

Yeni Türk Sinemasında Taşra Nostaljisi

Country Nostalgia in New Turkish Cinema

Mehmet Emin SATIR*

Araştırma Makalesi Research Article

Başvuru Received: 11.06.2022 ■ Kabul Accepted: 29.12.2022

ÖZ

Nostalji olgusu modernleşme sonrasında sosyal bilimlerin temel tartışmalarından birisi olmuştur. Kentleşme, modernleşme ve sanayileşme ile birlikte toplumlarda kolektif düzlemde bir arayış ortaya çıkmış ve modern hayatın açmazlarından kurtulmak noktasında geçmiş zaman idealize edilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda nostaljinin kitleselleşmesi ve yaygınlaşması noktasında modernitenin önemli bir etkisi olmuştur. Farklı zamansal ve mekânsal geçmişe duyulan özlem olarak nostalji, birçok alanda kendisini göstermektedir. Özellikle sinema filmlerinde ise nostalji, başat bir temadır. Türk sinemasında bu durumun taşraya duyulan nostalji olarak belirginleştiği ifade edilebilir. Bilhassa 1990'lı yıllar sonrasında hızlı bir biçimde yükselişe geçen Yeni Türk Sinemasında taşra, nostaljik bir uğrak noktası haline gelmiştir. Yapılmış olan bu çalışmanın amacı da Yeni Türk Sinemasında taşra nostaljisinin görünümünü ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda yargısal örnekleme tekniği kullanılarak seçilmiş olan Dondurmam Gaymak (2006) ve İftarlık Gazoz (2016) filmleri örnekleminde, doküman analizi yöntemi kullanılarak Yeni Türk Sinemasında taşra nostaljisinin ele alınış biçimleri doğrultusunda analiz edilmiştir. Elde edilen veriler, literatürde de yer alan nostaljik paradigmanın temel bileşenleri ekseninde değerlendirilerek, taşra nostaljisinin kurgulanışı üzerine tartışma yürütülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Nostalji, Taşra, Dondurmam Gaymak (2006), İftarlık Gazoz (2016), Yeni Türk Sineması.

ABSTRACT

The phenomenon of nostalgia has been one of the main discussions of social sciences after modernization. Along with urbanization, modernization and industrialization, a collective quest has emerged in societies and the past has begun to be idealized to get rid of the deadlocks of modern life. In this context, modernity has had a significant impact on the massification and spread of nostalgia. Nostalgia, as a longing for a different temporal and spatial past, manifests itself in many areas. Nostalgia is a dominant theme, especially in movies. It can be stated that this situation becomes evident in Turkish cinema as nostalgia for the countryside. Especially in the New Turkish Cinema, which started to rise rapidly after the 1990s, the countryside has become a nostalgic haunt. The aim of this study is to reveal the appearances of country nostalgia in New Turkish Cinema. In this context, the samples of Dondurmam Gaymak (2006) and İftarlık Gazoz (2016), which were selected using the judgmental sampling technique, were analyzed in line with the way the country nostalgia was handled in New Turkish Cinema by using the document analysis method. The data obtained were evaluated on the axis of the basic components of the nostalgic paradigm, which is also included in the literature, and a discussion was carried out on the construction of countryside nostalgia.

Keywords: Nostalgia, Country, Dondurmam Gaymak (2006), İftarlık Gazoz (2016), New Turkish Cinema.

Giriş

Geçmişe duyulan özlem olarak nitelendirilen nostalji, tarihsel süreç içerisinde anlamsal olarak bir dizi değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Başlangıçta bir hastalık olarak görülen nostalji, sonraki dönemlerde toplumsal bir olgu olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Bu durumun arka planında ise modernleşme olgusu bulunmaktadır. Modernleşme ve kentleşme ile birlikte değişen toplumsal yaşam, bireylerde yeni arayışların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu bağlamda da nostalji, bir kurtuluş ve rahatlama aracı olarak görülmüştür. Geçmiş zamana duyulan mekânsal ve zamansal özlem, nostaljinin en temel işleyiş pratikleri içerisinde yer almaktadır. Geçmiş zaman idealize edilirken, şimdiki zaman değersizleştirilir. Dolayısıyla nostaljinin uğrak noktası geçmiş zamandır. Geçmişte hayatın daha yaşanılabilir olduğu ve ilişkilerin daha samimi ve içten olduğu gibi düşünceler nostaljinin temel motivasyon kaynaklarıdır. Bu ekseninde nostaljiyi modernleşme ve kentleşme ekseninde değerlendirmek gerekmektedir. Modernleşme ile başlayan değişim ve dönüşümler zinciri kitlesel nostaljiyi körüklemiştir ve nostaljiyi sosyolojik bir fenomen haline getirmiştir. Dolayısıyla da nostalji, modern dönemde gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiştir.

Nostaljinin yansıdığı nesnelere farklılaşmaktadır. Nostalji bazen geçmişteki bir zaman dilimine, bazen bir mekâna, bazen de geçmişin ilişki biçimlerine yönelebilmektedir. Mekâna yönelen nostaljik bakışın en dikkat çekenlerinden birisinin ise taşra olduğu söylenebilir. Taşra hem bir mekân hem de bir anlam dünyası olarak modern bireyin dikkatini çekmektedir. Bu bağlamda bir taşra nostaljisinden bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla yapılmış olan bu çalışmada da taşra nostaljisi üzerinde durulmuştur. Türkiye’de taşraya bakışın zamansal olarak farklılıklar gösterdiği bilinen bir gerçektir. Taşra kimi zaman medeniyetten uzak, hoyrat ve cehalet mekânı; kimi zaman da medeniyetin doğduğu, insanlığın gelişim gösterdiği bir yer olarak tasavvur edilmiştir. Ancak özellikle son dönemlerde-ki bu dönem 1990’lı yıllar sonrasına tekabül eder- taşra, modernizmin

antitezi olarak değerlendirilmekte ve modernizme eleştiri getirilirken taşradan yola çıkılmaktadır. Bu bağlamda Yeni Türk Sinemasında taşra nostaljisi önemli bir tema olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın temel amacı da Yeni Türk Sinemasında beliren taşra nostaljisini genel hatlarıyla ortaya koymaktır. Bu bağlamda nitel bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi kullanılarak, yargısal örnekleme tekniğine göre belirlenmiş olan *Dondurmam Gaymak* (2006) ve *İftarlık Gazoz* (2016) filmleri özelinde Yeni Türk Sinemasında taşra nostaljisi anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada ilk olarak taşra meselesi üzerinde durulmuştur. Taşra ve merkez arasındaki ilişkinin niteliği, taşranın genel özellikleri ve Türkiye’de taşranın ele alınış biçimleri üzerinden genel bir tablo çizilmiştir. Akabinde ise Türk Sinemasında taşranın temsiliyeti üzerinde durularak, taşra ve Türk Sineması arasındaki ilişkinin dönüm noktaları belirlenmeye çalışılmıştır. Sonraki aşamada ise bir kavram olarak nostalji meselesi tartışılarak, nostaljinin ne olduğu, nasıl işlediği ve biçimleri açıklanmaya çalışılmıştır. Son olarak ise örneklem kapsamında ele alınan filmler, Stauth ve Turner’ın nostaljik paradigmanın bileşenleri olarak belirlemiş oldukları dört temel tema ekseninde tartışılarak, Yeni Türk Sinemasında taşra nostaljisinin mevcudiyeti ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Taşranın İzinde

Taşra meselesi Türk düşünce sisteminde son derece müstesna bir yere sahiptir. Siyasetten, sosyolojiye, edebiyattan, sinemaya kadar birçok alanda taşraya dair girilen bir anlamlandırma çabasına rastlamak mümkündür. Geniş bir yelpazede ele alınan taşra meselesini genel geçer bir tanıma hapsedmek her ne kadar zor olsa da taşra meselesini anlamlandırmak noktasında temel referans noktalarının altının çizilmesi gerekmektedir. Bu ekseninde ilk olarak Edward Shils’in merkez-çevre ilişkisine değinmek gerekmektedir. Shils, toplum analizi noktasında kullanmış olduğu merkez ve çevre kavramlarıyla, toplumsal yaşamın dinamiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Shils, her toplumsal yapının

belirli merkez ve bu merkezlerin etkisi altında şekillenen çevrelerden oluştuğunun altını çizer. Merkezleri birer eylem alanı olarak nitelendiren Shils, toplumu yöneten sembollerin, değerlerin ve inançların merkezi oluşturduğunu ileri sürer ve bu merkezlerin coğrafi bir alana işaret etmeyip, değerler dünyasına ait olduğunu belirtir (Shils, 1982: 93). Shils'in toplumsala dair yapmış olduğu bu çıkarımın Türkiye'ye uyarlamasını ise Şerif Mardin yapmıştır. Mardin, Osmanlı İmparatorluğu üzerinden merkez ve çevre etkileşimi üzerine tartışma yürüterek, Türkiye'nin toplumsal yapılanmasını oluşturan merkez ve çevre unsurların altını çizmiştir. Siyasi yönetim-halk, resmi ile sivil ve kent ile kırsal Osmanlı İmparatorluğu için merkez ve çevre olarak kabul edilmektedir (Mardin, 2020).

Shils ve Mardin'in düşüncelerinden hareketle taşranın merkezin etkisine açık olan bir çevre olduğu ifade edilebilir. Bu karşı unsur yani çevre, her ne kadar Shils tarafından uzamsal olmayan bir unsur olarak kabul edilse de taşra, merkez ve çevre ilişkileri ekseninde kentin karşısında yer almaktadır. Dolayısıyla taşrayı anlamak için kentin varlığına ihtiyaç vardır. Bu noktada ise öncü sosyologların kent-kır tartışmalarını hatırlamak gerekir. Georg Simmel, Ferdinand Tönnies ve Emile Durkheim gibi isimler, modernleşme ekseninde kent ve kırsal/taşra tartışmasını yürütmüşlerdir. Tönnies, cemaat ve cemiyet kavramları üzerinden modern topluma yaklaşır ve kentte egemen olan unsurun cemiyet olduğunu, kırsalda ise bunun yerini cemaatin aldığını ifade eder (Tönnies, 2019). Tönnies'e benzer bir yoruma Durkheim'de ve Simmel'de de rastlanır. Durkheim, toplumsal uyum ve toplumsal işbölümleri üzerinden yapmış olduğu çözümlerinde genel düzeyde kentte egemen olanın organik dayanışma, taşrada ise mekanik dayanışmanın egemen olduğunu ifade eder (Durkheim, 2006). Simmel de benzer bir dikotominin izini sürer ve kentte nesnel ilişkilerin; taşrada ise öznel ilişkilerin hâkim olduğunu belirtir (Simmel, 2018). Taşranın teorik düzlemdeki yerine dair yapılmış olan çalışmalar çoğaltılabilir ancak bu noktada taşranın konumlandığı yerin ve sahip olduğu ilişkiler ağının altının çizilmesi gerekmektedir. Gerek Tönnies gerekse Durkheim

ve Simmel'de de görüldüğü üzere taşra, kentin ötekisidir. Bu ekseninde ise kent ve taşra arasında hiyerarşik bir ilişki yer almaktadır. Nitekim bu hususa ilişkin olarak Ahmet Çiğdem, merkez ve çevre dikotomisini sürdürerek taşra hakkında "merkez neyi ifade ediyorsa, taşra ona ikincil olmanın kabusunu yaşar" diyerek taşranın merkez karşısındaki mevcudiyetine dikkat çeker (Çiğdem, 2005: 104). Çiğdem'in yapmış olduğu vurgu esasında taşra ve kent arasındaki asimetric ilişkinin doğasını ifade etmektedir. Nitekim Ömer Laçiner, bu ilişkinin Türkiye özelinde "vurgulu bir hiyerarşi ve güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü" bir ilişki olduğunu ifade eder (Laçiner, 2005: 14).

