ve kadınlar bu bağlamda eril hegemonyanın en fazla ezdiği kesim olarak karşımıza çıkar.

Komşusunun büyük bir iş yerinden teklif alıyormuşuna tahammül edemeyen Celal, aynı komşusunun aslında öyle bir iş teklifi almadığını öğrendiğinde abartılı bir sevinç yaşar. Celal'in bu davranışı, başkalarının mutsuzluğundan haz alma kültürüne ilişkin ideolojik metnin tipik bir yansımasıdır. Ayrıca Celal için eril rekabette bir adım öne çıkmış olmak da bu hazzın önemli bir bölümünü oluşturur. Ama, Celal'i sevindiren asıl şey, komşusunun kızıyla oğlunun arasında gelişen cinsel münasebete ilişkin göndermenin onu hazzın zirvesine taşımasıdır. Celal tüm film boyunca oğluna karşı geliştirdiği tepkiyi de bir anda yaşadığı tuhaf eril hazla farklılaştırır. Oğlu belki de hayatı boyunca ilk defa babasının onaylaması ile karşılaşır. Ama bu onaylama ilkel bir şekilde oğlunun kendisini eril cinselliği ile ispat etmesinden sonra gerçekleşmektedir. Daha sonrasında oğluyla sergilediği ilkel dövüş gösterisiyle de erginlenme ritüeli tamamlanır.

Filmin geneline bakıldığında; yerleşik ideolojik metin bu kara komedinin tüm karakterlerince beslenmektedir. Gündelik hayat içerisinde faillerin kendilerini bir başkası üzerinde tahakküme zorlayan yapıdan, bu yapının toplumsal cinsiyet ideolojisinin özellikle de dişil failer üzerinde daha da baskıcı olmasına kadar pek çok veri filmsel metinde okunabilmektedir. Bu filmde taşranın kapalı yapısı, faillerini daha kısıtlayan ama gündelik hayat içerisinde eritilen tüm rahatsızlıklarını da normalleştiren bir alan olarak sunulur. Taşra burada kötülüğü de kendi rutini içerisinde sıradanlaştırmıştır.

7.2. Süt Filmi

7.2.1. Süt Filminin Özeti

Süt (2008) filmi, Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesinin ikinci filmi olarak seyircinin karşısına çıkar. Liseyi bitirdikten sonra üniversite sınavını kazanamayan ve askerlik çağı gelen Yusuf annesi ile birlikte bir kasabada yaşamaktadır. Süt ve süt ürünleri satarak geçinmeye çalışan Yusuf için şiir yazmak ve onları bir yerlerde yayınlamak en büyük tutkudur. Fakat Yusuf'un bu uğraşları, işleri pek de yolunda gitmeyen annesini mutlu etmez. Yusuf sara hastalığından dolayı da askere alınmaz. Yusuf'un, annesinin istasyon şefi ile kurduğu ilişki iyice canını sıkırmakta, fakat elinden hiçbir şey gelmemektedir. En sonunda Yusuf çareyi madende çalışmaya başlamakta bulur.

7.2.2. Yusuf'un Dünyasından Taşranın İdeolojisi

Süt filminde Yusuf, kendisine rol model olacak bir baba figürünün arayışı içerisinde gidip gelirken yetişkinliğe adım atar. Kendisi artık bir erkek olarak en azından evin, iktidarın sahibi olmak istemektedir. Yusuf, askerlikten çürüğe çıkartılmış, gerçek anlamda bir işi olmayan ve tutunduğu edebiyat alanında ise henüz istediğini elde edememiş bir kaybedendir. Yusuf'un garajın önünden geçerken karşılaştığı asker uğurlamasına olan iç geçirişi eril eksikliğinin bir kez daha yüzüne vurulmasına neden olur. Askerlik içeriksel anlamda gündelik hayatta salt bir güvenlik ihtiyacı olmanın ötesinde toplumsal ve bireysel gecikmişliklerin tamamlayıcısıdır. Erkek olmak ve bu toplum içerisinde saygı görmenin önkoşuludur. Yusuf için içselleştirilen bu toplumsal kodlama oldukça acıtır. Birey olarak var olabilmek için tutunduğu bu toplumsal yapıda herhangi bir statüsü yoktur. Dahası varoluşuyla belirlenen erilliğini bu toplumsal yapıda gösterememektedir. Askerlik de işte bu bağlamda önemli bir enstrüman olarak belirmesine rağmen, Yusuf için travmatik bir olaya dönüşmüştür.

