

Araştırma Makalesi | Research Article

Türk Sinemasında Taşralı-Kentli Sunumu: Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Örneği

Provincial-Urban Presentation in Turkish Cinema: The Case of Nuri Bilge Ceylan's Winter Sleep Film



Kürşad ERKAL (Asst. Prof. Dr.)
Kırklareli University Vocational School of Social Sciences
Kırklareli/Türkiye
kursaderkal@klu.edu.tr

Başvuru Tarihi | Date Received: 16.08.2022
Yayına Kabul Tarihi | Date Accepted: 1.04.2023
Yayınlanma Tarihi | Date Published: 30.07.2023

Erkal, K. (2023). Türk Sinemasında Taşralı-Kentli Sunumu: Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(2), 819-844 <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1162938>

Öz

Sanayileşme ile kırsaldan kentlere yönelen yoğun ilgi kontrolsüz göçleri ortaya çıkarmıştır. Farklı bölgelerden, kültürlerden gelen insanların oluşturduğu hızlı yığıntı, ekonomik, sosyal ve kültürel sorunları beraberinde getirirken, problemleri çözmeye, ortak bir yaşam kültürü oluşturmaya dönük düzenlemeleri de mecburi kılmıştır. Bu kentleşme olgusuyla beraber yeni bir karakter ve kavram olarak kentli insan tipi de ortaya çıkmıştır. Bu yeni tip, zamanla geleneksel yaşam biçiminin temsili olan köylü (taşralı) karakterden ayrışırken aralarındaki etkileşim ve çatışmalar sosyal bilimlerle birlikte sanat alanının da ilgi gösterdiği bir konu olmuştur. Bu anlamda sinema taşralı-kentli karşılaştırmalarının sıklıkla yapıldığı bir sanat dalı olarak öne çıkmaktadır. Çalışma, iletişim, ulaşım teknolojilerinin yanı sıra sosyo-ekonomik gelişmeler nedeniyle dönüşen taşralı insan tipinin kentli insan tipiyle güncel mukayesesini amaçlamaktadır. Bu bağlamda Türk sinemasının taşralı-kentli karşılaştırmasının yapıldığı en güncel örneklerinden olan 2014 yapımı "Kış Uykusu" filmi, Machin ve Mayr (2012) tarafından geliştirilen, metinleri ve görselleri birlikte inceleme fırsatı sunan "çok modlu eleştirel söylem analizi" yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Araştırma sonucunda filmde yer alan Hidayet, Hamdi hoca, İsmail gibi karakterlerin bir kısmının kentli bir yaşam sürseler de kırsal kültür karakterlerinin baskın bir şekilde devam ettiği, bu ayrımın filmde net bir şekilde işlendiği bulgularına erişilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Taşralı, Kentli, Türk Sineması, Nuri Bilge Ceylan.

Abstract

Urbanisation, which emerged with industrialisation, has also created a new character, the urban human type. While this new type differs from the provincial character, which is the representation of the traditional way of life, the interaction and conflicts between them have been the subject of interest in the field of art as well as social sciences. In this sense, cinema is a branch of art in which rural-urban comparisons are frequently made. This study aims to compare the provincial type of people, which has transformed due to communication and transportation technologies as well as socio-economic developments, with the urban type of people. In this context, the 2014 film "Winter Sleep", one of the most recent examples of village-urban comparison in Turkish cinema, was analysed using the "Multimodal Critical Discourse Analysis" method developed by Machin and Mayr (2012), which offers the opportunity to examine texts and visuals together. As a result of the research, it was found that although some of the characters in the film such as Hidayet, Hamdi hoca, İsmail lead an urban life, their rural culture characters continue to predominate and this distinction is clearly processed in the film.

Keywords: Provincial, Urban, Turkish Cinema, Nuri Bilge Ceylan.