Kent ve taşra arasındaki hiyerarşik ve gerilim yüklü ilişki aynı zamanda bir öykünme ve özenme ilişkisi olarak da değerlendirilmektedir. Taşranın ufkunun her daim büyükşehir olduğunun bu noktada hatırlatılması gerekmektedir. Ayrıca taşra, bu hiyerarşik ilişki içerisinde bir dışta kalma, bir daralma deneyimi olarak da kendisi gösterir (Gürbilek, 1995: 50-2). Görüldüğü üzere kent olmayanın taşra olarak nitelendirilmesi yaygın bir kabule dayanmaktadır. Sosyolojik olarak taşra, kentin sahip olduğu anlam dünyasından farklı bir anlam dünyasına sahiptir dolayısıyla da taşranın sosyolojisi ile kentin sosyolojisi birbirinden farklıdır. Bu farklılığa dair yapılan değerlendirmelerin temelde taşranın eksikliklerine odaklandığını belirtmek gerekir. Nitekim Ahmet Oktay, taşranın "yetersiz ya da engellenmiş bir toplumsal/kültürel" statüye işaret ettiğini ifade etmektedir (Oktay, 1983: 71). Bu noktadan hareketle taşra meselesi, mekânsal olduğu kadar aynı zamanda düşünsel bir ötekiliği de çağrıştırmaktadır.

Taşra meselesinin Türkiye özelindeki müstesna yerini yukarıdaki düşünsel iz düşümler çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir. Türkiye'de taşra meselesinin karmaşıklığı, Türkiye'nin modernleşme serüveninin bir çıktısı olarak kabul edilebilir. Bu hususa ilişkin olarak Ahmet Turan Alkan taşranın, bir Tanzimat icadı olduğunu ifade ederek, Tanzimat bürokratlarının vatani Batılı bir tarzda tahayyül ederken, karşılaşmış oldukları hayal kırıklığının sonucundan ortaya çıkmış

modern bir vaka olarak değerlendirmektedir (Alkan, 2005: 70). Nitekim Alkan'ın yapmış olduğu bu değerlendirme taşraya dair ilginin tarihsel seyri anlamak noktasında son derece önemlidir. Taşra, Türk düşüncesinde dönemselsel olarak farklı biçimlerde yer edinmiştir. Taşra düşüncesinin öne çıkan görünümü stereotipik olarak ehlileştirilmesi, kalkındırılması gereken bir unsur olarak taşradır ki bu durum da merkezden taşrayı gören görüş olarak kabul edilmektedir (Narlı, 2013: 296). Bu ve buna benzer görüşlerin tarihsel süreç içerisinde başat olarak öne çıktığını belirtmek gerekir. Taşranın merkeze yaklaştırılmaya çalışılması, aradaki farkın kapatılması ve taşranın ekonomi politik durumunun revize edilmesi noktasında da merkezin taşraya bakan yönü değişmiştir. Ancak bu ilişkide merkez yani kent daima egemen taraf olmuştur. Ehlileştirilip sermaye akışının taşraya kaymaya başlamasıyla taşrada meydana gelen kültürel yükselme de kentin öncülüğünde olmuştur (Gürbilek, 2012: 137). Kentin yahut da merkezin bu gücü, taşranın çerçevesini ve sınırını çizmektedir. Bu durum da taşranın varlığını merkezin varlığının boyunduruğu altına itmektedir (Argın, 2005: 274).

Taşra meselesinin Türkiye için özel anlamını kazandığı alanın modernleşme olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Nitekim Alkan, taşrayı bir modernlik vakiası olarak niteleyerek, Türkiye'nin modernleşme serüveninde taşranın bulunduğu yere işaret etmektedir. Tanzimat Dönemi ile birlikte hızlı bir biçimde modernleşme faaliyetleri yürütmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu ve akabinde kurulan genç Cumhuriyet, modernleşmeyi birincil amaç olarak görmüştür. Modernleşme ile kentleşme arasındaki uyum, toplumsal alanda bir dizi değişim ve dönüşüm meydana getirmiştir. Kent ve taşra arasındaki karşıtlığın temelinde yatan kırılmayı da bu ekseninde değerlendirmek gerekmektedir. Taşranın gerileyişi ve kentin yükselişi Türkiye'de özellikle belirli bir dönemde taşranın değersizleştirilmesine, yabanileştirilmesine ve ötekileştirilmesine yol açtı. Sonraki süreçte meydana gelen düşünsel dönüşümlerle taşra, yeniden keşfedilmesi gereken, masum ve değerli görülmeye başlanmıştır (Narlı, 2013). Tüm bu düşünsel gelgitler içerisinde

Türkiye'nin toplumsal imgeleminde taşranın yerinin de sabit olamayacağını ifade edilmesi gerekmektedir. Bu noktadan hareketle de tarihsel süreç içerisinde taşranın Türk sineması tarafından nasıl temsil edildiğine ve ele alındığında yakından bakmak, taşra meselesinin izlerini sürmek açısından önem arz etmektedir.

Türk Sinemasında Taşra Meselesi

Türkiye özelinde söylenecek olursa taşra ve sanat arasında güçlü bir ilişki vardır. Taşra, müzikten resme, edebiyattan sinemaya kadar birçok sanat dalında temsil edilmiş ve işlenmiştir. Bu bağlamda Türk sinemasında taşra meselesinin izlenmiş olduğu yörüngeyi takip etmek, taşra düşüncesini anlamak ve anlamlandırmak noktasında önem arz etmektedir. Taşraya yönelik tutumun en temelde iki biçimde işlendiğini belirtmek gerekir. Taşranın ötekileştirilmesi ve taşranın idealize edilmesi. Bu noktada modernist yazının ve modernist anlayışın taşrayı kavramsallaştırması dikkat çekmektedir. Modernleşmeci anlayışta taşra sürgün yeri, mağduriyet ve küskünlükle merkezden uzak düşülen bir mekân olarak kavramsallaştırılır. Ayrıca taşra sıklıkla güvensizlik, baskı, cehalet, kontrol ve karanlık gibi olumsuz özelliklerle negatif olarak tanımlanmaktadır (Çelik, 2017: 28). Nitekim taşranın olumsuz yönlerine ilişkin olarak Lewis Mumford da taşranın kent karşısındaki belirleyici özelliğinin dar ufukluluk olduğunu ifade eder (Mumford, 2019: 75). Taşranın gerek temsiliyette gerekse de negatif düzlemdeki kavramsallaştırılmasında bir dizi özelliklerin bulunduğu belirten Tanıl Bora, bu noktada Mumford'un düşüncesini takip etmektedir. Bora'ya göre taşra söz konusu olduğunda dar ufuklar, yeknesaklık, cemaatlara sıkışmışlık, iletişimin kısıtlılığı, vasatlığın egemenliği ve yabancı olan her şeyin tuhaf olarak algılanması gibi özellikler öne çıkmaktadır (Bora, 2005: 40). Taşraya dair bu negatif algı, kendisini birçok sanat eserinde göstermektedir. Romanlarda, öykülerde ve sinema filmlerinin önemli bir kısmında taşra, negatif yönleriyle temsil edilmektedir. Bu hususa ilişkin olarak Tanıl Bora, Türkiye'de taşranın genellikle bir garabetlikler ve gerilikler diyarı olarak görüldüğünün altını çizerek, bu düşünce sisteminin ne denli yaygın olduğunu

ifade eder. Yahya Kemal ve Halide Edip gibi muhafazakâr düşünceye sahip olan isimlerde dahi bu bakış açısını görmek mümkündür (Bora, 2017: 95).

Taşra ve merkez arasındaki ilişkinin sahip olduğu hiyerarşik kökler, taşrayı merkezin tesirine karşı savunmasız kılmaktadır. Dolayısıyla da bu savunmasızlık temsillerinde de kendisine yer bulmaktadır. Bu çerçevede Türk sinemasının çeşitli dönemlerde taşrayı ele alış biçimlerinin merkez ve çevre ilişkisi doğrultusunda şekillendiğinin de belirtilmesi gerekir. Ne Türk sinema tarihinde ne de edebiyatta ve düşünce dünyasında tek bir taşra düşüncesi vardır. Taşra, zaman içerisinde değişen ve dönüşen bir yapıdadır. Bu bağlamda taşra düşüncesinin izinin sinema özeline sürülmesi, bir dizi dönemselleştirmeler yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Sinemanın Türkiye'deki serüveni içerisinde taşra konusu sıklıkla işlenen bir mesele olmuştur. Dolayısıyla taşraya dair yapılmış olan tüm filmlerin genel bir değerlendirmesini yapmak pek mümkün değildir. Ancak taşra konusunun ele alınış biçiminin egemen düşünce sisteminin etkisi altında şekillendiğinin ifade edilmesi önem arz etmektedir. Sinemanın Türkiye'de gelişim gösterdiği yıllarda -ki bu yıllar Alim Şerif Onaran tarafından 1923-1939 yıllarını kapsayan "tiyatrocular dönemi" olarak kabul edilir- Muhsin Ertuğrul'un baskın bir etkisi görülür (Onaran, 1994: 21). Bir tiyatrocular olarak Muhsin Ertuğrul Türk sinemasının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu dönemin sinemasında millilik baskın bir temadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş dönemine denk düşmesi hasebiyle de dönemin ethosunun millilik olduğu bilinmektedir. *Ankara Postası* (Muhsin Ertuğrul, 1928), *Bir Millet Uyanıyor* (Muhsin Ertuğrul, 1932) ve *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1923) gibi filmlerde bu tema görülmektedir. Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasında etkili olduğu dönemde ülkenin her alanda Cumhuriyet rejimine adaptasyonunun sağlanması ve çağdaş uygarlık seviyesine yükseltilmesi ilkesi benimsenmişti. Bu istencin sinema alanındaki yürütücüsü ise Muhsin Ertuğrul olmuştur (Teksoy, 2005: 471-2). Nitekim bu dönemde taşra her ne kadar türlü olumsuzlukların yurdu olarak nitelendiriliyor olsa da paradoksal

olarak aynı zamanda taşraya özel bir önem de atfedilmektedir. Taşralılığın sadeliği, basitliği ve yalınlığı bozulmamış milli cevher olarak idealize edilir (Canefe, 2007: 160). Tiyatrocular döneminde merkez ve çevre etkileşimi ekseninde taşra başat bir konumda yer alır. Bu dönemde taşra, merkezin ötekisi olarak işlenir ve kent hayatının değili konumundadır.

