

## Yozgat Blues ya da Taşrada Bireyin Kendisini Gerçekleştirmesinin İmkânsızlığı

### Yozgat Blues or the Impossibility of Self-Actualization in Provinces

Fırat Osmanogulları, Dr., E-Posta: [firatosmanogullari@gmail.com](mailto:firatosmanogullari@gmail.com)

<https://doi.org/10.47998/ikad.1050323>

#### Anahtar Kelimeler:

Yozgat Blues, Taşra, Kendini Gerçekleştirme, Kültürel İslam, Sekülerlik.

#### Öz

Bir mekân ve aynı zamanda bir fikir olarak taşra olgusu, Türk sinemasında birçok filmde, farklı şekillerde yer almıştır. Mahmut Fazıl Coşkun'un yönettiği, 2013 yapımı Yozgat Blues da bu filmlerden bir tanesidir. Taşra, bu çalışmada ilk olarak ontolojik bir yetersizliğin mekânı ve fikri olarak ele alınmıştır. Bu ontolojik yetersizlik, 'gerçek ve benzeri' arasındaki temel karşıtlıkta, taşranın 'benzeri' konumunda yer almasından kaynaklanmaktadır. Bu karşıtlık ise; metropol - taşra, merkez - çevre, İslamcılık - sekülerlik gibi, birbiriyle ilişkili başka karşıtlıkları da beraberinde getirmektedir. Çalışmada, filmin bu karşıtlıkları hangi bağlamlarda düşündürdüğü, imajlar, olay örgüsü, diyaloglar ve karakterler gibi temel filmel unsurlar üzerinden analiz edilmektedir. Gerçekleştirilen analiz ile birlikte, taşranın içerisinde barındırdığı karşıtlıklar ve bu karşıtlıklardan doğan kimi çelişkiler arasında yer alan bireyin, kendini gerçekleştirme ihtiyacını karşılayabilme olanakları sorgulanmaktadır.

#### Keywords:

Yozgat Blues, Provinces, Self-Actualization, Cultural Islam, Secularism.

#### Abstract

The phenomenon of the provinces as a place and also an idea, has taken place in many films in Turkish cinema, in different ways. Yozgat Blues, produced in 2013 and directed by Mahmut Fazıl Coşkun, is one of these films. In this study, firstly, the provinces was handled as the space and idea of an ontological inadequacy. This ontological inadequacy, stems from the fact that the provinces is in the position of 'like' in the fundamental opposition between 'the real and the like'. This contrast, on the other hand, brings with other interrelated contrasts, such as metropolitan – provincial, center – periphery, Islamism – secularism. In the study, the contexts in which the film makes these contrasts think are analyzed through basic filmic elements; such as images, story line, dialogues and characters. With the analysis carried out, the oppositions in the province and the possibilities of meeting the self-actualization needs of the individual, who is among some of the contradictions arising from these contrasts, are questioned.

## Giriş

Michel Foucault'nun 'Bu Bir Pipo Değildir' başlıklı metnini İngilizce'ye çeviren James Harkness (2013: 13), kitabın önsözünde şöyle yazmaktadır: "Bir şey bir başka şeye benziyor dediğimiz zaman, ikincisinin birinciye varlıksal (ontolojik) olarak üstün ve ondan daha "gerçek" olduğunu kastetmiş oluruz". Nesne ve benzeri arasında gerçeklik üzerinden şekillenen bu ilişki, metropol ve taşra arasındaki ilişki bağlamında düşünüldüğünde ilginç bir boyut kazanmaktadır. Taşra ideasının metropol karşısında yerleştiği bakış açısının zihinsel ve mekânsal olarak işgal ettiği yer, onu 'benzeri' konumuna düşürmektedir. Bu noktada önce taşranın, hangi nitelikleri bakımından metropol karşısında 'benzeri' konumuna düştüğünü tartışmak gerekmektedir.

Taşra ifadesi pejoratif bir açıdan ele alındığında; dar ufuklar, bitmek bilmeyen bir monotonluğun, bağınazlığın her yeri kuşattığı, iletişim ağının kısıtlı olduğu, cemaatlere hapsolmuş bir toplumsallık, kendisine yabancı olan her şeyi yadırgamaya meyilli bir yabani hal, vasatlığın hüküm sürdüğü bir ortam akla gelebilmektedir (Bora, 2005: 40). Ancak böylesi bir ele alış biçimi, kuşkusuz, tek taraflı ve indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Metropolde özgü birçok unsur, taşra içerisine nüfuz etmektedir. Tanıl Bora (2005: 41), "taşrada birçok il ve irikıyım ilçe merkezi, şehir kültürünün ürünleriyle ve imgeleriyle alışveriş içinde. Kültür endüstrisi, davranış kodlarına ve imge paketlerine doldurduğu şehirliliği genişleyen ölçekte ve mekânda pazarlıyor" derken, bu duruma vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte yine de, Ömer Laçiner'in (2005: 14) belirttiği gibi, metropolün taşraya karşı hiyerarşik bir üstünlüğü söz konusudur. Bu üstünlük taşranın metropolü "kendine uzak, yabancı ve asıl önemlisi mütehakkim bir hayat tarzı ile onu ezen ve aşağılayan bir güç olarak niteleyebilmesi"nden ileri gelmektedir.

Her ne kadar metropolün taşraya yönelik hiyerarşik bir üstünlüğünden bahsetmek mümkün olsa da, taşra bu hiyerarşik ilişki içerisinde sabit kalmaz, kimi açılardan metropole benzemeye çalışmaktadır. Melih Pekdemir(2005: 80)'e göre; taşra ve metropol arasındaki karşıtlık "merkez ve çevre, ileri ve geri, imkan ve imkansızlık" gibi kavramlar üzerinden kurulabilir olsa da, modernlik söz konusu olduğunda taşra, bu benzemeye çalışma çabasından ötürü, her zaman 'modern öncesi' olarak ele alınamaz. O, "en hakiki modern karşısında hep bir parça geride olan" modern taşra olgusuna da karşılık gelmektedir. "Burada taşra, kâh modernliğe öykünen kâh şehrin modernliğini izlemeye çalışan bir yerdedir". İşte, taşranın, metropol karşısında her zaman 'benzeri' konumuna düşmesi, onun metropole olan öykünme eğilimi ve metropolü takip etmeye çalışması ile ilgilidir. Taşra metropolde olanı (nesneyi) taklit etmeye çalışmaktadır (benzeri). Bu da onu ontolojik anlamda geri bırakmaktadır. Çünkü Ahmet Çiğdem (2005, 104)'in ifadeleriyle:

Taşrayı kuran şey kendisi değildir, kendisi dışındaki bir çekim gücüyle, hadi anlatım kolaylığı olsun diye söyleyelim, merkezle ilişkisi, hatta bizatihi merkezdir. Sadece siyasi bir merkezden değil, başka çağrışımları da olan bir merkezden söz ettiğimizi hatırlatalım; zira taşraya sinen yoksunluk duygusu, merkezin, kendisini hükümran bir kabalıkla öne çıkaran bu çağrışımların gücüne yenik düşmenin duygusudur. Merkez neyi ifade ediyorsa, taşra ona ikincil olmanın kâbusunu yaşar. Taşranın kendi 'arada' varoluşu bu merkezin önceliğiyle sürekli örselendiğinden, karşılığı olsun ya da olmasın hep bir önceki 'zamana' ayarlamıştır kendisini.

Taşra, bu bağlamda metropolün bir uzantısı durumundadır. Her daim ikincil konumdadır, geriden gelmektedir. Çiğdem'in bu noktada, taşranın konumlandığı yeri

onun varoluşu ile ilişkilendirmesi, onun ontolojik olarak metropol karşısında geri kalmışlığından, başka bir deyişle, ‘benzeri’ konumuna düşmesinden ötürüdür. Taşra kendi başına var olamamaktadır. Mehmet Narlı(2013: 286)’nın deyişiyle taşra ancak, “merkez kavramının varlığı ile” algılanabilmektedir.