Giriş

Uygarlığın başlangıcı olarak kabul edilen yerleşik hayata geçişle insanlık avcılık ve çobanlıktan tarımsal faaliyetlere evrilmiş, yerinde kalma-yerinde üretme kültürünü geliştirmeye başlamıştır. Çok uzun sayılabilecek bir süreçte devam ettirilen bu yerleşik tarımsal faaliyetler 19. Yüzyıl itibariyle yerini yavaş yavaş Batıda başlayan sanayileşme süreci ile birlikte kentleşme olgusuna bırakmıştır. Bugün dünya genelinde bakıldığında sanayileşmiş kentlerde yaşayan insanların oranı kırsalda tarım ve hayvancılık faaliyetleriyle uğraşan insanların oranından oldukça fazladır (Es & Ateş, 2004, s. 206). Endüstrileşme, modern kapitalist ekonomik faaliyetler, geniş üretim kapasiteleri, gelişmiş makine, ulaşım, iletişim teknolojileri sayesinde kentler yükselişe geçmiş, kırsalda yaşayan ve taşralı olarak tabir edilen insanlar için cazibe merkezleri haline gelmiştir. Kent yalnızca insanlara iş ve yerleşim olanakları sunan bir yer değildir, aynı zamanda farklı farklı bölgeleri, insanları bir düzen içerisinde biçimlendiren, türlü etkinlikleri üreten, kendine özgü kültürel yaşamın da merkezidir (Wirth, 2002, s. 77).

Kentlerin çekiciliği, sanayi, ticaret, kurallı yönetim etkinlikleri, ulaşım ve iletişim ağları, tiyatrolar, kütüphaneler, müzeler, konser salonları, hastaneler, geniş eğitim olanakları, yüksek öğretim kurumları, dini ve hayır organizasyonları gibi kültürel ve eğlenceye ilişkin imkanların yoğunluğundan ileri gelmektedir. Bu olanaklar vasıtasıyla bir çekim merkezi haline gelen kentler kırsal bölgelerden ayrılmakta, yaşam biçimleri arasındaki farklar artmaktadır. Bu nedenle kentleşme yalnızca ideal bir yerleşim yeri olmakla kalmamaktadır. Ortak yaşamın ürettiği yaşam biçimlerinin benimsemesi anlamına da gelmektedir (Wirth, 2002, s. 79). Farklı yaşam tarzları, inançları, kültürel ve ekonomik değerleri barındıran insanların bir arada yaşama arzu ve zorunluluğundan oluşan-oluşturulan bu yeni değerler, kültürel yeni bir kavramı, yani kentli insan tipini ortaya çıkartmıştır.

İlk sanayileşme dönemlerinde Batıda, daha sonra da gelişmekte ve gelişmemiş olan ülkelerde görülen kırsaldan kentlere yönelen yoğun ilgi, kontrolsüz göçleri ortaya çıkarmıştır. Birbirinden farklı bölgelerden, kültürlerden gelen insanların oluşturduğu hızlı yığıntı, birçok ekonomik, sosyal ve kültürel sorunları beraberinde getirirken problemleri çözmeye, kozmopolit, ortak bir yaşam kültürü oluşturmaya dönük düzenlemeleri de mecburi kılmıştır. Çünkü kontrolsüz yoğunlaşma, kentlerin ırksal ve kültürel anlamda kaynaşmaları sağlayarak insan farklılıklarını dönüştürme, kendine özgü yaşam potasında eritme yeteneklerini köreltmektedir. Bu da çoğu zaman şehir hayatının gereklerini yerine getiremeyen, kültürel bütünleşme sorunu yaşayan kır insan tipinin yetişme ve davranış pratikleriyle kent sınırları içerisinde öbeklenmesine, yerleşik merkez kültür unsurlarıyla karşılaştığı etkileşim süreçlerinde uyum sorunlarına, kültürel çatışma ve yabancılaşmaya neden olmaktadır. Dolayısıyla kentli ve taşralı kavramları bir skalanın iki farklı ucu olarak belirginleşerek daha dikkatli bakılması gereken birer konu haline gelmektedir.

Kendi doğasında, tek tip, kapalı, etkileşimsiz kültür havzasında, daha çok doğanın içinde geleneksel olarak öğrenilmiş pratikleriyle kurmuş olduğu yaşamın aktörü olan kır insan tipiyle karşısında konumlanan kentli insan tipi, hem kültürel, ekonomik üretim biçimleri, hem de aralarında yaşanan etkileşim süreçleri nedeniyle sosyal bilimlerin temel araştırma konularını oluştururken aynı zamanda yazılı ve görsel sanatların da sık sık ilgi alanına girmiştir. Bu bağlamda taşra-kent, taşralı-kentli figürleri, karşılaştırmaları sinema sanatının da yoğun olarak işlediği konular arasında gelmektedir. Her ne kadar tarihsel olarak mizansen farklılıkları görülse de taşralı-kentli kavramları, kendi devinim ve etkileşimleri çerçevesinde yaşadıkları değişim, dönüşümler; sinema da işlenilmeye

devam etmektedir (Ünlü, 2009, s. 55). Bu anlamda en güncel örneği bulmak, taşralı-kentli karakterlerin günümüz Türk sinemasına nasıl yansıdığını anlamak adına amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak "Kış Uykusu" filmi, çalışmada incelenecek film olarak belirlenmiştir.

Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği "Kış Uykusu" Filminde yer alan karakterlerin taşralı-kentli kavramları üzerinden incelenmesi çalışmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Çalışmada, iletişim, ulaşım teknolojilerinin yanı sıra sosyo-ekonomik gelişmeler nedeniyle dönüşen taşralı insan tipinin kentli insan tipiyle güncel karşılaştırılmasını ayrıca bu mukayesenin son dönem Türk sinemasında nasıl ele alındığını tespit etmek amaçlanmaktadır. Bu anlamda, her ne kadar geçmişe oranla kır hayatı ve insan tipinde belli dönüşümler gerçekleşmiş olsa da kültürel olarak kentli insan tipi ile arasındaki derin farklılıkların devam ettiği varsayımından yola çıkılmaktadır.

Filmin çözümlenmesinde Machin ve Mayr'ın (2012) eleştirel söylem analizini temel alarak geliştirdikleri (Machin & Mayr, 2012, ss. 9-10), metinleri ve görselleri birlikte incelemeyi mümkün kılan "çok modlu eleştirel söylem analizi" yöntemi kullanılmıştır. Düşünsel üretim süreçlerinin dayandığı temel alan söylemdir ve bu alan kültürel, ekonomik, ideolojik, politik olmak üzere çok geniş bir alanı ifade etmektedir. Dilsel bir pratik olarak ifade edilen "söylem" (Çoban, 2003, s. 245) 1960'lara kadar cümleyi birim olarak kabul eden gramer kuralları çerçevesinde incelenmeye çalışılmıştır. 1960'lardan itibaren ise "metin grameri" anlayışı benimsenmeye başlanmıştır. "Bağlaşıklık" olarak da tanımlanan ve metnin nasıl oluşturulduğunu ifade eden bu anlayıştan sonra, "bir metni üreten ve tüketen kişiler ve bu metnin kullanıldığı bağlam vasıtasıyla oluşturulan 'anlam tutarlılığı'nı ifade eden" bağdaşıklık kavramı geliştirilmiştir. Burada ifade edilen "bağlam" metnin oluşumunda büyük rol oynamaktadır. Zira bağlam "iletişimcilerin içinde buldukları durum, yer, zaman, dış dünya, kültür, katılımcıların rolleri, birbirleri hakkında bildikleri-bilmedikleri ve birbirleriyle olan ilişkileri vs.'nin hepsini kapsayan bir anlam taşımaktadır." Dolayısıyla dil ve dil ürünleri kendi bağlamı içerisinde çözümlenmeye çalışılmış, bu anlamda "eleştirel söylem analizi" başta olmak üzere farklı çözümleme teknikleri geliştirilmiştir (Çakır, 2014, s. 8).

Söylemi eleştirel bir analize tabi tutmak adına, çeşitli disiplinlerden faydalanarak kapsamlı bir metod şeklinde gelişim gösteren eleştirel söylem analizi, odağına iktidar, hegemonya, eşitsizlik ve önyargı gibi sosyal problemleri almıştır ve bu problemlerin söylemsel kaynaklarını ortaya çıkarmak amacıyla başta metin ve konuşmalar olmak üzere nesnelere, jestlere, fotoğraflara, görüntülere vb. unsurlara dikkat kesilmiştir. Bu söylemsel kaynakların belli tarihsel, politik ve sosyal bağlamlarda nasıl sürdürüldükleri ve yeniden üretildiklerini amaç edinen eleştirel söylem analizinin ana varsayımları, temel ilkeleri ve uygulama biçimleri 1970'lerin sonlarından itibaren başlayarak sırasıyla East Anglia Grubu, Robert Hodge ve Gunther Kress, Teun A. van Dijk, Norman Fairclough ve Ruth Wodak'ın çalışmaları doğrultusunda belirginleşmiştir (Şah, 2020, ss. 211-212).