Alim Şerif Onaran, "tiyatrocular dönemi" sonrasındaki dönemi 1939-1952 yılları arasında kapsayan "geçiş dönemi" olarak nitelendirir. Bu dönemin alameti farikası ise II. Dünya Savaşı korkusudur. Türkiye her ne kadar savaşa aktif olarak katılmamış olsa da atasını yitiren bir millet olarak savaşa her an katılınabilecek olma korkusunu derin bir biçimde yaşamıştır (Onaran, 1994: 35). Ertuğrul, bu dönemde de yine baskındır ve taşrayı konu edinen filmler çekmiştir. *Şehvet Kurbanı* (Muhsin Ertuğrul, 1939) ve *Halıcı Kız* (Muhsin Ertuğrul, 1952) filmleri taşrayı anlatmaktadır. Nitekim bu filmlerin ortak noktasını taşranın olumlu bir mekân olarak idealize edilmesi ve Cumhuriyet rejiminin yücelttiği Anadolu insanı figürleri oluşturmaktadır. Dolayısıyla da bu filmlerde taşra, esasında Cumhuriyet aydınının ideal taşrasıdır (Özçınar, 2020: 2002-3). Geçiş döneminde Türk sinemasında yeni yönetmenler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Aydın Arakon, Çetin Karamanbey ve Orhan Murat Arıburnu gibi isimler, "geçmiş dönemi" sinemacıları olarak kabul edilmektedirler. Taşraya yönelik alınan ılımlı pozisyonun etkisi altında üretilen filmlerde taşra, negatif olmanın ötesinde ılımlı olarak resmedilmektedir. *Dertli Pınar* (Faruk Kenç, 1943), *Hasret* (Faruk Kenç, 1943), *Harman Sonu* (Hadi Hün, 1946), *Yanık Kaval* (Baha Gelenbevi, 1947) ve *Bir Dağ Masalı* (Turgut Demirağ, 1947) gibi filmlerde taşranın ele alınış biçimleri, Ertuğrul'un taşrayı ele alış biçimine benzemektedir. Ayrıca bu dönemin sinema anlayışında da ideolojik yönün baskın olduğu ifade edilebilir. Kitlelerin terbiye edilmesi ve modernleşme ile birlikte cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaştırılması noktasında sinemaya özel bir önem verilmektedir (Cantek, 2019: 134). Ancak bu dönemde sinema sanatına

dair özgün ve yeni bir şeylerin ortaya çıkması meselesi son derece tartışmalıdır nitekim Nijat Özön “geçiş dönemi” yönetmenlerinin ortaya farklı bir şey koyamadıklarını ve taklide dayalı eserler verdiklerini ifade etmektedir (Özön, 2010: 150).

1939-1952 yılları arasını kapsayan “geçiş dönemi” sonrasında 1952-1963 yıllarını kapsayan dönem Onaran’a göre “sinemacılar dönemi” olarak kabul edilir ve bu dönem Lütfi Ömer Akad ile başlar (Onaran, 1994: 53). Türk sineması için önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilen “sinemacılar dönemi” sinemada taşranın işlenişinin değişmeye başlaması açısından da önemlidir. Bu dönemin öne çıkan isimlerine bakıldığında Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Memduh Ün, Atif Yılmaz, Osman Fahir Seden, Halit Refiğ ve Yılmaz Güney gibi önemli isimler görülmektedir. Modernleşmenin ve kentleşmenin hız kazandığı bu dönemde Türkiye’de ciddi değişim ve dönüşümler ortaya çıkmaya başlamış ve çevreden merkeze doğru yoğun bir göç dalgası ortaya çıkmıştır (Zürcher, 2019: 262-3). Modernleşme, kentleşme, göç ve taşradan koparak kentte tutunma çabalarının toplumsal düzlemde belirginleşmeye başladığı bu dönemde taşranın merkez açısından çehresi de değişmeye başlamıştır. Nitekim bu dönemde Türkiye, ciddi derece düşüncel değişim ve dönüşümler geçirmeye başlar. Artık taşranın Türk modernleşmesinin temel ilkelerine göre düzenlenmesi durumu ortaya çıkmıştır. Cumhuriyetin ve milliliğin önemli bir unsuru olarak görülen taşralı kesim, artık kent yaşamını tehdit eden, suç ve iptidailik kaynağı olarak görülmeye başlar. Bunun neticesinde ise taşradan kente göçen kesime modern yahut da kentli yaşam tarzının benimsetilmesi üzerine kurgulanan bir tavır ortaya çıkar (Sancar, 2014: 235-6). Böyle bir dönem içerisinde ise taşra, negatif bir biçimde temsil edilir. *Öldüren Şehir* (Lütfi Ömer Akad, 1953) filminde Akad, İstanbul’un modernleşen çehresinde kaybolan insanların hikayesini anlatır ve bu hikâye, merkez ve çevre arasındaki ilişki açısından önem arz etmektedir. Bu dönemde taşrayı konu edinen filmlerin öne çıkanları arasında *Beyaz Mendil* (Lütfi Ömer Akad, 1955), *Ezo Gelin* (Orhan Elmas, 1955), *Ak Altın* (Lütfi Ömer Akad, 1957), *Bir Avuç Toprak*

(Osman Fahir Seden, 1957), *Gelinin Muradı* (Atif Yılmaz, 1957) *Alageyik* (Atif Yılmaz, 1959), *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963) gösterilebilir. Bu filmlerde taşradan kente göç karşısında yaşanan hezeyan, taşradaki zor koşullar, aidiyetsizlik ve çöküş gibi temalar öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde taşra, modernleşme ve kentleşmenin yıkıcı sonuçlarıyla da yüzleşmek durumunda kalmaktadır.

Türk sinemasında “sinemacılar dönemi” sonrasında 1963-1980 ve 1980-1994 yılları arası Yeni Türk sineması olarak değerlendiren Onaran, 12 Eylül askeri darbesini dönüm noktası olarak ele almıştır (Onaran, 1995). Ancak Yeni Türk Sineması olarak Asuman Suner’in 1990’lı yılların ortasından itibaren başlatmış olduğu süreç kabul edilmektedir (Suner, 2006). Ancak 1963 ve 1990’lı yılların ortasında da taşranın yoğun bir biçimde işlendiğinin unutulmaması gerekmektedir. Taşra, Türk sinemasının her döneminde ele alınmıştır ve alınmaya da devam etmektedir. Bu eksende taşra konulu filmlerin sıralı bir listesini oluşturmanın oldukça güç olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ancak ortaya çıkan temalar taşranın Türk sinemasındaki izleklerini saptamak açısından önem arz etmektedir. 1963 sonrasında özellikle bazı filmlerde taşraya tekrar bir geri dönüş olduğu görülmektedir. Bu filmlerin genel özelliklerine bakıldığında taşra, her ne kadar sınırlı ve doğal zorluklar barındırsa da aynı zamanda terk edilebilme özelliğini de bünyesinde barındırdığı için kente benzer bir dinamizm sergilemektedir. *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) ve *Sürü* (Yılmaz Güney & Zeki Ökten, 1979) filmlerinde bu durum gözlemlenebilmektedir. Ayrıca 1963 sonrası dönemde taşraya yönelik filmlerde taşrada yaşam her ne kadar zor olsa da (yoksulluk, töreler ve insani ilişkiler) tehlikelerle dolu değildir (Abisel, 2005: 236-7). Nitekim bu vurgu, taşraya yönelik bir nostaljinin ve geri dönüş umudunun Türk sinemasında yeşermesi noktasında son derece önemlidir.

1990 sonrası Yeni Türk Sinemasında taşrayı konu edinen filmlerin sayısında niceliksel olarak ciddi bir artış olduğu ifade edilebilir. Bu filmlerde taşra,

farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Dönemin öne çıkan yönetmenlerinden olan Nuri Bilge Ceylan sinemasında taşra, insanın nereye giderse gitsin kurtulamayacağı bir iç sıkıntısı olurken (Akbulut, 2005: 168); Semih Kaplanoğlu sinemasında ise taşra, daha nötrale olmuş biçimde hatırlanan geçmişin bir parçası olarak ele alınmaktadır (Suner, 2012: 59). 1990 sonrası Yeni Türk Sinemasında taşraya dair birçok anlatı oluşturan Nuri Bilge Ceylan sinemasında taşra, merkezi bir önemdedir. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında bir mekân olarak taşra ve bu ilişkiler ağında yetişen bireyler, memnuniyetsizlik, inançsızlık ve hayal kırıklığına uğramışlığı temsil etmektedirler (Diken vd., 2018, 17). Özellikle *Koza (Nuri Bilge Ceylan, 1995)*, *Kasaba (Nuri Bilge Ceylan, 1998)*, *Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan, 2000)* *Bir Zamanlar Anadolu'da (Nuri Bilge Ceylan, 2011)*, *Kış Uykusu (Nuri Bilge Ceylan, 2014)*, *Ahlat Ağacı (Nuri Bilge Ceylan, 2017)* gibi filmlerde Ceylan, taşrayı bir "huzursuzluk" anlatısı olarak kurgulamaktadır.

1990 sonrası Yeni Türk Sinemasında taşra meselesine eğilen yönetmenlerden bir diğeri ise Emin Alper'dir. Emin Alper, *Tepenin Ardı (Emin Alper, 2012)*, *Kız Kardeşler (Emin Alper, 2019)* ve *Kurak Günler (Emin Alper, 2022)* filmlerinde taşrayı merkeze alarak bir anlatı oluşturmaktadır. Bu anlatılarda taşra güvensizliğin, tekinsizliğin, belirsizliğin ve kötülüğün uzamsal bir karşılığıdır. Emin Alper'in taşrayı ele aldığı biçimden farklı olarak yine bu dönemde taşra meselesi birçok filmin merkezi unsuru olmuştur. 1990 sonrası Yeni Türk Sinemasında taşra meselesine doğrudan ya da dolaylı olarak eğilen filmlerden bazılarını zikretmek gerekirse *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay, 2004)* filminde taşra, umudun, dostluğun ve çocukluğun mekânıdır. *Tatil Kitabı (Seyfi Teoman, 2008)*, *Yozgat Blues (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013)* *Sivas (Kaan Müjdeci, 2014)*, *Kuzu (Kutluğ Ataman, 2014)*, *Nuh Tepesi (Cenk Ertürk, 2019)*, *Bozkır (Ali Özel, 2019)* gibi filmler de 1990 sonrası Yeni Türk Sinemasında taşrayı konu edinen filmlerden bazıları olarak dikkat çekmektedir. Bu dönemin filmlerinde taşra, birbirinden farklı perspektifler ekseninde ele alınmaktadır. Ancak bu dönemde taşraya yönelik ilgide bir canlanma

olduğunun belirtilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla Yeni Türk Sinemasında taşraya dair farklı arayışlar ekseninde nostaljik bir yönelimin olduğu ifade edilebilir. Suner, taşraya yönelik olarak ortaya çıkan bu nostaljik ilginin taşrayı çocukluğun koruyucu ve rahatlatıcı yönleri bağlamında bir mutluluk mekânına dönüştürdüğünü belirtmektedir. Bu bağlamda sinema ve nostaljinin önemli bir kesişim noktasında birleştiklerini ifade etmek gerekmektedir. Bu eğilimle birlikte ortaya çıkmış olan nostalji filmlerinde taşranın temsilinde de farklılaşma meydana gelmiştir. Suner bu durumu bir ikilik olarak nitelendirir ve taşra nostaljisini konu edinen filmlerde taşranın mahrumiyet, kısıtlılık ve hüznün ile samimiyet, coşku ve neşe biçimlerinde ele alındığı belirtir (Suner, 2006: 55). Bu bağlamda taşranın Yeni Türk Sinemasında moderniteden ve kentleşmeden kaçışın bir uğrağı olarak taşra nostaljisinin kurumsallaştığını ifade etmek gerekmektedir. Türk sinemasında taşra nostaljisinin ortaya çıkması ve kurumsallaşmasının izleklerinin ortaya çıkartılması noktasında nostalji kavramına yakından bakmak önem arz etmektedir.