Şerif Mardin (1990: 32), metropol-taşra karşıtlığını, merkez-çevre ilişkisi üzerinden ele almaktadır. Ona göre, merkez ile çevre arasındaki karşıtlık Türk modernleşmesi boyunca Türk siyasasının en önemli toplumsal karşıtlıktır ve ikisi arasında modernleşme sonrasında da kopukluk süregelmiştir. Mardin (1990: 50), Cumhuriyet dönemi modernleşmesi sırasında, çevrenin temel mekânı olan taşranın Cumhuriyetin laik hedefleri ile bir karşıtlık oluşturduğu algısının hâkim olduğunu iddia etmektedir. Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olan nesillerin ise çevreye ilişkin - merkezin dışında bırakılan - yerel, dinsel, etnik grup ve değerleri, cahiliye dönemi kalıntıları olarak görüp reddettiğini söylemektedir. Merkezin, “Büyük Eleştirici” olarak çevrenin karşısına çıktığını ve “kasvetli ve sert görünümünü bir kez daha sergilediğini” savunmaktadır (1990: 52-53). Mardin’in yaklaşımında, kendi değerlerini ve politikasını dayatan, bunların modern olduğu savını taşıyan bir merkez ve bu dayatılmaya ve merkezin kendisine yönelik sızma çabalarına karşı direnen, bu sebeple de gerici olarak addedilen bir çevre, yani taşra fikrinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Merkez-çevre kopukluğu üzerinden metropol-taşra karşıtlığını açıklamaya çalışmak, ikisi arasında keskin ve uzlaşmaz bir ayırım olduğunu, metropolün ekonomik, toplumsal ve kültürel unsurlarının taşra tarafından kabul görmediğini, taşranın varlığını muhafaza etmek adına, kendine özgü karşı-unsurlarını her zaman geliştirmek durumunda olduğunu kabul etmek demektir. Bu sebeple Mardin’in merkez-çevre ilişkisi üzerinden kurduğu yaklaşım, modern taşranın konumunu açıklamak adına yeterli olmamaktadır.

Nilüfer Göle ise (1992: 14), her ne kadar taşra-metropol ilişkisi üzerine yoğunlaşmasa da, modernleşme sürecindeki toplumsal ayrışmayı Batıcılık ve İslamcılık üzerinden ele almaktadır. Analizinin merkezine de; bu karşıtlığın simgesi olduğunu söylediği ‘kadının konumu’nu yerleştirmektedir. Bununla birlikte Göle (1992: 105-106), İslam’ın siyasileşerek kutsallığını yitirmemesi gerekliliği üzerinde duran, politik bir eylemden ziyade bireyin iç dünyasının dönüşümüne odaklanan ‘kültürel İslam’ kavramını kullanmaktadır. Tartışmayı ise İslamcı kadın figürü üzerinden şekillendirmektedir. Aynı zamanda İslamcı kadın figürünün, İslamcı siyaset aracılığı ile kamusal olarak görünür hale geldiğini, değişen yaşam pratiği ile birlikte de kendi iç dünyasını, geleneksel İslamcı pratiklere özgü yasaklardan arındırmaya başladığını ve kendi kimliğini oluşturup kadın-erkek ilişkilerini dönüştürebildiğini savunmaktadır (1992: 139).

Şerif Mardin ve Nilüfer Göle’nin yaptığı türden ayrımlara gitmeyen Nurdan Gürbilek (1994: 80-81), doğrudan taşra-metropol karşıtlığına odaklanmaktadır. Bununla birlikte, taşra olgusunu İslamcılık ya da gericilik gibi kavramlarla ilişkilendirmek yerine, daha çok taşradaki gündelik yaşam pratikleri ve bireyin taşrada kendini var edebilme gibi problemiyle ilgilenmektedir. Bir yandan taşranın metropolden ayrışma ve ayrıştırılma biçimlerini, diğer yandan da metropolün taşrayı belirlediği noktaları ortaya koyarak, taşranın çelişkili yapısını açıklamaya çalışmaktadır. Metropolün sahip olduğu olanaklara ve açtığı ufuklara kıyasla taşranın, bu kıyasın farkına varan bireyde yarattığı eksiklik ve yoksunluk hissini vurgulamaktadır. Nihayetinde Gürbilek (2012: 124), bu niteliklerinden

ötürü, taşranın hiçbir zaman kendine yetemeyeceği, özgün, özerk bir taşra fikrinden ve mekânından bahsedilemeyeceği sonucuna varmaktadır.

Bu mekânsal ve düşünsel niteliklere sahip bir taşra ortamı içerisinde bireyin kendisini gerçekleştirebilme imkânı tartışmaya açıktır. Bireyin kendini gerçekleştirme ihtiyacı Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde beşinci basamakta yer almaktadır. Ian Fraser'ın (2008: 19) belirttiği üzere, bu hiyerarşinin ilk basamağı, Maslow'un fizyolojik ihtiyaçlar olarak belirttiği açlık ve susuzluk gibi ihtiyaçlardır. Bunların karşılanmasının ardından birey, düzenli bir dünyada kendisini güvende hissederek yaşama ihtiyacı duymaktadır ve bu ihtiyaç güvenlik ihtiyacıdır. Üçüncü aşama ise; aidiyet ve sevgi ihtiyacıdır, dördüncü ihtiyaç insanların saygı görmeyi ve öz saygıya sahip olmayı arzulamaları ile ilgili olan saygı ihtiyacıdır. Bu dört seviye, birey için tek başına yeterli değildir. Birey doğasının gerektirdiklerini yerine getirme ihtiyacı duyar, yani kendisini gerçekleştirmek istemektedir. Söz gelimi bir müzisyen müzik yapmak, bir ressam resim yapmak ihtiyacı duyar ve bunları yaparak da kendisini gerçekleştirmek zorundadır. Taşra, bireyin doğasının gerektirdiklerini yerine getirme ihtiyacını giderebilmesi için yeterli imkânları sağlayabilmekte midir? Çalışmada gerçekleştirilecek film analizi sırasında bu sorunun cevabına da yanıt aranacaktır.

Türkiye'de taşra olgusu, Mehmet Güven Avcı ve Elif Kıran'a göre (2019: 246), 2000'li yıllardan itibaren sinemada iki farklı eğilimi içermektedir. İlk olarak; Vizontele (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001), Eyvah Eyvah (Hakan Algül, 2010), Düğün Dernek (Selçuk Aydemir, 2013) ya da Yüksel Aksu'nun filmlerinde olduğu gibi, komedi türünde örnekler söz konusudur ve bu filmlerde taşra bir tür 'mutluluk mekânı' olarak ortaya konmaktadır. İkinci olarak ise; Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999), Bir Zamanlar Anadolu'da (2011), Kış Uykusu (2014) gibi filmleri, Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta (2007), Süt (2008) ve Bal (2010) üçlemesi, Tatil Kitabı (Seyfi Teoman, 2008), Vavien (Yağmur Taylan, Durul Taylan, 2008) gibi, "taşrayı farklı bir bakış açısıyla analiz eden, kimi zaman masallaştıran ama çoğu zaman bir hesaplaşmanın olduğu, birey ve birey açmazlarının ön plana çıkartıldığı" film örnekleri söz konusudur. Mahmut Fazıl Coşkun'un Yozgat Blues (2013) filmi, her ne kadar içinde komedi unsurlarını barındırıyor olsa da, ikinci gruba dâhil edilebilir. Filmin; taşrayı hem bir mekân, hem de bir fikir olarak ele alarak, başvuru imajların yanı sıra; karakterlerin başlarına gelen olaylar ve yaşadıkları karşılaşmalar üzerinden taşrada bireyin kendisini gerçekleştirebilme olanaklarını sorguladığı iddia etmek mümkündür. Buradan hareketle çalışmada ilk olarak; filmde yer aldığı haliyle taşra ideasının metropol karşısında yerleştiği bakış açısının mekânsal ve zihinsel olarak işgal ettiği yer, ontolojik olarak 'gerçek ve benzeri' karşıtlığı üzerinden değerlendirilecektir. İkinci olarak; filmin imajları, olay örgüsü ve karakterleri bağlamında taşra-metropol karşıtlığı İslamcılık ve sekülerizm kavramları üzerinden ele alınacak, 'Kültürel İslam' olgusunun da etkisiyle oluşan karmaşık ve iç içe geçmiş ilişki biçimleri üzerinden bir tartışma yürütülecektir. Son olarak taşranın, sadece bir mekân olarak sınırlandırılmayacağı, onun ötesinde asıl meselenin düşünsel olduğu savunularak, filmdeki karakterlerin taşrada kendilerini gerçekleştirebilme potansiyeli üzerine odaklanılacaktır. Film analizinin, sadece filmde sunulan mekânsal ve düşünsel bir taşra ortamı ile sınırlandırılmayıp, bu ortam içerisinde bireyin kendini gerçekleştirme olanaklarının da sorgulanıyor oluşunun çalışmayı önemli kıldığını söylemek mümkündür

Bununla birlikte, çalışmada yapılacak film analizi sırasında, bu tartışmaları ve tartışma sırasında yer verilen kavram setlerini somutlaştırmak, bunların filmdeki karşılığını aramak gibi bir yaklaşım benimsenmeyecektir. Filmin, tartışma sonucu elde edilen sonuçları doğrulamak adına, bir veri kaynağına indirgenmesinden ve araçsallaştırılmasından kaçınılmaya çalışılacaktır. Onun yerine, filmde yer alan imajlar, diyaloglar, olay örgüsü ve karakterler gibi filmsel unsurlar çıkış noktası olacak; kuramsal tartışmalardan, bunları anlamlandırmak için yararlanılacaktır.