Annesine talip olan adama karşı takındığı görmezlikten ve bilmezlikten gelme ise bastırılmış ve sürekli örselenmiş erilliği ortaya çıkaramayışının ikiyüzlülüğüdür. Toplumsal olarak bir erkeğin yapması beklenen kışkırtılmış eril söylemin altında ezilen Yusuf için bu eylemsiz-

likten başka kaçış yoktur. Yusuf annesi tarafından adam olmamakla suçlanır. Ona göre kitaplar ve boş gezintilerin faydası yoktur. Filmin sonunda Yusuf, madende bulunduğu işle bu toplumsal dayatmadan da kaçamamıştır. Hayatta yazın alanında fikirlerine güvendiği hocasının sefalet içinde yaşayan bir ayyaş olması da Yusuf için hayallerinden vazgeçmesinin bir başka nedeni olur. Hocasının onun için iyi bir model olmadığı aşikardır. Yusuf ne annesini ne de dişillikle özdeşleştirilen vatanını koruyabilmektedir. Eril hegemonyanın kuşatıcı aurası onu her alanda sarmakta, aşağılamakta ve yermektedir. Özellikle de sara rahatsızlığı nedeniyle fiziksel olarak eksik olan bir erilliği taşıyan Yusuf için mevcut toplumsal yapıda diğer erkekliğin hegemonyasından ya da toplumsal yapının bu hegemonyaya bağımlı olan alanından kaçış yoktur. Kahraman filmin sonunda tüm fiziki yetersizliğine rağmen kaçışı bir maden ocağının derinliklerinde bulur. O maden imgesi, Yusuf'un içselleştirdiği ve tüm hikâye boyunca devam ettirdiği kendi katlanılır mikrokozmosunu yaratmaktadır.

Yusuf tüm film evreni boyunca eril tahakkümden kaçmamaktadır. Dahası üzerinde sürekli hissettiği eril baskı onu, annesinin istasyon şefi ile olan ve kendisinin onaylamadığı ilişkisine karşı üç maymunu oynamasını zorunlu kılar. Yarışmadığı ve kendi erilliğinin her defasında reddedildiği bu durumu görmezlikten gelmekten başka çaresi de yoktur. *"Erkeklik kazanılan, kaybedilme tehlikesi her an var olduğu için nihai olarak asla elde edilemeyen bir statüdür. Böylece bir erkeğin erkekliğini ispatlaması, erkekliğini kaybetmeyle ilgili sürekli bir kaygıyı beraberinde getirir"* (Kandiyoti 2007: 82). Eril failin kendi konumunu stabil tutabilmesi için kendisinden sürekli tetikte olması ve suçta iştirakte daimi bir sadakat göstermesi beklenmektedir. *"Bu kaygının varlığı Türkiye gibi bir yandan kadın cinselliğinin sıkıca denetlenip, öte yandan da erkeklerin erkeklik becerilerini sürekli teşhir etmelerini gerektiren kültürlerde fazla şaşırtıcı değildir"* (Kandiyoti 2007: 82). Geleneksel olarak eril teşhirin gündelik hayat içerisinde sürekli failer tarafından sunulması beklenen ve faillerini bu anlamda baskılayan bir kültürel yapıda, eril fail olarak varlık gösterebilmek oldukça zordur. Erkekliklerini sürekli ispatlamak durumunda bırakılan eril fail için rızaya dayalı olarak üretilen bu baskıdan kaçış

yoktur. Bu da tüm film boyunca Yusuf'un salt birey olmanın ötesinde, bu toplumsal yapıda bir erkek olarak bile var olmasının güçlüğü sunulmaktadır.

Yusuf'un annesi ise taşrada yaşayan dul bir kadın olarak resmedilmiştir. Taşrada kendi işini yapmakta olan ama eril tacizden de kendisini soyutlayamayan bir kadın faildir. Postacının kendisini görünce düşüşü, istasyon şefinin ilgisi onun taşrada yalnız (erkeksiz) bir kadın olarak yaşayabilmenin zorluğuna dikkat çeker. Çünkü evde tam olarak erillikle ilişkilenecek bir erkek vardır. O erkek de bu toplumsal yapıda erginlenmesini tamamlamamış bir figür olarak resmedilmiştir. Taşrada sağlam bir kadın fail olarak var olmanın koşulu olan cinsiyetinden sıyrılmış olmak, Zehra için söz konusu değildir. Zehra'nın cinselliği ile var olması da Yusuf için oldukça zorlayıcı olmaktadır.

Taşra Yusuf için daha fazla kapatılmışlık ve kuşatılmışlıkla yüküdür. Onun için madende çalışmakla o kasabada yaşamak arasındaki tek fark üç maymunu; yani görmemeyi, duymamayı ve bilmememeyi sağlamasıdır. Mekânın zorlayıcılığı Yusuf'u toplumsal baskıdan kaçamaz hale getirmektedir. Zaten sorunun kendisi de mekânın kendisinin bir simgesel şiddet aracına dönüşmüş olmasıdır. Taşra bir mutluluk mekânı olmanın ötesinde mutsuzluğun kaynağı olmuştur.