Nostalji Üzerine

Nostalji tartışmaları her ne kadar modern dönemde yoğunlaşmış olsa da nostalji, yeni bir olgu değildir. Nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) kelimelerinden türemiş olan nostalji, en temelde artık var olmayan yitmiş yahut da hiçbir zaman var olmamış bir "eve" karşı duyulan özlemi imlemektedir (Boym, 2009: 14). Burada vurgu yapılan ev, alegorik bir anlam taşımakla beraber geçmişe yönelik imgelemde "ev" olarak tasarlanan her şeyi kapsamaktadır. Dolayısıyla nostalji, geçmiş zaman ilgilidir. Geleceğe dair bir nostaljik tutumdan söz etmek mümkün değildir. Nitekim nostalji kavramını ilk kez 1688 yılında yazmış olduğu tababet tezinde kullanan Johannes Hofer de nostaljiyi, kişinin kendi yurduna dönme istencinden kaynaklanan üzgün ruh hali olarak tanımlamıştır (Davis, 1979: 1). Hofer'in tanımlamasından da görüldüğü üzere nostalji, başlangıçta bir çeşit hastalık olarak ele alınmıştır ve çeşitli tedaviler uygulanmıştır. Ancak sonraki dönemlerde ise nostalji, sosyal bilimlerin bir inceleme nesnesi haline gelmiştir. Nostaljinin geçmiş ile kurmuş olduğu zamansal ve uzamsal

ilişki, nostaljiye dair önemli ipuçları sunmaktadır. Son kertede nostalji, kökenden sökülme ve uzaklaşma durumu olarak kabul edilmektedir (Cassin, 2018: 51). Bu noktadan hareketle de nostalji geçmiş zaman ile kurulmuş olan duygusal ilişki olarak nitelendirilebilir. Nostaljinin bu ilişkiselliğini anlamak noktasında Fred Davis, nostaljinin dair üç temel şemadan bahseder. Bunlar sırasıyla birinci derece/basit nostalji, ikinci derece/yansımali nostalji ve üçüncü derece/yorumlanmış nostaljidir. Davis'e göre nostalji bu üç düzlemde işlemektedir.

Birinci derece olarak kabul edilen basit nostalji, şimdiki döneme ait yahut da yaklaşmakta olan istenmeyen durumlara yönelik olarak bazı olumsuz duygular bağlamında yaşanmış bir geçmişin olumlu tondaki çağrışımıdır. Geçmiş zamanın daha iyi olduğu, daha huzurlu olduğu, daha heyecan verici olduğu yahut da geçmişin şimdiki zamandan daha yaşanılabilir olduğuna dair nostaljik tutum, Davis'e göre basit nostaljidir. İkinci derece yani yansımali nostaljide ise birey, geçmişin bir kısmını duygusallaştırmaktan ve zımnî olarak da olsa şimdiki zamanı kınamaktan fazlasını yapar. Nostaljik iddianın doğruluğu, eksiksizliği veya temsil edilebilirliği ile ilgili birtakım sorular sorar. "Gerçekten böyle miydi?", "O zamana geri götürülseydim her şey bana şimdi hayal ettiğim gibi görünür müydü? şeklinde sorularla geçmişe ve şimdiki zamana dair bir sorgulama yürüterek nostaljik tavrını sürdürür. Son olarak ise yorumlanmış nostaljide kişi, geçmişe dair iddiaların tarihsel doğruluğu yahut da mutluluğu konularının ötesine geçerek, sorgulama yürütür. "Neden nostalji hissediyorum?", "Bu durum benim geçmişin için, şimdiki zamanım için ne anlama geliyor?" ve "Nostaljinin bana ne faydası var" şeklinde sorularla nostaljik pozisyonunu geçmiş ve şimdiki zaman arasında tartışmaya açar (Davis, 1979: 17-25). Davis'in kalıplarında da görüldüğü üzere nostaljinin hammaddesi geçmiştir ve nostalji, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki karşıtlık üzerinden kendisini gösterir.

Nostaljinin işlerliği noktasında sahip olduğu paradigmaları tartışan Georg Stauth ve Bryan Turner da nostaljinin dört temel bileşene

göre işlediğini ifade etmektedirler. Nostaljik paradigmanın ilk bileşeni, "tarihin bir çöküş ve yitirme" olarak görülmesidir. Burada dünyanın artık insana bir yuva olduğu düşüncesinin çözülmeye başlaması durumu söz konusudur. İkinci bileşende ise "bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirildiği" duygusu öne çıkmaktadır. Artık toplumsal ve bireysel ilişkilerin sağlamış olduğu değerlerin çökmeye başladığı düşüncesi baskın bir biçimde işlemektedir. Üçüncü bileşen olan "bireysel özerkliğin yitirilmesi ve sahici toplumsal ilişkilerin çökmesi" durumunda ise ahlaki birliğin yitirilmesi ve bireyin kendisini zayıflatan makro toplumsal süreçlere ve kurumlara terk edilmesi durumu söz konusudur. Son bileşen ise "basitlik, kendiliğindenlik ve sahiciliğin yitirilmesi" durumudur. Bu noktada bireyin sadece makro yapılar tarafından değil, bazı mikro yapılar tarafından da denetlenmeye başlaması söz konusudur. Artık birey, tüketim kültürünün egemen hale geldiği bir dünya tarafından denetlenmekte ve güdülenmektedir (Stauth ve Turner, 1997: 60-63). Stauth ve Turner'ın ortaya koymuş oldukları nostaljik paradigmada da görüldüğü üzere nostaljide hüznün, kaygı ve kaybediş duyguları baskın bir biçimde gözlemlenmektedir. Bu noktada ise nostaljinin tıbbi bir hastalıktan toplumsal bir meseleye doğru evrilmesinin arka planında yatan unsurlara dikkat çekilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla da modernleşme, kentleşme ve sanayileşmenin nostaljik düşünce sisteminin ortaya çıkması noktasındaki önemini göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Son kertede nostalji, modern toplumun çözülüşünü ve bu çözülüş karşısında bireyin mevcudiyetini anlamak noktasında kritik bir kavram olarak belirlemekte ve sanayileşme öncesi toplumsal düzenin istikrar ve uyumuna karşı duyulan özlem olarak işlemektedir (Stauth ve Turner, 1997; Megill, 1998: 211).

Geçmiş zamanın idealize edilmesi ve olumlanması noktasında işlerlik gösteren nostalji, Türkiye özelinde modernleşme süreçleri ile yakın bir ilişki içerisinde. Modernleşme ile birlikte ortaya çıkan kentleşme, taşradan kente doğru göç ve gettolaşma, Türkiye'de nostaljik düşünce yapısının kurumsallaşmasında önemli rol oynamıştır. Bu bağlamda taşradan kente göç, kentte uyumsuzluk

ve geçmişin yitimi noktasında ise Türkiye’de arabesk kültürünün yükselişe geçmesi arasında da bir paralellik gözlemlenmektedir. Arabeskin ilk ve asıl tüketicileri konumunda olan taşralı nüfusun kentte yaşamış olduğu kimlik bunalımı ve uyumsuzluk da kendisini dinlenen müzikte göstermektedir. Meral Özbek bu eğilimin taşradan göç eden nüfusun kentte var olabilmesi, ayakta kalabilmesi ve çevreye uyum sağlayabilmesi için arabesk müziğe tutunduklarının altını çizmektedir (Özbek, 1991: 27). Nostalji, tam da bu noktada kendisini göstermektedir. Dinlenen müzikte, kullanılan eşyalarda ve gündelik ilişkilerde nostalji kurucu bir rol üstlenerek bireylere bir rahatlama sağlamaktadır. Böylece de geçmiş, şimdiki zamanın tüm olumsuzlukları karşısında simgesel bir sığınağa dönüşmektedir. Şimdiki zamanın değersizleştirilmesi ve geçmişin idealize edilmesi noktasında işlevsel olan nostalji (Satır, 2021) tutunamamanın bir panzehiri olarak da kabul edilebilir. Bu noktadan hareketle bir sığınak olarak geçmiş, nostalji özelinde toplumsal bir mesele haline dönüşmektedir. Özellikle de 1990’lı yıllar sonrasında küreselleşmenin ve kentleşmenin Türkiye’de ciddi bir biçimde kurumsallaşması aşamasında taşra nostaljisi, birçok alanda olduğu gibi Türk sinemasında da belirginleşmeye başlar. Bu belirginleşme serüveninin arka planında ise Türkiye’nin toplumsal, siyasal ve kültürel alanda geçirmiş olduğu derin değişim ve dönüşümler bulunmaktadır. Son kertede nostaljinin belirgin bir motif haline gelmesi için hızlı bir değişim gereklidir ve bu hızlı değişim ve dönüşümler Türkiye için belirgin bir düşünce yapısını ortaya çıkartmıştır. Muhafazakârlık ile eklemlenen nostalji, Türkiye için modernleşmeden duyulan hoşnutsuzluk olarak işleyebilmekte ve modernliği de hazzedilmeyen bir vaka olarak toplumsal muhayyilede çerçevelemektedir (Bora & Onaran, 2003: 236-7).