### **Gerçek ve Benzeri: Bu Bir Saat Kulesi Değildir!**

Michel Foucault (2013), ressam Rene Magritte'nin aynı adlı ünlü resmini incelediği, 1973 tarihli 'Bu Bir Pipo Değildir' eserinde, genel itibariyle gerçek nesnenin benzerine olan ontolojik üstünlüğünü tartışır. Nesnenin, kendisine benzeyenden ontolojik olarak üstün ve daha gerçek olduğunu ortaya koyar. Bu anlamda, Ahmet Cüneyt Gültekin'in de belirttiği gibi (2017: 57), Foucault'nun metnindeki 'Bu bir pipo değildir' önermesi, Magritte'in tablosundaki figürün gerçekten bir pipo olmadığından ve onun bir pipo resminden ibaret olduğundan fazlasını söylemektedir. Bu önerme, altında yer aldığı resim ile birlikte düşünüldüğünde, dilde ve imgede gerçek nesnenin hiçbir zaman ortaya konulamayacağı anlamına da gelmektedir. Nesnenin gerçekliği yapıtta kaybolmuştur. Dolayısıyla hem pipo imgesi, hem de 'pipo değildir' önermesi, gerçeğin benzeri olmaktan öteye geçemez. İşte bu sebeple, "imgenin gerçekliğe (nesneye) benzemesinde, gerçeklik model olarak ontolojik bir üstünlüğe sahiptir" (Gültekin, 2017: 58-59).

Bu bağlamda filmin en ilgi çekici sahnelerinden birisi; 'nesne ve benzeri' ilişkisi düşünüldüğünde, yerel bir gazete muhabirinin, kaldıkları otelin lobisinde, bir eğlence mekânında sahne almak üzere İstanbul'dan Yozgat'a gelmiş müzisyenler Neşe (Ayça Damgacı) ve Yavuz (Ercan Kesal) ile yaptığı röportajdan sonra, onların saat kulesinin önünde fotoğrafını çekmek istediği sahnedir. Muhabir onlara şöyle söyler: "Bir de fotoğraf alayım saat kulesinin önünde". Bunun üzerine Neşe ile Yavuz şaşırılmış bir halde etraflarına bakınırlar; Yozgat'ın sembol yapısı olan saat kulesini ararlar. Muhabir, "burada saat kulesi" diyerek, otel lobisindeki duvara asılı saat kulesi resmini gösterir ve Neşe ile Yavuz'u resmin önüne konumlandırıp fotoğraflarını çeker. Ancak gerçekte 'bu bir saat kulesi değildir'! Nesne ve benzer arasındaki temel karşıtlıktan yola çıkarak, basitçe saat kulesinin aslının (gerçek) saat kulesi resminden (benzer) ontolojik olarak daha üstün olduğunu söylemek mümkündür. Filmin sonlarına doğru ise saat kulesi meselesi daha da karmaşıklaşmaktadır. Yavuz'un saat kulesinin aslının önünde durduğu sahnede, kamera Yavuz'a netlenir. Saat kulesinin ve etrafının netliği ise bilinçli olarak olabildiğince bozulur<sup>1</sup>. Bu sahne, saat kulesinin ilk defa kadrage girdiği sahnedir ve saat kulesi bir silüetten ibarettir. Dolayısıyla yönetmen, gerçek ile benzeri arasındaki net olan ontolojik farklılığı bulandırmaktadır. Ancak ayırım ontolojik olarak hala geçerlidir.

1 Aslında filmin büyük bir kısmı, Eda Arısoy'un da belirttiği gibi, kadrage sığdırılan kısıtlı görüntülerden, sıkıştırılan karakterlerden, tek kişilik yakın çekimlerden ve parçalı gösterilen mekânlardan oluşmaktadır. Arısoy, filmdeki kadrage dışı alanların anlatıya olan etkisini incelediği çalışmasında yönetmenin, sinematografik unsurları oldukça minimal kullandığını, bu tercihin ise karakterlerin ruh hallerini ortaya koymak ve anlatıyı şekillendirmek açısından nasıl filmin belirleyici unsurlarından birisi olduğunu ve buna bağlı olarak kadrage dışında; *off-uzay*'da kalanlar/bırakılanların da nasıl anlatıya doğrudan etki ettiğini ortaya koymaktadır. (Arısoy, 2019).

Kamera burada taşranın gözüdür. Nesne ile benzeri arasındaki ayrımın bulanıklaşması, taşradaki bir gözün gerçeğe kayıtsızlığıdır. Evet, bir saat kulesi vardır; ancak o, duvarda asılan bir resimdir ya da filmin başka bir sahnesinde görüldüğü gibi, radyocu Kamil'in (Nadir Sarıbacak) ofisindeki bilgisayarın ekran koruyucusu olarak seçtiği bir fotoğraftır. Benzerin, benzediği nesneye göre ontolojik yetersizliği, günümüz taşrasının ontolojik yetersizliğinden ileri gelmektedir.

Görsel 1: Filmde saat kulesi figürünün 'göründüğü' bazı sahneler



Aynı durumun yaşandığı başka bir sahne ise; Neşe ile Yavuz'un kaldıkları otel odasının camından, ilk defa Yozgat manzarasını seyrettikleri sahnedir. Yavuz'un bu seyir esnasında "bir de deniz olsa Zeytinburnu" demesi, Yozgat ile denize kıyısı olan Zeytinburnu'nun ontolojik karşılaştırılmasından başka bir şey değildir. Üstüne üstlük kamera, baktıkları manzarayı göstermez bile. Bakış, İstanbul'dan Yozgat'a ilk defa gelenlerin ve Yozgat'ı İstanbul'a 'benzetmeye' çalışanların bakışıdır. Başka bir deyişle, – her ne kadar yamuk da olsa - metropolün bakışıdır. Kuşkusuz, seyircinin, karakterlerle eş zamanlı olsun ya da olmasın, manzarayı görmesi, başka başka benzerlikler kurmasını sağlayabilir. Seyirci aynı benzerliği kursa bile, bunun Yavuz'un sözlerinden kaynaklı bir yönlendirme olduğunu söylemek de mümkün olabilmektedir. Merleau-Ponty (2012: 32), "ancak baktığımızı görürüz" derken, eserinin ileriki bölümünde bu ifadeyi şöyle tamamlamaktadır: "düşüncesiz görüş yoktur" (2012: 55). Merleau-Ponty için "nesnenin algımıza beliren her görünüşü, bizi her zaman için daha ötesini algılamaya davet eder. Nesne algısal deneyimi ve ufukların sentezini aşar" (Gökyaran, 2003: 46). Ancak, bir şeyin 'varlık'ına ulaşabilmek için etrafında hareket etmek gerekmektedir:

Bütün yer değiştirmelerim ilke olarak karşımdaki manzaranın bir köşesinde bulunurlar, görünürün haritasına taşınırlar. Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yerdedir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceği bir yerde, "yapabilirim" in haritasında saptanmış olarak. Haritaların her ikisi de tamdır. Görünür dünya ile devinme tasarımlarımın dünyası aynı Varlık'ın bütüncül bölümleridir (Merleau-Ponty, 2012: 32-33).

Yavuz'un düşünceli görüşü sayesinde Yozgat manzarası, zihinsel düzlemde Zeytinburnu'na dönüşmüştür. Gördüğünün (Yozgat) daha ötesini fikrinsel olarak algılayan Yavuz, onu fikrindeki varlığa, yani İstanbul'a tamamlamıştır. Ayrım zihinde giderilmiştir, ancak hâlâ Yozgat, İstanbul değildir!

Görsel 2: 'Bir de deniz olsa Zeytinburnu'



Benzer karşıtlıkları filmde bolca bulmak mümkündür. Neredeyse film boyunca peruk takan Yavuz, saçlı olan bir erkeğe öykünmektedir. Ancak saç gerçektir, peruk ise benzer. Peruk saç değildir! Bundan başka, belirli ölçüde karikatürize bir karakter olan, ancak yine de taşra özelinde kendine has bir kabul edilebilirliğe sahip, bir 'taşra entelektüeli' (Çapan, 2013) olan Kamil'i, herhangi bir şekilde entelektüel olarak kabul etmek mümkün görünmemektedir. Kamil bir entelektüel değildir!