SONUÇ

Taşrada geçen hikâyelerin anlatıldığı her iki filmde de görüldüğü gibi taşrada gündelik hayatın zorlayıcılığı ve ağır ritmi aslında insanları sürekli bir kaçma, köklerinden kopmaya sürüklemektedir. Özellikle de her iki filmde belirgin bir şekilde görülen şey taşranın mekânsal olarak küçük olmasına karşın, toplumsal olarak onaylanmamış eylem ve düşüncelerin çok daha acımasızca yaşandığı bir yer olarak tasvir edilmesidir. Toplumsal cinsiyet algısının geleneksel olarak değişmediği fakat insanların ikiyüzlü bir şekilde bu metazoriden kaçmaya çalıştıkları görülmektedir. Yaşanılan ya da dayatılan tüm sorumluluklar, birey olmayı engellemekte dahası ahlaklı olmayı ise pek mümkün kılmamaktadır.

Gündelik hayat içerisinde, taşranın toplumsal aktörleri bizzat birbirleri üzerinde tahakküme

zorladığı ve ne olmaları gerektiğini belirlediği görülmektedir. Özellikle de bu tahakkümde, erkekliğin kendi içerisinde belirlediği hiyerarşinin, sadece kadını değil aynı zamanda erkeği de fazlasıyla zorladığı görülmektedir.

Son yıllarda üretilen pek çok filmde gündelik hayatın sıradan görünüşleri defalarca öyküleştirilmiştir. Görülmüştür ki gündelik hayat içerisindeki konumlanışlar ve yapıp etmelerin, gündelik rutinle kaçan anlamların altında bireyi belirleyen temel unsurları yani ideolojileri açığa çıkartmaktadır. Bu temel unsurlar da çağdaş toplumsal faili hem kurmakta hem de gündelik hayat içerisinde geliştirdiği taktikleri belirlemektedir. Taşranın sıradan olarak kabul edilen gündelik hayatının toplumsalın genelini açıklayabilecek güçte bir ideolojik metin barındırdığı gerçeği göz ardı edilemez. Ayrıca gündelik hayatı kavrama biçimlerinin ideolojik olması; bizi taşradaki gündelikliliğin ya da yaşantıların da ideolojik olduğu gerçeğine götürmektedir. Dolayısıyla da taşraya bir mekân olmanın ötesinde bir zihniyet bir ideoloji olarak bakmak gerekmektedir.

Bu anlamda Yağmur ve Durul Taylan kardeşlerin **Vavien** ve Semih Kaplanoğlu'nun **Süt** filmi, son yıllarda bu anlamda yüzünü taşraya dönen önemli filmler olarak karşımıza çıkar. Bu filmler taşranın, geçmişin toprağa bağımlı insanının doğa ile olan mücadelesine paralel anlatılar ya da Asuman Suner'in tanımlamasıyla çocuklukta geçen nostaljik bir mekan olarak sunumunun ötesinde, taşralılığın bir zihniyet olarak insanları nasıl şekillendirildiğini, tek tipleştirilmeye çalışıldığını dahası birey olarak varolabilmenin ne kadar güç olduğunu anlatması açısından önemlidir.

KAYNAKLAR

Adanır O (2007) İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, +1 Kitap, İstanbul.

Adanır O (2006) Kültür, Politika ve Sinema, +1 kitap, İstanbul.

Argın Ş (2009) "Türk Aydınının Devlet Aşkı ve Aşkın Devlet Anlayışı" Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler, İletişim Yayınları, İstanbul.

Belge M (2011) Köylü, Taşralı ve AB süreci, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=130617>, erişim tarihi: 30.03.2011.

Bordwell D ve Thompson K (2008) Film Sanatı, E. Yılmaz, E. S. Onat (çev), De-Ki Yayınları, Ankara.

Büker S ve Topçu G (2010) Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.

Certeau M D (2009) Gündelik Hayatın Keşfi-1, Lale Arslan Özcan (çev), Dost Kitabevi, Ankara.

Connel R W (1998) Toplumsal Cinsiyet ve İktidar - Toplum, Kişi ve Cinsel Politika, Cem Soydemir (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Eagleton T (1996) İdeoloji, Muttalip Özcan (çev), Ayrıntı yayınları, İstanbul.

Kandiyoti D (2007) Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Metis yayınları, 2. basım, İstanbul.

Kazancı M (2011) Althusser, İdeoloji ve İdeoloji İle İlgili Son Söz, <http://ilef.ankara.edu.tr/id/gorsel/dosya/1164634976althusserideoloji.pdf>, erişim tarihi: 01.03.2011.

Kundera M (1995) Yavaşlık, Ö. İnce (çev), Can Yayınları, İstanbul.

Lefebvre H (2007) Modern dünyada Gündelik Hayat, Işın Gürbüz (çev.), Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul.

Mauss M (2006) Sosyoloji ve Antropoloji, Özcan Doğan (çev), Doğu-Batı Yayınları, İstanbul.

Özdemir Ö M (1994) Dünyayı Keşfetmek Üstüne: Dökü-Safarilerle Seyr-i Alem, Sanat Dünyamız, Sayı: 94 Bahar YKY, İstanbul.

Türkeş Ö (2005) “Orada Bir Taşra Var Uzakta” Taşraya Bakmak, Tanıl Bora (der), İletişim Yayınları, İstanbul.

Ülgener S F (1981) İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı, Der Yayınları, İstanbul.