Nostaljinin Türkiye özelinde taşraya evrilmesi, taşrayı bir mekân olmanın ötesine taşımaktadır. Taşra nostaljisi özellikle sinema özelinde geçmiş “toplumsal çocukluk dönemi” olarak idealleştirir ve geçmiş, bir tür “içsel hakikat alanı” olarak kurgularlar (Suner, 2006: 98). Dolayısıyla taşra nostaljisinde taşra, modernleşme ve

kentleşmeye karşı girişilen bir mücadelenin mekânı haline gelir. Cemaatin karşısında cemiyet; organik dayanışmanın karşısında ise mekanik dayanışmanın masumluğuna vurgu yapılarak, taşra özelinde geçmiş dönem idealize edilir. Bu bağlamda Yeni Türk Sinemasında taşra nostaljisinin bir tema haline geldiğini belirtmek gerekmektedir. Taşranın ele alınış biçimlerinde, taşranın kurgulanmasında ve taşra yaşamının mercek altına alınması noktasında Yeni Türk Sinemasında baskın unsur nostaljidir. Taşra temalı olarak çekilmiş olan birçok filmde taşranın temsil edilme motivasyonların negatiften pozitifte döndüğü ve taşranın kent yaşamı ve modern yaşam karşısında bir alternatif olarak görüldüğü dikkat çekmektedir.

Metodoloji

Çalışmanın Amacı

Taşra meselesi Türk sineması için her dönemde önemli bir tema olmuştur. Sinemanın Türkiye’deki emekleme dönemlerinden günümüze değin taşra, farklı biçimlerde de olsa kendisine sinemada yer bulmayı başarmıştır. Bu durumun arka planında taşranın Türkiye için ifade ettiği anlam yer almaktadır. Tarihsel süreç içerisinde taşranın toplumsal muhayyiledeki anlamı değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Son kertede ise taşra, Yeni Türk Sinemasında nostaljik bir unsur olarak belirmeye başlamıştır. Dolayısıyla yapılmış olan bu çalışmanın amacı, Yeni Türk Sinemasında beliren taşra nostaljisinin izlerini çekilmiş olan taşra temalı sinema filmleri üzerinden ortaya koymaktır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada nitel bir araştırma yöntemi olan doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi yöntemi, araştırılan konu hakkında bir anlayış oluşturmak ve ampirik bilgi üretebilmek için verilerin incelenerek yorumlanmasını gerektiren bir yöntem olarak kabul edilmektedir (Corbin ve Strauss, 2008). Doküman analizinde araştırılan konuya dair belgeler, raporlar, yazılı metinler, istatistik belgeler, kişisel dokümanlar, sesli ve görüntülü kayıtlarla beraber, filmler, videolar ve fotoğraflar da birer doküman

niteliği taşımaktadırlar (Bogdan ve Biklen, 2007). Dolayısıyla doküman analizi yapabilmek noktasında sinema filmleri de birer doküman olarak kabul edilmektedirler. Bu bağlamda yapılmış olan çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılarak, örneklem içerisinde yer alan filmler; Stauth ve Turner'ın kavramsallaştırdıkları nostaljik paradigmanın bileşenleri doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu eksenle "Tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesi", "Bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirildiği duygusu", "Bireysel özerkliğin yitirilmesi ve sahici toplumsal ilişkilerin çökmesi", "Basitlik, kendiliğindenlik ve sahiciliğin yitirilmesi duygusu" temaları ekseninde filmlerdeki taşra nostaljisi ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Doküman analizi yönteminin araştırmacıya geniş bir zaman dilimine dayalı verilerin analiz edilmesi olanağını sağlamış olması (Yıldırım ve Şimşek, 2021) doküman analizi yönteminin seçilmesi noktasında önem arz etmektedir. Böylelikle zamansal sınırlılığın baskısı altında kalmaksızın farklı tarihlerde yapımı tamamlanan filmler, literatür taranarak belirlenmiş olan temalar ekseninde analiz edilmiştir.

Çalışmanın Örnekleme

Çalışma örnekleminin belirlenmesinde yargısal örnekleme belirleme tekniği kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme olarak da bilinen yargısal örnekleme tekniğinde araştırmacı, kendi yargılarına yahut da edindiği bilgilere göre araştırmanın genel amacına en uygun olacağını düşündüğü birimleri örnekleme olarak belirler. Yargısal örnekleme tekniğinde diğer tercihlerle sağlanamayacak olan bilgilerin elde edilebilmesi için kasıtlı kategorik bir seçim yapılır (Maxwell, 1996: 70). Bu kapsamda çalışma örneklemine Yeni Türk Sineması dönemine ait olan iki film dahil edilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen filmler *Dondurmam Gaymak (Yüksel Aksu, 2006)* ve *İftarlık Gazoz (Yüksel Aksu, 2016)*'dur. Bu filmlerin örnekleme içerisinde dahil edilmesinin en önemli nedeni filmlerde taşraya ve taşra yaşamına dair nostaljik yönelimlerin bulunuyor olmasıdır. Bu eksenle çalışma, bahsi geçen iki film ile sınırlandırılmış olup örnekleme kapsamında yer alan filmler, belirlenmiş olan kategorilere göre analiz edilmiştir.

Tarihin Bir Çöküş ve Yitirme Olarak Görülmesi Bağlamında Nostalji

Taşra konulu filmlerde taşranın temsiline ilişkin olarak öne çıkan ilk tema taşranın bir mutluluk mekânı olarak kurgulanmasıdır. Taşraya dair nostaljik bir tutumun geliştirilmesi noktasında taşranın bir mutluluk mekânı olarak belirmesi taşra ile çocukluğun masumiyetinin ve çocukluk anılarının özdeşleştirilmesi noktasında ortaya çıkmaktadır (Suner, 2006). Bu bağlamda taşra nostaljisinin görünür bir veçheye büründüğü bir mutluluk mekânı olarak taşra, farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Bu eksenle öncelikle 2006 yılında Yüksel Aksu tarafından yönetilmiş olan *Dondurmam Gaymak* filmine değinmek yerinde olacaktır. 1990'lı yılların Ege'sinde geçen filmde dondurma ustası olan Ali Usta'nın bir nevi Don Kışotluk yaparak büyük dondurma firmalarıyla girişmiş olduğu mücadeleyi konu edinen film, taşraya dair ılımlı bir portre sunarak, taşrayı bir mutluluk mekânına dönüştürmektedir. Taşranın bir mutluluk mekânına döndürülmesi esasında Stauth ve Turner'ın nostaljik paradigmaya dair sunmuş olduğu tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesi bileşeni ile yakından ilintilidir. Stauth ve Turner nostaljik paradigmanın bu bileşeninde toplumsal teolojinin tersi istikamette ilerlediğini ve modern kurumların önceki toplumsal ilerlemeden saparak, bireysel düzlemde bir umutsuzluk ve keder tarihine yol açtıklarını belirtmektedirler (Stauth ve Turner, 1997: 61). Bu eksenle değerlendirildiğinde *Dondurmam Gaymak* filminde nostaljinin moderniteye ve modernleşme ile beraber gelen yeni toplumsal düzene bir karşı çıkış oluşturduğunu belirtmek gerekir. Dondurmacı Ali Usta'nın kendisini rekabet içerisinde hissettiği büyük dondurma firmalarına karşı girişmiş olduğu mücadele de bu durumu gözler önüne sermektedir. Ali Usta kendi imkanları doğrultusunda televizyon reklamı vermekte ve kendisini büyük dondurma üreticileri karşısında var kılmaya çalışmaktadır. Hatta Ali Usta bu düşünce yapısını "bu devirde reklamsız iş mi olur" sözleriyle dile getirmektedir. Rekabet piyasasının gelişmesinin, reklamcılık sektörünün yükselmesinin ve kâr odaklı tecimsel

faaliyetlerin zirve yapmasının modernleşme ve küreselleşmenin bir sonucu olduğundan hareket edilecek olursa Ali Usta'nın girişmiş olduğu Don Kişotvari mücadele daha da anlamlı olacaktır.

İftarlık Gazoz filminde de benzer unsurların ön plana çıktığı ifade edilebilir. 2016 yılında *Dondurmam Gaymak* filminin de yönetmeni olan Yüksel Aksu tarafından yönetilmiş olan film de Ege'nin bir taşra kasabasında geçmektedir. Bu sefer başrolde gazoz ustası Cibar Kemal ve çırağı Adem'i görürüz. Cibar Kemal de kendi emeğiyle gazoz üretip satan bir figürdür. Ali Usta gibi Cibar Kemal de büyük içecek firmalarının karşısında hayatta kalmaya çalışmaktadır. Bölgede kıraathaneler ve bakkallar daha adını bile söylemekte güçlük çektikleri içecek olan "Coca Cola" sattıklarını her defasında belirterek, Kemal Usta'nın el yapımı gazozlarını satın almaktan kaçınmaktadırlar. Hatta Cibar Kemal'in çırağı Âdem filmin bir sahnesinde kıraathane sahibine gazoz ihtiyacınız var mı diye sorduğunda kıraathane sahibi "Biz sadece Cola satıyoruz" diyerek Adem'i tersler. Kıraathane sahibi Coca Cola'nın telaffuzundan bile bihaberdir ancak merkezin etkisiyle çevreye yayılan küreselleşmeden nasibini almıştır. Cibar Kemal ve Ali Usta'nın durumlarının bu eksende benzer olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. Değişen toplumsal ilişkiler, tecimsel ilişkiler ve kişilerarası ilişkiler, iki figürün de Stauth ve Turner'in altını çizmiş olduğu bireysel umutsuzluk ve keder içerisindeyler. Ali Usta ve Cibar Kemal'in umutsuzluklarının değişen ve dönüşen piyasa koşulları karşısında ayakta kalabilme mücadelesinin içerisinde duygusal bunalımlar da yaşamaktadırlar. Bu duruma örnek olarak ise Ali Usta'nın motorunun köyün çocukları tarafından kaçırılması sonrasında girişmiş olduğu arayış mücadelesi verilebilir. Ali Usta, büyük dondurma firmalarının yani "Mandacıların" kendisine karşı bir komploya giriştiklerini düşünür ve motorunun çalınmasından onları sorumlu tutar. Manda firmasının dondurmalarını satan satıcılara sataşarak, motorunun nerede olduğunu sorar. Bu süreç içerisinde karşılaştığı bir dondurmacıyla girmiş olduğu diyalog modernite ile birlikte değişen toplumsal koşulları anlamak açısından

son derece önemlidir. Manda dondurmacısı Ali Usta'ya "ben nasıl yapıldığını bilmem sadece satıyorum" dediğinde Ali Usta, "Bilmediğin şeyi neden satıyorsun" o halde" diye cevap vererek, piyasa ekonomisinin işleyiş tarzına bir eleştiride bulunur. Modern ekonomik işleyiş içerisindeki yabancılaşmanın bir alegorisi olarak bu durum da Tönniesci bir yaklaşımla cemaatçi bir toplumsal örgütlenmenin koşullarına dair nostaljiyi bünyesinde barındırmaktadır. Ali Usta'nın değişen ekonomik ve toplumsal koşullara dair umutsuzluk ve keder dolu bir diğer eleştirisi de büyük firmaların dondurmaya değil reklama para vermeleridir. Reklam giderlerinin büyüklüğü ve reklamın ürünün önüne geçmesine yönelik olarak getirilmiş olan bu eleştiri de tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesi noktasında nostaljik bakışın varlığına dikkat çekmektedir.