Bunun yanı sıra, filmin geçtiği dış mekânların çoğunlukla Yozgat'ın pasajları olduğu görülmektedir. Ancak bu pasajların tamamı, estetikten uzak, tekinsiz, derme çatma ve hatta bir yanıyla da alt kültür mekânlarıdır (metropollerin belirli noktalarında da bu tarz pek çok pasaja rastlamak olasıdır). Bu durumun, Türkiye'de kentlerin fiziksel dönüşümüyle ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu dönüşümün beraberinde getirdiği, göze hoş gelmeme durumunun müsebbipleri olarak göçler, Osmanlı mirasından bir an önce kurtulma ve daha batılı ve modern kentler kurma isteği, yerleşim alanlarının başlıca rant alanları haline dönüşmesi ve geçmişe dair sahip olunan duyarsızlık gibi faktörleri işaret eden Esra Danacıoğlu (2013: 31), bütün bunların ardından geriye (Mardin, Safranbolu, Ayvalık gibi değişmeden kalan örnekler olsa da) betonarme ya da daha çok taşrada kırmızı tuğladan ve asfalttan oluşan, "gayri estetik olma konusunda birbiriyle yarışmaya hazır kentler" kaldığını belirtmektedir. Her ne kadar bu durumun taşraya özgü olmadığı kesin olsa da, filmde pasajların başta gelen ekonomik ve sosyal mekânlar olarak sunulması, alternatifsizlikleri, kaçınılmaz olarak gerçek ve benzer karşıtlığını, son tahlilde de taşranın yetersizliğini düşündürmektedir.

Bütün bunlar, meseleyi daha geniş ölçekli değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu noktada ayırım genelleşip, mekânsal ve fikirsel olarak taşra-metropol, çevre-merkez, İslamcılık-Sekülerizm ayırımına, bunlar arasındaki çelişki ve ilişkilere kadar varmaktadır. Dolayısıyla gerçek ve benzeri arasındaki ontolojik ayırımın zihinsel düzlemde bulanıklaştığı, sürekli eksik olanın, tamamlanma arzusunun hâkim olduğu, her türden çelişkiyi içinde barındıran taşra mekânına ve fikrine, filmdeki sunumları ışığında daha yakından bakılmalıdır. Neticede filmde, tüm bu ontoloji tartışmasını yaratan da taşra mekânı ve taşra fikridir.

### **Taşranın Çelişkili Durumu: “Ara Sıra Kılıyorum; Ama Cumaları Kaçırmam”**

Türkiye’de taşraya dair en önemli çalışmalardan birisi, kuşkusuz Şerif Mardin’in ilk olarak 1973 yılında yayınlanan, merkez-çevre ilişkilerini analiz ettiği “Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri” adlı makalesidir. Mardin (1990:50)’e göre taşra, çevrenin temel mekânıdır. Mardin (1990: 45-46), “İslamiyet’e ve onun kültürel mirasına sarılmak, çevreyi yeni bir kültür çerçevesiyle bütünleştiremeyen merkeze, çevrenin verdiği bir karşılıktı. Böylece taşralar ‘gericilik’ merkezleri haline geldi” diyerek bu mekânın İslamiyet ile ilişkisi üzerinden merkez ile olan karşıtlığını ortaya koymuştur. Filmde, İslami unsurlar taşranın geneline yayılmıştır. İlişki biçimleri bu yayılmışlık üzerinden kurulmaktadır. Kuaför Sabri’nin (Tansu Biçer) görücü usulü evlenme çabaları, filmde ilk olarak göze çarpan ilişki biçimidir. İdeal olarak, kabaca belirli bir süre flört döneminden sonra, çiftlerin birbirini sevip, yeterli oranda tanınması ve karşılıklı anlaşmaları sonucunda bu ilişkiyi başka bir aşamaya taşıma durumu olarak gerçekleşen evlilik, filmde iki tarafın birbirini tanımaya yönelik kısa süreli bir pastane sohbetinin ardından gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Film boyunca Sabri’nin iki kere böyle bir ilişki içine girdiği görülmektedir. Görüştüğü kadınların ikisi de tesettürlüdür (ikisinin de tesettürlü olmasıyla taşra ile İslamiyet arasındaki ilişki vurgusu güçlendirilmiştir). Sohbet, çoğunlukla aynı sorular ve cevaplar üzerinden ilerlemektedir. Kadınların ikisi de Sabri’ye, berber dükkânının kendisine ait olup olmadığını sorarlar. Bu soru, öncelikli kaygının ekonomik olduğunu göstermektedir. Sabri ise dükkânın kendisine ait olmadığını, ama kendisine ait bir kadın kuaförünü en yakın zamanda açacağını söyler. Ancak iki kadın da bunun üzerine, “Neden kadın kuaförü, sen erkek berberi değil misin?” sorusunu yöneltir. Burada kadınların, bu tercih üzerinden Sabri’yi yadırgamaları söz konusudur. Kadınlar, evleneceği erkeğin başka kadınlarla sürekli aynı mekânda bulunmasını gerektiren bu işi pek de uygun bulmazlar. Ancak, Sabri’nin buna getirdiği açıklama da ekonomik temellere dayanır. Sabri, sakal tıraşı ile fön çekme işlemi ücret bakımından karşılaştırarak, kadın kuaförlüğünün daha karlı olduğunu belirtir. Görüştüğü kadınlardan birisi ise kuaförlük üzerine gerçekleştirilen sohbetin akabinde Sabri’ye; namaz kılıp kılmadığını sorar. Sabri’nin cevabı çelişkilidir: “Ara sıra kılıyorum; ama cumaları kaçırmam”. Sabri’nin görüştüğü kadınlar, ekonomik kaygıların yanında, evlilik yaşamlarında İslami gerekliliklerin yerine getirilmesini de önemsemektedirler.

Görsel 3: Sabri’nin görücü usulü evlilik çabaları



Bununla birlikte, Sabri’nin ustası ve ustasının eşi ile birlikte gittiği bir ‘kız isteme’ merasiminde, sohbet yine İslami konular ve ilişki biçimleri üzerinden şekillenir.



Sohbet sırasında odada sadece erkekler bulunmaktadır. Çay servisi dahi erkek tarafından yapılmaktadır. Anlatıcı rolünü üstlenen bir kişi, İslami figürlerden birisi olan Hızır ile ilgili bir hikâye anlatmaktadır. Kadınlar ise, erkeklerin olduğu tarafa geçemezler ve muhtemelen evin başka bir odasındadırlar. Fakat kadraja dahi giremezler. Mekânda bir şekilde var oldukları bilinen kadınların bu varlıkları, bu sahnede kadraj dışı bir unsur olarak kendine yer bulmaktadır. İslam toplumlarındaki gündelik kadın-erkek ilişkilerinde yerleşik olan, bu ayrılmış mekânlarda sosyalleşme durumu, onun esas mekânı olan taşrada kendisini göstermektedir.

Genel itibarıyla, pastanelerde gerçekleştirilen bu buluşmalardan anlaşıldığı üzere, ne Sabri'nin, ne de görüştüğü kadınların hoşlanma, aşk, sevgi vb. sonucu bir evlilik gerçekleştirme niyetleri yoktur. Evlilik bu anlamda; 'karşılıklı bir faydacılık' (mutualizm) üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Sabri, belirli bir yaşa geldiği için konformist ve geleneksel kaygılardan dolayı evlenmek isterken; görüştüğü kadınlar da yine belirli bir yaşa gelmelerinden ötürü ve ekonomik rahatlığa sahip olma, dedikodudan ve aile baskısından uzaklaşma adına evlilik girişimlerinde bulunmaktadırlar. Başka bir boyut ise; evliliğin taşradaki toplumsal yaşamın bir gereği olması, tüm kadın ve erkeklerin uygun yaşa geldiklerinde evlenmelerinin yazısız bir kural olarak işlev görmesidir. Bununla birlikte, karşılıklı bir faydacılığa dayalı görücü usulü evliliğin, İslami evliliğin tek ve genel biçimi olduğunu iddia etmek, indirgemeci bir yaklaşım olacaktır<sup>2</sup>. Dolayısıyla, burada asıl vurgulanan, İslami ilişki biçimlerinin yayıldığı taşrada, bu evlilik biçiminin olağan ve karakteristik bir yer işgal ettiği olgusudur.