Tönniesci bir cemaat toplumuna yahut da Durkheimci bir mekanik dayanışmacı topluma dair nostaljik eğilim her iki filmde de açık bir biçimde gözlemlenmektedir. İlişkilerinin daha öznel ve faydacılıktan uzak olarak kurgulandığı iki filmde de dostluk ilişkilerindeki sıcaklık ve samimiyet dikkat çekmektedir. Ali Usta ve Cibar Kemal içerisine düştükleri keder ve umutsuzluk ikliminde arkadaşlarının tesellilerini her daim yanlarında bulmaktadırlar. Ali Usta'nın motorunun çalınması karşısında bir arkadaşının çok üzülmesi için kendi motorunu Ali Usta'ya koşulsuzca vermeyi teklif etmesi de bu toplumsal ilişkiler pratiğinin bir göstergesidir. Aynı biçimde her iki filmde de din baskın bir şekilde toplumsal ilişkileri biçimlendirmektedir ki, bu da Tönnies'e göre cemaat toplumunun bir özelliğidir (Tönnies, 2019). Çocuklar da dinin bu baskınlığından bağımsız değillerdir ve dini anlam evreninin etkisi altındadırlar. Ancak bu noktada dine yönelik olumsuz bir pozisyondan ziyade taşra toplumuna içkinliği üzerinde durulmaktadır.

Bütünlüğün ve Ahlaki Kesinliğin Yitirildiği Duygusu Bağlamında Nostalji

Stauth ve Turner'in nostaljik paradigmanın ikinci bileşeni olarak gördükleri "bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirildiği duygusu" ise bir zamanlar

toplumsal birliği sağlamış olan değerlerin yitilmesi durumudur. Kapitalist endüstrileşme, kırsal cemaatlerin çöküşü ve bilimsel bilginin yaygınlaşması ile toplumsal anlamı kuşatan dinsel kubbenin ve diğer kutsal değerlerin çökmesiyle sonuçlanan bu süreçte bireylerin kendilerini ahlaki bir hayat şemasına yahut da genel bir felsefi düstura bağlamasının zorlaşmıştır (Stauth ve Turner, 1997: 61). Bu bağlamda iki filmde de bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitilmesi noktasında nostaljiye dair önemli bulgular yer almaktadır. Kapitalistleşmenin ve küreselleşmenin etkisiyle küresel firmaların ürünlerinin taşraya kadar gelmesi, taşradaki ekonomik sistemde köklü değişikliklere yol açar. Ali Usta ve Cibbar Kemal, bir zanaatkar olarak ürünlerinin hem üreticileri hem de satıcılarıdır. Henüz kapitalist ekonominin işbölümü ve diğer koşulları tarafından ele geçirilmemişlerdir ve ürünlerini üretirken ananeler belirgin bir biçimde işlemektedir. Dolayısıyla rasyonalite ve uzmanlık henüz taşrada tam anlamıyla egemen değildir. Birer zanaatkar olarak Ali Usta ve Cibbar Kemal, rekabet içerisinde oldukları firmaların ürünlerine karşı takındıkları tavırla da bunu göstermektedirler. Ali Usta büyük firmaların dondurmaları için “su, şeker, gıda boyası” derken Cibbar Kemal de kendi gazozunun hakiki olduğunu belirtirken Coca Cola ve diğer içecekler için “şekerli su” demektedir.

Küreselleşme ile birlikte kapitalist ekonominin palazlanmaya başlamasıyla tehlikeye giren küçük esnaf ve zanaatkarlarının durumu da iki filmde de nostaljik bir motif olarak belirlemektedir. İki filmde de taşra sakinlerinden kişilerin yerli malı kullanmaya, yerli sermayeyi desteklemeye yönelik yapmış oldukları vurgular bu bağlamda dikkat çekmektedir. *Dondurmam Gaymak* filminde komünist bir karakter olarak resmedilen Mustafa konuşmasında Ali'ye karşı “Uluslararası emperyalizmle sen mi mücadele edeceksin” diyerek, konfeksiyonculuk ile birlikte terziliğin, süper marketler ile birlikte ise bakkalcılığın bittiğini söyler. Mustafa ayrıca kapitalist ekonomiye dair “Büyük balık küçük balığı yer” diyerek de Ali'nin içerisinde bulunmuş olduğu açmazı anlamlandırmaktadır. İki filmde de ayrıca baskın bir unsur olarak teknolojinin taşraya

sirayeti durumu öne çıkmaktadır. Televizyon ve sinema bu bağlamda çevreyi yani taşrayı merkeze yaklaştırmaktadır. Özellikle *İftarlık Gazoz* filmindeki yazlık sinema ve Dünya Kupası finali maçı bu bağlamda dikkat çekmektedir. Dini anlam evreninin esnemesi noktasında Stauth ve Turner'in altını çizmiş olduğu dinsel kubbenin yitirmeye başlaması *İftarlık Gazoz* filminde belirgin bir biçimde resmedilmiştir. Sinema gösteriminin arasında köyün imamının ezan okumaya başlaması ve film gösteriminin durması ile Dünya Kupası finali maçını izlemek için taşra ahalisinin teravih namazının ertelenmesini talep etmesini bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir. Dinin toplumsal yaşam üzerindeki düzenleyici etkisini yitirmeye başladığının göstergeleri olarak bu iki sahne, çevrenin merkeze yaklaştıkça merkezileşmeye başladığını anlamak açısından son derece önemlidir.

Dondurmam Gaymak ve *İftarlık Gazoz* filmlerinde taşranın değişen çehresine ve kırsal cemaatin çöküşüne dair bir diğer gösterge olarak ise beldeye gelen turistlerdir. Turistlerin plajda üstsüz olarak güneşlenmelerinin gerek Ali Usta gerekse Cibbar Kemal ve çırağı Adem'de yaratmış olduğu şaşkınlık da bu durumun bir göstergesidir. Ancak bu noktada taşranın samimiyetine ve kucaklayıcılığına dair de bir gönderme vardır. Taşra halkı her ne kadar kendilerinden çok farklı bir yaşam sürüyor olsalar da turistler hakkında kötü düşüncelere kapılmazlar, anlayışlıdır. Bu durum cemaat içi ilişkilerde de kendisini göstermektedir. Özellikle *İftarlık Gazoz* filminde ramazan ayı boyunca bir kesim tarafından oruç tutulurken diğer kesimin içkili eğlenceler düzenlemesi taşra halkında herhangi bir hoşnutsuzluk yaratmaz. Bu bağlamda iki filmde de bir taşra ütopyası çizildiğinin belirtilmesi gerekmektedir. Taşrada yaşamın sadeliği, dinginliği ve mekanik dayanışmanın sahiciliği üzerine yapılan vurgular da bu bağlamda taşra nostaljisinin önemli bir göstereni olarak kabul edilebilir.

Küreselleşme ve değişen toplumsal koşulların bir diğer önemli vurgusunun *Dondurmam Gaymak* filmindeki resmedilişi küreselleşme ve sermaye akışını anlamak açısından önem arz etmektedir.

Dondurmam Gaymak filminde herkesin ritüelistik bir biçimde televizyon izlediği bir sırada televizyonda çıkan reklamda taşrada asfalsız yol kalmayacağına yöneticiler tarafından sözünün verildiğinin yer alması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Küreselleşme ve kapitalistleşme ile ulaşım arasındaki yakın ilişki göz önünde bulundurulursa bu ayrıntı önem kazanır. Yol demek, sermaye akışı demektir ve sermayenin her yere rahat erişebilmesi için yolların yapılması önemlidir. Bu bağlamda gitmediğin yer senin değildir düsturundan hareketle taşrayı merkeze bağlayan yolların yapılacak olması, taşrayı merkeze bağlayacak köprülerin inşa edilmesi anlamına gelmektedir. Bu durum da taşra ve merkez arasındaki etkileşimi artıracak olup, taşranın büyüünün bozulacağı anlamını taşır. Taşradaki değişim ve dönüşümün acı sonuçları ise iki filmin de sonunda gözler önüne serilmektedir. *Dondurmam Gaymak* filminin kapanış sahnesinde komünist Mustafa'nın gazete okurken Ali Usta'ya Gümrük Birliği ile birlikte açıkta satılan gıda maddelerinin yasaklanacağı haberini vermesi üzerine Ali Usta'nın cinnet getirişi dikkat çekicidir. Gümrük Birliği'nin Avrupa Birliği ile uyum süreci içerisinde gerçekleşecek olması, taşrayı merkezin sultası altına almanın da bir sonucu olarak Ali Usta özelinde neredeyse bütün küçük işletme ve esnafı ortadan kaldıracaktır ki bu noktada taşraya kötülüğün merkezden yani kentten geldiği göndermesinde bulunmaktadır. Benzer biçimde *İftarlık Gazoz* filminde de taşraya kötülük merkezden, Ankara'dan gelmektedir. Komünist bir karakter olarak çizilen Hasan'ın merkezden gelen kişiler tarafından vurulması ve akabinde gelişen olaylar da taşranın merkez karşısındaki savunmasız durumuna dair önemli bir göstergedir. Bu bağlamda kırsal cemaatin çökmesi ve taşradaki ütopyanın sona ermesinin merkez ve çevre ilişkisi ekseninde anlamlı bir yeri olduğunun belirtilmesi gerekir.

Bireysel Özerkliğin Yitirilmesi ve Sahici Toplumsal İlişkilerin Çökmesi Bağlamında Nostalji

Stauth ve Turner'ın nostaljik paradigmanın üçüncü bileşeni olarak gördükleri "bireysel özerkliğin yitirilmesi ve sahici toplumsal ilişkilerin çökmesinde" ise birey, cemaat içi sahici

ilişkilerden ve özerkliğinden uzaklaşarak makro yapıların ve kurumların tahakkümü altına girer (Stauth ve Turner, 1997: 62). Bu noktada birey, artık yalnızlaşarak Weberci bir tabirle demir bir kafesin içerisine girer. Bu noktada *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmlerinde yer alan sahici toplumsal ilişkiler ve kolektivite vurgusu taşra nostalgisini anlamak ve anlamlandırmak noktasında önem arz etmektedir. Öncelikle her iki filmde de baskın bir biçimde gözlemlenen usta-çırak ilişkisini sahici toplumsal ilişkiler bağlamında değerlendirmek gerekmektedir. *Dondurmam Gaymak* filminde Ali Usta ve çırağı ile *İftarlık Gazoz* filminde Cibar Kemal ile çırağı Âdem arasındaki ilişkiler, cemaat tipi ve kapitalist uzmanlaşma öncesi dönemin ilişkilerine dair önemli nostaljik vurgular taşımaktadır. Usta ve çırak ilişkisinin zanaatkarlık ve gelenek ile olan ilişkisi göz önüne bulundurulduğunda bu vurgu önem kazanmaktadır. Kapitalist ekonomi ve küreselleşme ile birlikte yitirilen ilişki biçimlerinden birisi olarak kabul edilebilecek olan usta-çırak ilişkisinin filmlerin merkezinde önemli bir motif olarak resmedilmesi, taşra nostalgisini bağlamında dikkat çekmektedir.