Günümüzde taşrayı sadece merkez ile çevrenin mutlak karşıtlığı üzerinden açıklamak mümkün değildir. Çünkü bu karşıtlık, aynı zamanda İslamcılık ile sekülerizmin gündelik hayattaki ilişkiler bakımından mutlak karşıtlığını (elbette bu şekilde öznel konumlanmalar olduğunu göz ardı edemeyiz) da zorunlu kılacaktır. Ancak, gündelik hayattaki toplumsal ve ekonomik ilişkiler içerisinde böyle bir mutlak karşıtlığın varlığını iddia etmek abes olacaktır. Bu, İslamcılık ile sekülerizm arasındaki epistemolojik, uzlaşmaz doktriner karşıtlığı reddetmek anlamına da gelmemektedir. Sadece ikisi arasındaki, gündelik hayat tezahürleri bakımından geçerli olan çelişkili ilişkiyi açıklayabilmek adına, başka kavramlara başvurmak ihtiyacını doğurmaktadır. Nilüfer Göle (1992: 17), en bilinen çalışması olan Modern Mahrem'de bu karşıtlığın belirleyicisinin kadının konumu olduğunu söylemektedir. Göle, bunu söylerken ayrımı merkez ile çevre ya da sekülerizm ile İslamcılık kavramlarıyla değil, Batıcılık ile İslamcılık kavramlarıyla yapmaktadır. Ancak hâlâ karşıtlığın konusu, alt başlıkları, karşıt konumlanmaların argümanları ve sınırlılıkları geçerliliğini korumaktadır. Farklılık biçimseldir, içeriksel değil:

Batıcılar için "cinsiyet eşitliği" ve kadının özgürleşerek kamu yaşamına dâhil olması "toplumsal gelişmenin" bir gereği iken, İslamcılar için kadınların "özel yaşamın, mahremin" dışına çıkarılması, cemaat kurallarını çiğneyerek ahlaki bir çözülmeye yol açacak bir girişimdir. Başka bir deyişle, bu iki akım arasındaki uzlaşmaz karşıtlığın kadının toplumdaki yerine ilişkin görüşlerinden kaynaklandığını öne sürebiliriz (Göle, 1992: 17-18).

Burada Göle'nin yaklaşımı, epistemolojik olarak kabul edilmekle beraber, Batıcı-İslamcı karşıtlığı yerine daha analitik ve kapsayıcı – ayrıca filmle de örtüşen - olduğu

2 Görücü usulü dışında, N. Aysun Akıncı Yüksel'in belirttiği üzere (2013: 133), taşrada kadın – erkek arasındaki aşk ilişkileri, namus kavramıyla da ilintili olarak, örtük bir biçimde yaşanmakta, böyle olsa bile bu ilişkide varılmak istenen nokta, yine de evlilik olmaktadır.

düşünülen sekülerizm-İslamcılık karşıtlığı kavramsal olarak tercih edilmektedir. Filmdeki taşra tahayyülünde, bu karşıtlığın gündelik tezahürünü görmek çok mümkün değildir. Daha çok bu ikisi diyalektik olarak beraber varlığını sürdürmektedir. Başka bir deyişle, İslamcılığın mekânı olan taşrada, sekülerizm lehine kırılmalar meydana gelmektedir. Öncelikle, taşradaki kadınların evlenmek için kamusal mekânlarda - gözetime tabi olsalar dahi - hiç tanımadıkları erkeklerle görüşmeleri, Göle'nin öne sürdüğü İslamcılık perspektifi adına başlı başına bir kırılmadır. Bununla birlikte, Sabri'nin görüştüğü kadınlardan birisi, aynı zamanda çalışan bir kadındır. Artık taşrada kadınlar, kamusal yaşama erkekler kadar olmasa da, katılmaktadırlar.

Göle'nin çalışmasının 1990'ların başında yayınlandığı düşünüldüğünde, Türkiye siyasal hayatında yaşanan son gelişmelerle şekillenen kamusal İslam'ın yeni konumunu Modern Mahrem'in açıklamasını beklemek doğru olmayacaktır. 2000'li yıllardan itibaren, Türkiye'de İslamcılığın siyasal arenada hiç olmadığı kadar yükselişi, bu durumu bir nebze açıklayabilse de, meseleyi doğrudan, yalnızca bu yükselişe bağlamak fazla indirgemeci görünmektedir. Dolayısıyla, kestirme bir yol seçmek yerine, bu durumu da içeren kavramsal bir tartışmayı film özelinde yürütmek, meseleyi daha anlaşılır kılacaktır. Burada anahtar kavram; 'kültürel İslam' olacaktır. Göle (1992:105), İslamcı hareketin iki farklı biçimi olarak; siyasal İslam ve kültürel İslam ayrımını yapmaktadır. Göle'ye göre, siyasal İslam'da sistemsal bir değişiklik vurgusu yapılmakla beraber, asıl hedef iktidarı ele geçirip seküler, Batıcı yaklaşımlar karşısında, İslami düşünceyi egemen kılmaktır. Kültürel İslam'da böyle bir hedeften ziyade, bireyin iç dünyasının değişimine yönelik bir eğilim mevcuttur. İslam'ın iktidar mücadelesi uğruna dünyevileşmesi, kutsallığını yitirmesi anlamına geleceği için bunun önüne geçilmelidir. Göle'nin kültürel İslam tanımı, bazı doğru noktalara vurgu yapsa da, gereği kadar detaylandırılmamış olması, onu eksik kılmaktadır. Bu tartışmalardan hareketle, daha kapsamlı bir kültürel İslam tanımının inşası gerekli görülmektedir. Bu bağlamda, kültürel İslam kavramının, kuşkusuz tartışmaya açık olmakla birlikte, şöyle bir anlama karşılık geldiği iddia edilebilir: bireyin içerisinde yaşadığı mekân, yine içinde bulunduğu ve diğerleriyle temas halinde olduğu beşeri ilişkilerden kaynaklı edindiği; bir inanç sisteminin zorunlu kıldığı kuralları uygulamak niyetiyle gerçekleşmeyen; özünde mimetik ve popülist; gündelik davranışlar ve söylemler bütünü. Bu kültürel İslam tanımında da, bireyin iç dünyasının değişimi söz konusudur. Ancak bu değişim, bir inanç dünyasından kaynaklı sistematik bir değişim yerine, toplumsal ilişkilerden kaynaklanmaktadır; dağınık ve folklorik düzeyde işlemektedir. Dolayısıyla, çokça çelişkiyi de zorunlu olarak içinde barındırmaktadır. Dahası, bu çelişkiler ampirik düzeyde gerçekleşmektedir. Sorgulamaya tabi tutulmaksızın, bir takım seküler unsurları da içine kendiliğinden dâhil etmektedir. Bu seküler unsurlar ise; İslami olanla daima çelişkili bir ilişki içerisinde.

Filmde de kültürel İslam'ın bu çelişkili hallerini birçok sahnede görmek mümkündür. Ara sıra namaz kıldığını, ama cumaları kaçırmadığını söyleyen Sabri'nin, aynı zamanda Neşe ile gece boş bir dükkânda içki içmesi, uygun bir örnek teşkil etmektedir. Hatta mütemadiyen tesettürlü kadınlarla evlenmek için görüşme halinde olan Sabri, evlenme teklifini onlardan birisine değil de, Neşe'ye yapar. Kız isteme merasiminin dönüşünde, ustasına "evlendikten sonra çalışacak mıymış?" sorusunu soran Sabri'nin, buna karşılık içki içen, geceleri sokakta serbestçe dolaşan, müzikhollerde ve dinletilerde şarkı söyleyen

başı açık Neşe ile evleniyor olması, başlı başına kültürel İslam'ın nasıl işlediği konusunu başarılı bir şekilde somutlaştırmaktadır.

Görsel 4: Sabri ve Neşe romantik bir müzik eşliğinde baş başa bira içerken



Filmde görülen kültürel İslam unsurlarından birisi de; Sabri ve ustası arasındaki paternalist ilişkidir. Paternalist bir kültürde toplumsal tahayyül, diğer ataerkil biçimlerden farklıdır. Paternalizm, “baba ile patronu ilişkilendirerek” baba rolünün ölçeğini büyütür. Ekonomik hayat özelinde, patron-çalışan ilişkisi, baba-oğul ilişkisi ile özdeşleştirilir (Sennett, 2011: 76-77). Filmde de görüldüğü üzere, erkeğin babası tarafından yapılması geleneksel olarak kabul görmüş kız isteme ritüeli, Sabri'nin ustası tarafından yapılmaktadır. Ustanın eşi de bu kız isteme ritüelinde hazır bulunur. Yine, Sabri'nin ‘görücü usulü’ kadınlarla flört etmesi de ustasının ve eşinin gözetiminde gerçekleşir. Gündelik hayatta ustası babanın, eşi ise annenin rolünü üstlenmiştir. Bu paternalist ilişki biçiminde söz konusu olan, taşrada genellikle geleneksel ve kendiliğinden süregelen bir ‘sahip çıkma’ durumudur (kuşkusuz bu sahip çıkma durumu da belirli uzlaşmış koşullar dâhilinde gerçekleştirilir).