Kapitalist uzmanlaşmanın, makineleşmenin ve yabancılaşmanın olmadığı dönemin baskın ilişki biçimi olarak usta ve çırak ilişkisinin Ali Usta ve Cibar Kemal özelinde somutlaşması yiten sahici ilişkilerin ardından duyulan hüznün de bir göstergesidir. Ali Usta çırağına olası bir durumda dükkanını ve ailesini emanet ettiğini belirterek, bu ilişkinin önemini altını çiziyor. Hatta kendisinin hapisaneyeye düşmesi durumunda. Kefaret parasını dahi çırağının ayarlaması gerektiğini hatırlatarak usta ve çırak arasındaki ilişkinin kuvvetine dair göndermede bulunuyor. Benzer bir yaklaşım tarzı Cibar Kemal ve Âdem arasında da gözlemlenmektedir. Cibar Kemal, Adem'e yönelik olarak söylemiş olduğu "usta olmanın mesuliyeti vardır... Sen öleceğine ben öleyim... Çırak olmakla evlat olmak aynı şey... Yarın bir gün beni ayıplarlar, senin ahlakından ben mesulüm... Ha çırak Âdem ha evlat Âdem..." sözlerle usta ve çırak arasındaki ilişkinin sahiciliğine gönderme yapmaktadır. İşçi ve işveren arasındaki ilişkinin duygusal bağının görünürleştiği bu örneklerde kapitalistleşme ile birlikte gelen uzmanlaşmaya ve personelleşmeye

dair güçlü bir eleştiri bulunmaktadır. Bu bağlamda taşra özelinde sahici toplumsal ilişkilerin bir göstereni olarak usta-çırak ilişkisine yapılmış olan vurgu özel bir öneme sahiptir. Makro kurumlar içerisinde yalnızlığın yerine duygusal ilişkilerin yerleştirildiği usta-çırak ilişkisi, taşra hayatının temel motifidir. Bu motifin Ali Usta ve Cibbar Kemal'in muhayyilesindeki karşılığı ise çıraklarına sarf etmiş oldukları sözlerde aleni bir biçimde gözlemlenmektedir. Nitekim Cibbar Kemal Âdem ile olan ilişkisi için "Ben zaten bildiğim her şeyi Adem'e öğretiyorum" diyerek, Âdem ile kurmuş olduğu yakın ve duygusal ilişkinin altını çizmektedir. Nitekim filmin son sahnesinde Adem'in hapisanede ziyaretine, Adem'in anne ve babasıyla birlikte gitmiş olması da bu yakın ilişkinin somut bir göstergesidir.

Sahici toplumsal ilişkilerin bir diğer göstergesi Ali Usta ve Cibbar Kemal'in taşra ahalisi ile kurdukları ilişkilerdir. Ali Usta'nın umudunu tümünden yitirdiği, arasında ontolojik bir bağ kurduğu motorunun çalınmasıyla birlikte intihara kalkışması sonrasında Arif Dayı ile girmiş olduğu diyalog bu noktada önem arz etmektedir. Arif Dayı'nın Ali Usta'ya kendi geçmişini de açarak yol göstermesi, yanında olması ve derdini paylaşması taşrada insan ilişkilerinin yapısına dair önemli bir göstergedir. Taşranın negatif temsiliyetindeki yalnızlık temasının aksine *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmlerinde taşrada samimiyet ve içtenlik hakimdir. Bu bağlamda samimi ve sahici ilişkilerin henüz yitip gitmediği, insanlar arasındaki etkileşimi biçimlendirdiği önermesi belirginlik kazanmaktadır. Nitekim taşra ahalisinin sürekli eğlenmesi, sazlı sözlü ritüeller içerisinde bulunması ve kolektif bir biçimde vakit geçirmesi modernizmin ve kentleşmenin getirmiş olduğu bireysellik, yalnızlık ve içe kapanıklık durumlarına dair taşra nostaljisini ortaya koymaktadır.

Basitlik, Kendiliğindenlik ve Sahiciliğin Yitirilmesi Duygusu Bağlamında Nostalji

Stauth ve Turner'ın nostaljik paradigmanın dördüncü ve son bileşeni olarak gördükleri "basitlik, kendiliğindenlik ve sahiciliğin yitirilmesi duygusu" noktasında birey, makro yapılar kadar

mikro yapılar tarafından da denetlenir. Tüketim kültürünün giderek egemen hale gelmesiyle birlikte bireyler, belirli düşünceler tarafından güdülenirler ve gündelik ahlaki süreçler ile davranış kalıplarında değişimler yaşarlar. Artık toplumsal yaşam ortak pratiklere yahut da ahlaki şemalara göre değil, bireyselleşen gündelik pratiklere dayanır (Stauth ve Turner, 1997: 63). Bu eksende *Dondurmam Gaymak* filminde Ali Usta'nın motorunun çalınmasından büyük firmaların dondurmalarını satan arkadaşı Özcan'dan şüphelenmesi sahiciliğin ve ortak ahlaki pratiklerin yok oluşu noktasında dikkat çekmektedir. Özcan ile aynı mahallenin çocuğu olmalarına ve birlikte büyümelerine rağmen Ali Usta, bireyselleşen davranış pratiklerine uyararak hesap sormaktadır. Nitekim taşranın ileri gelenleri bu durumu ayıplamakta ve Ali Usta'ya yaptığı için yanlışı olduğunu salık vermektedirler. Nitekim kapitalist ticaret pratiklerinin taşradaki işleyişini ve taşrayı dönüştürücü gücünü anlamak ve anlamlandırmak noktasında bu durum dikkat çekmektedir. Benzer biçimde her iki filmde de yapılmış olan peşin satma, veresiye vermeme durumu da bu kapsamda değerlendirilebilir. Gerek Ali Usta gerekse Cibbar Kemal, çıraklarını defaatle veresiye satış yapmamaları konusunda uyarırlar. Kâr hırsının galebe çaldığı kapitalist ekonomik pratikler içerisinde veresiye satışın yeri yoktur. Veresiye, karşılıklı güven ilişkisi içerisinde geçerlidir ve dolayısıyla da cemaat tipi toplumsal organizasyonların bir özelliğidir. Bu bağlamda veresiye satışa karşı takınılmış olan tavır, kapitalist ekonominin davranış kalıplarının taşradaki izlerini yakalayabilmek açısından son derece önemlidir.

Basitlik, kendiliğindenlik ve sahiciliğin yerini kâr odaklı satışa bırakması noktasında Ali Usta'nın dondurma satış pratiklerindeki değişim ve dönüşüm dikkat çekmektedir. Kendi ekonomik kalıplarım içerisinde yatırım yapıp motor olarak işini büyütmeye çalışan Ali Usta'nın dondurma satarken alıcılar ile girmiş olduğu diyaloglar da bu durumu somutlaştırmaktadır. Dondurma satın alanların çoğu Ali Usta'ya daha fazla koymasını söylerken; Ali Usta da sütün ve şekerin fiyatının yükseldiğini belirterek kar-zarar ekonomisinin

işleyişini öne çıkartır. Ayrıca dondurma satışında Ali Usta, metrik bir sistemden faydalanmaz. Gramaj ya da herhangi bir ölçü biriminden bağımsız olarak el yordamıyla, göz kararıyla dondurmasını servis eder. Bu durum da taşradaki ilişkiler ağının biçimini göstermektedir. Nitekim taşra ahali bu durumdan rahatsızdır ve bu rahatsızlıklarını da her fırsatta dile getirirler. *İftarlık Gazoz* filminde ise Cibbar Kemal'in tutumu Ali Usta'ya göre daha ılımlıdır ve filmin başlangıcında Adem'e gazozu ücretsiz olarak verir ve parasını babasından alabileceğini, onları çok uzun zamandır tanıdığını belirtir. Sonraki aşamada ise Cibbar Kemal'in bu tavrında da değişiklik gözlemlenir. Kâr-zarar ekonomisi, Cibbar Kemal'in de ticari davranış pratiklerini değiştirip dönüştürmüştür. Bu bağlamda taşranın sahip olduğu değerlerin, davranış kalıplarının ve düşünce sisteminin merkez odaklı düşünce sistemlerinin etkisi altında başkalaşmaya başladığının belirtilmesi gerekmektedir.

Sonuç

Türk sinemasında taşra, geçmişten bugüne değin önemli bir temadır. Ancak bu temanın işleyiş biçimlerinde bir dizi değişim ve dönüşümler meydana gelmiştir. Taşra, başlangıç dönemlerinde ehlileştirilmesi gereken, yabancı ve gelişmemiş bir mekân olarak kurgulanırken, Yeni Türk Sineması olarak nitelendirilen 1990'lı yıllarından ortalarından itibaren yükselişe geçen akımda taşraya nostaljik bir dönüş olmuştur. Taşra artık modern hayatın ve kentin bir alternatifi olarak idealize edilmekte ve bir "mutluluk mekânı" olarak tasavvur edilmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Yeni Türk Sinemasında baskın bir biçimde taşra nostaljisine rastlanılmaktadır. *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmleri özelinde ortaya koyulan taşra nostaljisi de bu durumu doğrular niteliktedir. Her iki filmde de taşra, bir mutluluk mekânı olarak kurgulanırken, daha samimi ve içten ilişkiler baskın bir biçimde işlenmektedir. Bu bağlamda taşra, Tönniesçi bir cemaat toplumu olarak idealize edilirken, modernizme karşı yöneltilen eleştirilerin de dayanak noktası olmaktadır. Dolayısıyla taşra başlangıçta modernizme teslim edilmek istenirken; günümüzde modernizmin

pençesinden kurtarılmak istenmektedir. Bu yaklaşım Yeni Türk Sinemasında oldukça baskındır. *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmlerinde de taşranın bu temizliği, masumluluğu idealize edilerek bir taşra ütopyası orta çıkartılmaktadır.

Klasik anlatılarda taşra sıkıcı, yeknesak ve olanaksızlıkların beşiği olarak resmedilirken taşra nostaljisinin baskın tema olarak belirdiği filmlerde bu görünüş tersine dönmektedir. Bilakis taşra daha insancıl, daha samimi ve içten ilişkilerin var olduğu bir mekân olarak tasvir edilir. *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmlerinde de gözlemlendiği üzere taşrada yaşam son derece heyecanlı, eğlenceli ve doğaldır. Bu bağlamda Tönniesçi cemaat toplumuna ve Durkheimci mekanik dayanışmacı yapıya dair ılımlı bir bakışın ilgili filmlerde ılımlı bir biçimde resmedildiğinin vurgulanması gerekir. Nostaljik paradigmanın bileşenleri ekseninde değerlendirildiğinde de *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmlerindeki vurgular anlam kazanmaktadır. Uzmanlaşmaya karşı usta-çırak ilişkisi; tekelleşme ve tröstleşmeye karşı küçük esnaf ve zanaatkarın, organik dayanışmaya karşı mekanik dayanışmanın idealize edildiği *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmlerinde taşra nostaljisi baskın bir biçimde hissedilmektedir. Taşra, merkeze yani kente göre daha saf ve temiz olarak betimlenirken; taşraya gelecek olan kötülükler ise merkezden gelmektedir. Bu durum, klasik taşra anlatılarında tersi bir biçimde gözlemlenmektedir.