Kültürel İslam kavramsallaştırması, bu bakımdan, esas çelişkinin anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu kavramsallaştırma, söz gelimi, ‘görücü usulü’ bir flörtün, nasıl oluyor da aynı anda hem Şerif Mardin'in (1990: 45) tabiriyle ‘gerici’ sulara yüzdüğünü, hem de ‘İslamcılık görüşü içerisinde bir kırılma’ya tekabül ettiğini açıklamaya olanak tanımaktadır. Dolayısıyla artık merkez-çevre, sekülerizm-İslamcılık arasındaki kalın çizgilerin giderek incelendiğini ve bir iç içe geçme durumunun yaşandığını söylemek mümkündür. Her ne kadar bu durumu ‘postmodernizm’ çerçevesi içerisinde tartışmak elverişli görünüyorsa da, Marx ve Engels'in (2015: 44) bilindik ifadeleriyle; ‘katı olan her şeyin buharlaştığı, kutsal olan her şeyin ayaklar altına alındığı’ bir mekân olarak güncel taşrayı imlemek, söz konusu iç içelik hakkında daha geniş bir taşra kavrayışına ulaşmanın önünü açmaktadır. Yönetmenin, kendisi ile yapılan bir söyleşide; “Yozgat Blues filmiyle yeni taşrayı anlatmak istedim diyebilirim. Taşra bugüne kadar bahsettiğiniz durumlarla anlatıldı ki bunlar artık çok da geçerli değil. Taşra büyük şehirlerin varoşlarına dönüşmüş gibi geliyor bana” (Coşkun, 2013) derken, taşradaki bu sarsılmaya vurgu yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır. Hatta doğrudan filmin isminin dahi, bu sarsılmayı destekler nitelikte olduğu iddia edilebilir: Muhafazakâr bir taşra mekânı olarak kabul gören ‘Yozgat’ ile - her ne kadar kökenleri Afrika’ya dayansa da - Batı kaynaklı bir müzik türü olan ‘Blues’ sözcüklerinin yan yana gelişi. İşte ontolojik bir geri kalmışlığın mekânı olarak taşra,

filme böyle sunulmaktadır. Peki, taşra sadece bir mekândan mı ibaret, yoksa fikirsel düzlemde de bir yer işgal ediyor mu?

### **Taşranın Fikri: Yabancı Olmak ve Kendini Gerçekleştirmenin İmkânsızlığı**

Taşranın, sadece mekânsal bir unsur olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Elmacı (2013:166)'nın da belirttiği gibi, taşra, bir mekândan çok, bir zihniyet olarak anlaşılmalıdır. Nurdan Gürbilek (2001: 104) ise taşra kavramıyla; “yalnızca büyük şehrin dışını değil, bu toplumun modern olabilmek için bugüne kadar dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyi” kastetmektedir<sup>3</sup>. Bununla birlikte, Taşra Sıkıntısı makalesinde Gürbilek, taşranın merkez karşısındaki konumuna dair şunları söylemektedir:

Taşranın kendisini taşra olarak ayırtabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya kalkar (Gürbilek, 1994: 81).

Bu kavrayış, merkez ile çevre arasındaki analitik mekânsal ayrımın ötesine geçmektedir. Buradan hareketle, filmde sadece taşranın sakinleri olan Sabri'nin ve Kamil'in değil, Neşe'nin ve Yavuz'un da bir takım taşra unsurlarını içlerinde barındırdıklarını söylemek mümkündür. Neticede her ikisi de metropolde uyumsuz, tutunamayan ve hatta kaybeden karakterler olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla onlar, Georg Simmel'in toplumsal tipler kavramsallaştırmasına göre, birer yabancıdırlar. Simmel, geniş, kuramsal bir toplumsal şema geliştirmek yerine, toplumsal olanı anlamak adına, toplumsal etkileşim biçimlerini ele alır ve sınıflandırılmasını bu çerçevede ortaya koymaktadır. Toplumsal tipleri de türlü etkileşim biçimlerini ortaya koymak için kullanmaktadır (Ritzer, 2013: 275). Bir toplumsal tip olarak 'yabancı', grubun bir unsuru (hem onun içinde, hem de dışındadır) olmakla birlikte, aynı anda hem yakın, hem uzaktır. Bu niteliğinin yanı sıra yabancı, “bugün gelip yarın giden bir gezgin gibi değil, bugün gelip yarın kalan adam gibidir”. Ama daha fazla gidemeyecek olsa da, “gelip gitme özgürlüğünü tam edinmemiş potansiyel gezgin gibidir”. Yabancıların mekânsal sınırlılıkları vardır ve bu sınırlılıklar içerisinde hareket eder. Ancak onu yabancı kılan, en başta gruba ait olmaması, bununla birlikte gruba ait temel bir takım niteliklere sahip olmamasıdır (Simmel, 2009: 150). İşte Neşe ve Yavuz, tam da bu yabancı olma halinden kurtulabilmek ve kendilerine kalıcı bir yaşam kurabilmek adına metropolden ayrılırlar. Metropolde Yavuz, müzikal kariyeriyle pek de uyuşmayan işler yapar. Filmin açılışında, bir alışveriş merkezinde şarkısını söylerken görürüz onu. Yine belediyenin düzenlediği müzik kursunda ders vermektedir. Bir yanıyla toplumsalın içerisinde ama aynı zamanda mesafelidir de. Onun istediği hayat bu değildir çünkü. Aynı şey Neşe için de geçerlidir. Yavuz'un kurstaki öğrencilerinden birisi olan Neşe, bir markette sucuk standında tanıtım yaparak hayatını kazanır. Ancak onun asıl istediği, şarkı söylemek, şarkı söylediği için saygı görmek ve hayatını bu şekilde kazanmaktır. Dolayısıyla, Neşe de Yavuz da metropolde kendilerini gerçekleştirme ihtiyaçlarını karşılayamamaktadırlar. Tam da bu noktada Gürbilek'in taşra kavrayışına dönüldüğünde, Neşe ve Yavuz'un metropolde tutunamamalarının, birer

3 Gürbilek, literatüre kazandırmış olduğu 'taşra sıkıntısı' kavramını açıklarken de taşranın doğrudan bir kasaba ya da köy mekânı olmadığını, taşra sıkıntısıyla, büyük şehirde de deneyimlenebilecek “bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları” kast ettiğini belirtir (Gürbilek, 1994: 80).

yabancı olmalarının nedeninin, taşıdıkları taşra unsurlarından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Aslında onlar, metropolün modernizm olarak sunduğu her ne ise, ona ayak uyduramamışlar, taşra unsurlarını dışarıda bırakamamışlardır<sup>4</sup>. Onlar metropolde kendilerini evlerinde hissedemezler. Bu anlamda Yozgat, onlar için buradan bir çıkış noktasıdır.

Ancak taşra, her ikisi için de farklı sonuçlar doğuracaktır. Başlangıçta bir müzikholde ‘Fransızca bir müzikle’ düzenli olarak programa başlarlar. Yazılı yerel basının ve Kamil’in radyo programının onlara gösterdiği ilgi, eğreti ve absürt dursa da (‘memleketimize sanatçı gelmiş’ anlayışından öteye geçemez), memnuniyet vericidir. Fakat bir süre sonra müzikleri büyüsünü kaybeder ve işleri bozulur (ana programa artık oyun havaları çalıp söyleyen bir müzisyen çıkacaktır). Artık taşrada da varlıklarını sürdürmemeye noktasına gelmişlerdir. Ekonomik bir çıkmazın içindeki Yavuz, düğünlerde şarkı söylemeye başlar, arabasını ve enstrümanını satar, yine de içinde buldukları durumu Neşe’ye fark ettirmemeye çalışır. Ancak bir süre sonra, hiçbir şey orada kalmasına yetmez. Kendisini orada tutan tek şey olan, gizliden gizliye âşık olduğu Neşe de, Sabri ile evlenmeye karar verince, Yozgat’tan ayrılmak zorunda kalır. İhtiyaçlar hiyerarşisinin beşinci basamağı olan kendini gerçekleştirme ihtiyacını karşılayabilme beklentisi ile Yozgat’a gelmiş olan Yavuz, aradaki basamaklarda yer alan ihtiyaçlarını da karşılayamama noktasına ve hatta büyük ölçüde fizyolojik ihtiyaçlar basamağına geri dönecektir.

Neşe ise Yavuz’un aksine taşrada varlığını sürdürebilir. Hatta bir anlamda taşra, ilk bakışta, onun kendini gerçekleştirme ihtiyacını karşılayabildiği yegâne mekân olarak görünmektedir. O, bir yandan metropolün bazı unsurlarını taşraya taşımaktadır ve bunlardan taviz vermez. Bir yandan da, taşradaki süregelen hayatın içine kendisini bırakmaktadır. Bu durum, tam da Pierre Bordieu’nun (2014: 105) birbirinin karşısı olarak ortaya koyduğu bir kayıtsızlık ya da sarsılmazlık hali (ataraxia) ile kendini dâhil etme (illusio) halinin bir arada var olması durumudur. Onlara göre, kayıtsızlık, değerlere ilişkin bir tercihsizlik olduğu kadar, sunulan oyunlar arasındaki farkın ayırt edilemediği bir bilme durumudur. Yani bir sarsılmazlık hali; ataraxia (etkilenmemek). Illusio ise, ataraxia’nın tersidir: Kendini vermek, oyuna dâhil olmak ve kaptırmak... Belirli bir toplumsal oyunda kişisel bir çıkarının olması ve bu toplumsal oyunun bir anlama sahip olduğunu, bu oyunda kazanılacakların ve kaybedileceklerin önemli ve peşinde koşulmaya değer olduğunu kabul etmektir. İşte Neşe’nin taşrada tutunabilmesinin sırrı bu ikisinin beraber varlığıdır. Nitekim Yavuz, illusio halini bir türlü gerçekleştirmek istemez, hep ataraxia halinde kalır. Taşrada bir müzikholde veya bir düğün salonunda da olsa, L’Ete Indien söylemeyi bırakmaz. Kıyafetlerinden hiç ödün vermez, peruğundan vazgeçmez. Taşra ile mesafelidir. Neşe ise; şarkı söyleyen, erkeklerle tokalaşıp öpüşen, gece dışarı çıkıp bir erkekle baş başa bira içebilen, başı açık kadın (filmde görülen Yozgat kadınlarından farklı olduğu hallerdir bunlar) özelliklerini metropolde edinmiş olmasına rağmen, taşrada bunları muhafaza edebilmektedir. Bu durum Neşe’nin ataraxia haline karşılık gelmektedir. Ancak aynı zamanda o, söylediği şarkıyı çoktan değiştirmiş ve Kamil’in düzenlediği şiir dinletilerinde türkü söylemeye başlamıştır. Taşranın sokaklarını, mahallelerini, insanların benimsemiş ve metropolde mazhar olamadığı ilgiyi ve saygıyı taşrada bulmuştur. Öz

<sup>4</sup> Kaldı ki bu durumun metropolün tüm sakinleri için farklı derecelerde geçerli olduğunu söylemek herhalde yerinde olacaktır.

saygısı yerine gelmiştir, dolayısıyla kendisini taşra hayatına kaptırmıştır. Bu durum ise Neşe'nin illusio haline karşılık gelmektedir. Zaten hem Sabri'nin, hem de Kamil'in ona duyduğu ilgi<sup>5</sup> tam da bu iki halin Neşe'deki beraber varlığına dayanmaktadır. Neşe'nin hayalleri küçük, ufku dardır. Dolayısıyla Yozgat, onun varlığını gerçekleştirmesi için en uygun mekân olarak görünmektedir. O, Yozgat'ta hem farklı, hem de yerlidir artık.

Görsel 5: Kamil'in düzenlediği bir etkinlikte türkü söyleyen Neşe



Ne var ki filmde taşra; Neşe için kendisini gerçekleştirebildiği bir mekân olarak görünmesine rağmen, ampirik olanın bir adım ötesine geçildiğinde, aslında Neşe'nin kendisini gerçekleştirmesinin imkansız olduğu sonucu kaçınılmazdır. Bu sonuca şu soruyu sorarak varmak mümkündür: Taşranın, insanın kendisini gerçekleştirme ihtiyacını karşılayabilmesi için yeterli imkânlara sahip bir mekân olduğu söylenebilir mi? Gürbilek, bu meseleye dair şunları söylemektedir:

Sermayenin peşinden gider arzu: yeni malların, parıltılı nesnelere, göz kamaştıran eşyaların peşinde taşradan sermayenin anayurduna doğru hareket eder. Zaten taşrayı taşra kılan, onu “dışarı” yapan da bu anayurda olan uzaklıktır. Bu yüzden, kendine yeterli, kendini dinleyen, kendine dönebilecek özgün ve özerk bir taşra aslında hiçbir zaman hiçbir yerde yoktur (Gürbilek, 2012: 124).

Gürbilek'in ifadelerindeki sermaye sözcüğünü sadece ekonomik anlamıyla düşünmemek yerinde olacaktır. Pierre Bordieu (1986: 242), temel olarak üç tip sermaye biçimi belirler. Bu biçimlerin ilki olan ekonomik sermaye; anında ve doğrudan paraya çevrilebilen ve mülkiyet hakları biçiminde kurumsallaştırılabilen sermayedir. İkinci tip sermaye ise; eğitimsel nitelikler biçiminde kurumsallaştırılabilen ve belirli koşullar içerisinde ekonomik sermayeye dönüştürülebilir olan kültürel sermayedir. Sermayenin üçüncü biçimi olan sosyal sermaye ise; toplumsal yükümlülüklerden oluşmakta, soyluluk gibi unvanlar üzerinden kurumsallaştırılabilen ve yine belirli koşullarda ekonomik sermayeye dönüştürülebilir sermaye olarak kavramsallaştırılmıştır. Bununla birlikte Bordieu, dördüncü bir tip sermaye tanımı da yapmaktadır: sembolik sermaye. Bu sermaye biçimi ise; zihinsel veya bilişsel bir nitelik taşımakla birlikte, diğer sermaye biçimlerinden herhangi birisi, “onu tanıma ve değerlendirme durumunda olan toplumsal ajanlar tarafından algılandıkları anda sembolik sermayeye dönüşmektedir” (Timur, 2011: 220-221). Kişinin, gündelik hayatta topluma yönelik ortaya koyduğu yaşam biçimi, tüketim alışkanlıkları vs. sembolik sermaye ile ilgilidir. Dolayısıyla Gürbilek'in ifadesinde, ekonomik sermayenin yanında, sosyal, kültürel ve sembolik sermayenin de akla gelmesi gerekmektedir. İşte taşra, varoluşu ve örgütlenişi gereği, bu sermayelere ulaşabilmek adına da eksik bir

5 Neşe rolüne, ‘ideal olarak kabul görmüş’ beden ve yüz hatlarına sahip bir oyuncu yerine, Ayça Damgacı'nın seçilmiş olmasının, bu çelişkili durumun vurgulanması açısından yerinde bir tercih olduğunu iddia etmek mümkündür.

dünyadır. Bunu da, özellikle kültürel sermaye bağlamında, Kamil karakterinden anlamak mümkündür. Kendisini entelektüel olarak gören Kamil'in sahip olduğu kültürel sermaye, bunu kullanım biçimi, konuşurken seçtiği ifadelerin (“auran müthiş” gibi) büyük ölçüde eğreti duruşu, icra etmeye çalıştığı kültürel faaliyetleri (yazıyor olduğu kitap: “İnsan-ı Kamil”), tercih ettiği kıyafetler ve aksesuarlar onu karikatürize kılar. Neticede Kamil, taşrada olmak istediği entelektüeli hiçbir zaman olamayacaktır. Daha önce de belirtildiği gibi, o bir “taşra entelektüeli”dir. Dolayısıyla kendine yeten, kendini gerçekleştirebilecek bir taşranın imkânsızlığı, kendine yeten, kendini gerçekleştirebilecek bir bireyin imkânsızlığını da beraberinde getirmektedir.