Küreselleşme ve modernleşme karşısında taşranın düşmüş olduğu handikaplı durum yer yer ironik bir biçimde resmedilse de taşra, akılcılığın karşısında duygusallığın; otomasyonun karşısında insaniliğin olduğu bir mekân olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca taşra nostaljisinde taşra mekânı çocukluk aşklarının serpiildiği bir mekân olarak da idealize edilmektedir. Kent, taşraya göre daha kompleks bir yapı olarak görülürken, taşrada yaşam daha kolaydır. İşler ortak bir biçimde halledilir, insanlar arasındaki ilişkiler daha sahicidir ve pragmatizmden uzaktır. Dolayısıyla taşra nostaljisinde taşra, modern insanın bir kurtuluş alanı olarak belirmektedir.

Merkezin/kentin tüm baskınlığına rağmen taşranın kendi imkanları dahilinde vermiş olduğu mücadele *Dondurmam Gaymak* filmi özelinde Ali Usta'da somutlaşmaktadır. Ali Usta, büyük dondurma firmalarına karşı giriştiği Don Kışotvari mücadelede kendi imkanlarıyla reklam vermekte, inovatif yaklaşımlar sergilemektedir. Bu durum yer yer gülünç ve trajik bir veçheye bürünüyor olsa da taşradaki yaşamın döngüsü ve içtenliği, bu trajikliğin üzerini örtmektedir. Nitekim *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmlerinin ikisinde de taşra cemaati güçlü bağlarla birbirlerine bağlıdırlar. Kentin aksine hala burada din, baskın bir biçimde gündelik hayatı regüle etmektedir. Gündelik yaşamın anlamı kentin aksine kolektivizasyondan geçmektedir ve taşra ahalisi hep birlikte çalışıp, hep birlikte eğlenmektedir. Bu durum da en temelde kentleşme ve modernleşmenin getirmiş olduğu atomize topluma karşıt bir biçimin var olabileceğinin umudunu göstermektedir. Sonuç olarak, *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz* filmleri özelinde nostaljik paradigmanın bir taşra nostaljisine evrildiğini söylemek mümkündür. Geçmiş zaman, taşra özelinde somutlaşmakta ve taşra yaşamı, modern yaşamın bir alternatifi olarak idealize edilmektedir.

Kaynaklar

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Aksu, Y. (Yapımcı), & Aksu, Y. (Yönetmen). (2006). *Dondurmam Gaymak*. [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Alkan, A. T. (2005). *Memleketin taşra hali*. İçinde T. Bora (Der.), *Taşraya bakmak*. (ss. 68-77). İletişim Yayınları.
- Argın, Ş. (2005). *Taşraya içeriden bakmak mümkün müdür?* İçinde T. Bora (Der.), *Taşraya bakmak*. (ss. 271-297). İletişim Yayınları.
- Bogdan, R. C. ve Biklen, S. K. (2007). *Qualitative research for education: An introduction to theories and methods*. London: Pearson Education Publishing.
- Bora, T. (2005). *Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye*. İçinde T. Bora (Der.), *Taşraya bakmak*. (ss. 37-67). İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2015). *Cereyanlar: Türkiye'de siyasi ideolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. ve Onaran, B. (2003). *Nostalji ve muhafazakârlık: "mâzi cenneti"*. İçinde T. Bora ve M. Gültekingil (Editörler.), *Modern Türkiye'de siyasi düşünce cilt 5: Muhafazakârlık*. (ss. 234-261). İletişim Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Canefe, N. (2007). *Anavatandan yavruvatana: Milliyetçilik, bellek ve aidiyet* (D. Boyraz, Çev.). Bilgi. (Orijinal basım tarihi 2007).
- Cantek, L. (2019). *Cumhuriyetin bülüş çağı: Gündelik yaşama dair tartışmalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cassin, B. (2018). *İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt* (S. Kaynak, Çev.). Kolektif. (Orijinal basım tarihi 2016).
- Corbin, J. ve Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. San Jose: Sage Publications.
- Çelik, C. (2017). *Taşrayı anlamak: Dönüşen taşra tasavvuru*. İçinde K. Alver (Ed.), *Taşra halleri*. (ss. 27-41). Çizgi Kitabevi.
- Çiğdem, A. (2005). *Taşra karalaması-küçük bir sosyolojik deneme*. İçinde T. Bora (Der.), *Taşraya bakmak*. (ss. 101-115). İletişim Yayınları.
- Dağdeviren, E. ve Aksu, Y. (Yapımcı), & Aksu,

- Y. (Yönetmen). (2016). *İftarlık Gazoz*. [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Davis, F. (1979). *Mourning for yesterday: A sociology of nostalgia*. New York: The Free Press.
- Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan sineması: Türkiyeli bir sinemacının küresel gücü*. (A. N. Bingöl, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal basım tarihi 2017).
- Durkheim, E. (2006). *Toplumsal işbölümü* (Ö. Özankaya, Çev.). Cem. (Orijinal basım tarihi 1893).
- Gürbilek, N. (1995). *Yer değiştiren gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Laçiner, Ö. (2005). *Merkez(ler) ve taşra(lar) dönüşürken*. İçinde T. Bora (Der.), Taşraya bakmak. (ss. 13-37). İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2020). *Türkiye’de toplum ve siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Maxwell, J. A. (1996). *Qualitative research design: An interactive approach*. California: Sage Publications.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (T. Birkan, Çev.). Bilim ve Sanat. (Orijinal basım tarihi 1985).
- Mumford, L. (2019). *Tarih boyunca kent: Kökenleri, geçirdiği dönüşümler ve geleceği* (G. Koca ve T. Tosun, Çev.). Ayrıntı. (Orijinal basım tarihi 1961).
- Narlı, M. (2013). *Romanlar ve taşralar: Türk romanında taşra algıları üzerine bir değerlendirme*. Bilig. 64, 285-316.
- Oktay, A. (1983). *Yazılanla okunan*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması I. cilt*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk sineması II. cilt*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özçınar, M. (2020). Yeni Türk sinemasında yersizyurtsuzluk olarak taşra. *Turkish Studies*. 15(3), 1993-2015.
- Özön, N. (2010). *Türk sineması tarihi: 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti: Erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Satır, M. E. (2021). Yeni medya ve nostalji: TRT Arşiv üzerine bir değerlendirme. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*. 13(24), 116-129.
- Shils, E. (1982). *The constitution of society*. Chicago: Chicago University Press.
- Simmel, G. (2018). *Paranın felsefesi* (Ö. D. Aydın, Çev.). İthaki. (Orijinal basım tarihi 1900).
- Stauth, G. ve Turner, B. (1997). *Nietzsche'nin dansı: Toplumsal hayatta hınç, karşılıklılık ve direniş* (M. Küçük, Çev.). Ark. (Orijinal basım tarihi 1988).
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2012). *Yusuf'u yanlış anlamak: Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta-Süt-Bal üçlemesi üzerine*. İçinde U. T. Arslan (Ed.), Bir kapıdan gireceksin: Türkiye sineması üzerine denemeler. (ss. 57-71). Metis Yayınları.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi I. cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tönnies, F. (2019). *Cemaat ve cemiyet* (E. Güler, Çev.). Vakıfbank. (Orijinal basım tarihi 1887).

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Zürcher, E. J. (2019). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi* (Y. Saner, Çev.). İletişim. (Orijinal basım tarihi 2003).

Extended Abstract

It can be stated that one of the most important characteristic features of modern society is the nostalgic thought system. Although nostalgia is an old concept, with modernization, nostalgia has become a social phenomenon. The transformation of the past into an object of escape at the point of escaping the problems brought by modernity is extremely important in terms of understanding the functioning of nostalgia in the social sphere. In this context, it should be noted that nostalgia is one of the distinguishing features of modern society. While nostalgia manifests itself in different ways in modern life, it also tend to have different haunts. One of these haunts is the country and country life. In the first years of modernization, the countryside was conceived as a place to be escaped from; In the post-modern period, the countryside began to appear as a shelter. At this point, the nostalgic thought system emerges. If it is said in Turkey, the country often has a negative meaning. As an ordinary, boring, vulgar and tasteless living space, the countryside waited for a long time to be tamed. At this point, as a periphery, it was expected from the countryside to approach the center. However, in the next stage, serious differences began to occur in this perspective towards the countryside. The countryside is now considered a livable space, a shelter for modern people. This transformation shows itself in Turkish cinema as well. Especially in New Turkish Cinema, which has been on the rise since the mid-1990s, the countryside begins to get rid of all its negative connotations. Now the

countryside is seen as an alternative to modern life and even as modern life itself. On this axis, it is necessary to mention that a country nostalgia has emerged in Turkish Cinema. Therefore, this study tried to trace the country nostalgia in New Turkish Cinema. A judgmental sampling technique of the scope of the study was applied, and on this axis, Dondurmam Gaymak (2006) and İftarlık Gazoz (2016) were selected as samples. Document analysis, which is a qualitative research method, was used as a method in the study. On this axis, the films "Dondurmam Gaymak" and "İftarlık Gazoz" were analyzed according to the components of the nostalgic paradigm put forward by Georg Stauth and Bryan Turner. The four components that Stauth and Turner mentioned are functional in terms of understanding the functioning of the nostalgic paradigm. The analysis of the films determined on this axis was made in the axis of these four components. As a result of the research, important findings about country nostalgia in New Turkish Cinema were determined. The change in the representation of the countryside in the New Turkish Cinema is clearly observed in the films of "Dondurmam Gaymak" and "İftarlık Gazoz". Especially the idealization of the countryside as an antithesis of modernization makes the countryside an alternative. As a matter of fact, this is one of the most important features of the nostalgic perspective on the countryside. When it comes to country nostalgia, there are also important changes in social and individual relations. Greedy, wild and vigilant provincial figures in classical provincial narratives have been replaced by more humane, sincere and sincere figures. In this context, country nostalgia also renews the country image in social thought. Certain stereotypes have been replaced by more objective representations. In particular, the city is not portrayed as an escape or salvation for the countryside. On this axis, it should be emphasized that country nostalgia tries to build a countryside utopia by idealizing it.

Yazar Bilgileri

Author details

*Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşerî Bilimler Fakültesi, mehmeteminsatir@gmail.com,

Orcid: 0000-0001-5353-8742

Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. None

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar

Supporting-Sponsor Institutions or Organizations:

Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır. None

Çıkar Çatışması

Conflict of Interest

Kaynak Göstermek İçin

To Cite This Article

Satır, M. E. (2023). Yeni Türk Sinemasında Taşra Nostaljisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (61), 1-19. <https://doi.org/10.47998/ikad.1129448>.