## Sonuç

Modern taşranın en belirgin özelliklerinden birisi; onun metropolün peşinden gitmesi, yer yer metropole öykünmesi, ancak yine de hep bir adım geride, ikincil konumda kalması ve metropolün uzantısı olma durumundan kurtulamamasıdır. Dolayısıyla nesne ile benzeri arasındaki ontolojik hiyerarşi düşünüldüğünde taşra; gerçek olandan çok, gerçeğe benzeyenin peşinden gitmeye mahkûm olmuştur bir anlamda. Taşranın mekânsal ve düşünsel olarak, metropole kıyasla ontolojik bir geri kalmışlık içerisinde bulunması, Yozgat Blues'da ‘benzeri’ imajlar ve bu imajlara dair diyaloglar ile ortaya konmuştur. ‘Benzeri’ konumundaki imajlar (saat kulesi resmi gibi örneğinde olduğu gibi) ve bu imajlar üzerine konuşmalar (Yozgat manzarasının Zeytinburnu’na benzetilmeye çalışılması gibi), taşranın metropole öykündüğü, ancak hiçbir zaman onun düzeyine erişemeyeceğini vurgulayan filmsel unsurlar olarak görülmelidir. Bununla birlikte bu geri kalmışlık, filmde yer verilen taşradaki gündelik yaşam pratikleri, kültürel öğeler, sosyal ve ekonomik ilişkiler vs. üzerinden de şekillenmektedir. Özellikle de Sabri'nin evlilik girişimleri üzerinden şekillenen, İslam'ın kamusal tezahürleri ve kadının konumu, paternalist ilişki biçimleri taşradaki toplumsallık hakkında fikir vericidir. Bununla birlikte, filmde sunulan günümüz taşrasında epistemolojik olarak uzlaşmaz birer karşıtlık üreten İslamcılık ile sekülerizmin, merkez ile çevrenin ya da metropol ile taşranın, pratikte mutlak bir mekânsal ve fikirsal ayrıma kolayca tabi olamayacağı görülmektedir. Dolayısıyla, Sabri ve Kamil karakterleri üzerinden bakıldığında, taşraya metropole özgü kimi unsurların bulaştığını, İslam'ın kamusal yüzlerine, zayıf da olsa, seküler birtakım davranış biçimlerinin sızmaya başladığını söylemek mümkündür. Kültürel İslam ise, tam olarak bu çelişkili ilişkilere karşılık gelmektedir. Ancak söz konusu çelişkili unsurların bir arada varlığını ve sınırlarının bulanık hale gelişini, postmodernist bir bakış açısına yerleşerek değil de, taşrada (tabi ki metropolde de) geri dönüşsüz bir sarsılma yaratan kapitalizmin amorf bir tezahürü olarak görmek yerinde olacaktır.

Bu sebeple taşra salt bir mekân olarak değil, aynı zamanda fikirsal bir olgu olarak anlaşılmalıdır. Buna göre, merkezdeki çevre ya da metropoldeki taşrada yaşamış olan Neşe'nin, taşraya kendisini kolaylıkla bırakabilmesi, ufku dar ve küçük hayaller peşinde olması; kronik bir yabancı görünümüne rağmen, Yavuz'un dahi taşrada girdiği ilişki biçimleri, alış veriş merkezlerinde, müzikhollerde, düğünlerde ısrarla L'Ete Indien söylemesi vb. onların belirli ölçüde içlerinde taşra fikrini barındırdıklarının

birer göstergesidir. Fakat taşranın asla kendine yeten, kendini gerçekleştirebilecek bir niteliğe sahip olamayacağı gerçeği, filmin bütün karakterlerinin taşrayla olan ilişkilerine bakıldığında bizi taşrada kendine yeten, kendini gerçekleştirebilecek bir bireyin imkânsızlığı sonucuna götürmektedir. Kamil'in gülünç bir karakter konumunda olması, bu imkânsızlıktan kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda bu imkânsızlık, taşrada belirli ölçüde tutunabilmiş görünen Neşe için de geçerlidir. Neşe'nin taşrada kalmayı seçmesi, orada kendini gerçekleştirdiği yanılısamasını taşımasından ileri gelmektedir.

Varılan bu sonuç, taşraya total bir reddiye ya da metropolün yüceltilip, taşranın küçümsenmesi olarak anlaşılmalıdır. Anlaşılması gereken şey, taşranın bireyi devamlı olarak yarım bırakmaya zorlaması ve hem kendisi, hem de yaşadığı karşılaşmalar bağlamında, bireyin 'gerçek' yerine, 'benzeri' konumundan öteye geçmesine izin vermemesidir. Ontolojik geri kalmışlığın, toplumsal olan tarafından, bireye bir kadermişçesine sürekli dayatılması ve bu dayatmayı aşındırmaya çalışan bireyin kendini bir çatışkılar yumağının içinde bulmasıdır.

Taşra olgusu, her ne kadar metropol kadar dinamik olmasa da, değişkendir. Filmlerin taşrayı ele alış biçimi de, bu değişkenlikle ilişkili olarak şekillenecektir. Dolayısıyla, farklı zamanlarda çekilen, taşrayı mekân edinmiş filmleri karşılaştıracak bir çalışma, bir yandan değişen taşranın tezahürlerini anlamak, diğer yandan da bu değişime bağlı olarak farklılaşması muhtemel imajlar, diyaloglar, olay örgüsü ve karakterleri ortaya koyabilmek adına faydalı olacaktır. Örneğin; benzer meseleleri ele alan 2022 tarihli bir filmi, 2013 yapımı Yozgat Blues ile karşılaştırmak ilginç sonuçlar ortaya çıkarabilir. Bunun yanı sıra, bireyin kendini gerçekleştirmesi meselesini metropol-taşra karşıtlığı üzerinden tartışan ve bunu da, metropolde yaşayan kentli bir bireyi merkeze alan bir filmi, taşrada yaşayan taşralı bir bireyi konu edinen başka bir film ile karşılaştırarak yapan bir çalışmanın da, literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Böylece, metropol ile taşra arasındaki ontolojik hiyerarşiyi daha belirgin bir şekilde ortaya koymak da mümkün olabilir.

### Kaynaklar

Akıncı Yüksel, N. A. (2013). "Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar". Selçuk İletişim Dergisi, 5(2), 128-135.

Arısoy, E. (2019). "Sinemada Kadraj Dışı Alanların Anlatıdaki Yeri: Yozgat Blues Filmi Örneği". Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 6(12), 239-258.

Avcı, M. G., Kıran, E. (2019). "Ahlat Ağacı: Taşrada Dönüşümü İzlemek". Sinecine, 10(2), 241-262.

Bora, T. (2005). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", T. Bora (der.), Taşraya Bakmak, İstanbul: İletişim, s. 37-66.

Bourdieu, P. (1986). "The Forms of Capital", J. Richardson (der.), Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education, Westport: Greenwood, s. 241-258.



Bordieu, P. Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (Çev. N. Ökten), İstanbul: İletişim.

Coşkun, M. F. (2013). “Mahmut Fazıl Coşkun Yozgat Blues’i Anlatıyor”. Fırat Yücel’in 05.12.2013 Tarihli Söyleşisi, <http://www.altyazi.net/soylesiler/mahmut-fazil-coskun-yozgat-bluesu-anlatiyor/>, Erişim tarihi: 04.10.2021.

Çapan, S. (2013). “Pastırma Yazı”, Cumhuriyet, 06.12.2023, <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/sungu-capan/pastirma-yazi-16233>, Erişim tarihi: 05.10.2021.

Çiğdem, A. (2005). “Taşra Karalaması”, T. Bora (der.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim, s. 101-114.

Danacıoğlu, E. (2013). *Geçmişin İzleri Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Elmacı, T. (2013). “Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması”, *Selçuk İletişim Dergisi*, 7(1), 161-173.

Foucault, M. (2013). *Bu Bir Pipo Değildir* (Çev. S. Hilav), İstanbul: YKY.

Fraser, I. (2008). *Hegel ve Marks İhtiyaç Kavramı* (Çev. B. Sumer Aydaş), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gökyaran, E. (2003). “Başkası ve Aşkınlık”, Zeynep Direk (der.), *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Metis, s. 45-79.

Göle, N. (1992). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul: Metis.

Gültekin, A. C. (2017). “Michel Foucault’nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu”, *Dört-Öge*, 12, 49-63.

Gürbilek, N. (1994). “Taşra Sıkıntısı”. *Defter*, 7(22), 74-92.

Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.

Laçiner, Ö. (2005). “Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken”, T. Bora (der.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim, s. 13-36.

Mardin, Ş. (1990). “Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri” (Çev. Ş. Gönen), M. Türköne, T. Önder (der.), *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*, İstanbul: İletişim, s. 30-66.

Marx, K., Engels, F. (2015). *Komünist Manifesto* (Çev. N. Satlıgan), İstanbul: Yordam.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin* (Çev. A. Soysal), İstanbul: Metis.

Narlı, M. (2013). “Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Bilig*, 64, 285-316.

Pekdemir, M. (2005). “Taşranın “Taşı Toprağı Altın”da Ne Vardır?”, T. Bora (der.), Taşraya Bakmak, İstanbul: İletişim, s. 77-99.

Ritzer, G. (2013). Klasik Sosyoloji Kuramları (Çev. H. Hülür), Ankara: De Ki.

Sennett, R. (2011). Otorite (Çev. K. Durand), İstanbul: Ayrıntı.

Simmel, G. (2009). Bireysellik ve Kültür (Çev. T. Birkan), İstanbul: Metis.

Timur, T. (2011). Marksizm, İnsan ve Toplum, İstanbul: Yordam.

**Destekleyen Kurum/Kuruluşlar:** Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

**Çıkar Çatışması:** Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.