1990'ların sonlarına doğru iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve ortaya çıkan yeni iletişim biçimleri eleştirel söylem analizi çalışmalarında yeni yönelimleri ortaya çıkartmıştır. Zira son zamanlarda dilin/söylemin incelenmesi, diğer anlam yaratma biçimlerini dışlayarak yapılabilmektedir. Örneğin, bir konuşma jestleri ve yüz ifadelerinden, bir belge illüstrasyonları ve baskısından, bir drama müziği ve ışıklandırma biçimlerinden ayrıştırılarak eleştirel söylem analizine tabi tutulabilmektedir. Ancak göz ardı edilen bu anlam yaratıcı unsurlar son yıllarda karma sistemi zorunlu kılan yeni medya olanaklarının zorlaması ve metnin gittikçe norm olmaktan çıkıp bir istisna haline

gelmeye başlaması ile akademik çevreleri “metindeki göstergebilimsel kaynakların karşılıklı bağımlılığı” ilkesinden hareket eden “çok modlu eleştirel söylem analizi” üzerinde düşünmeye itmiştir (Ventola vd., 2004, s. 1-2). Tüm semiyotik modlar için ortak bir terminoloji hedefleyen ve belirli bir sosyal-kültürel alan içinde ‘aynı’ anlamların genellikle farklı semiyotik modlarla ifade edildiğini belirten Kress ve Leeuwen’in (2001, s. 1) öne çıkarttığı “çok modlu eleştirel söylem analizi”, hareketli görüntülerin, fotoğrafların, seslerin, yazılı ya da sözlü metinlerin ancak birlikte değerlendirilmesiyle kolektif anlamın ortaya çıkartılabileceği fikrine dayanmaktadır (Akbaş & Atalay, 2020, s. 72).

Görsel iletişim süreçlerinin de tıpkı dil gibi hem toplumu biçimlendirdiğini hem de toplum tarafından biçimlendirildiğini, bu nedenle çok modlu eleştirel söylem analizinin görsel semiyotik seçimlerin kendileriyle değil, aynı zamanda güç ilişkilerinin iletişimde nasıl rol oynadıklarıyla da ilgilendiğini ifade eden Machin ve Mayr (2012, s. 10) geliştirmiş oldukları yeni analiz araç setiyle dilsel ve görsel metinlerin oluşturulma süreçlerinin incelenebileceğini, kullanılan göstergebilimsel kaynakların hangi anlam potansiyeline sahip olduklarının anlaşılabilceğini belirtmişlerdir. (Machin & Mayr, 2012, s. 10) Machin ve Mayr’ın farklı basamaklardan oluşan analiz araç seti şu aşamalardan oluşmaktadır.

1. Konuşma ve metinlerde açıkça ifade edilmeyen anlamları belirlemek için kullanılan sözcük alanlarının incelenmesi,
2. Konuşmacıların tutumlarını temsil eden göstergebilimsel kaynakların infografik analizi. Üzerinde fazlaca durulan imge, süje ve objelerin tespiti ve anlamlarının anlaşılmasına çalışılması.
3. Özellikle insanları temsil eden dilsel ve semiyotik kaynakların analizi. Kişilerin söylemde nasıl gösterildikleri, hangi sınıflandırmalara tabi tutulduklarının anlaşılmasına çalışılması.
4. İnsanların yaptıklarını, yani eylemlerini temsil eden dilsel ve görsel semiyotik kaynakların incelenmesi.
5. Söylemdeki metaforik mecazların analiz edilmesi. Zira metaforlar bir şeyleri anlamamıza yardım ederken aynı zamanda o şeylerin bazı yönlerini de geri planda bırakabilmekte hatta gizleyebilmektedir.
6. Dikkati belli türden dilsel gizleme stratejilerine çeken “dilde isimleştirme” ve “ön kabul” konularının incelenmesi. Tercih edilen kasıtlı isimleştirmelerle bir eylemin eyleyeni gizlenebilirken ön kabullerden oluşan bir düşünce konunun esas gerçeğiymiş gibi verilebilmektedir.
7. Metinlerde ve görsel iletişimde kiplik (iletim şekli) ve hedging (kaçamaklı söz) konularının incelenmesi. Kiplik, dilde ve görsellerde doğruluk seviyelerine bağlılıkla ilgilidir. Görsel iletişim söz konusu olduğunda kiplik bize imgelerin doğal, bilimsel ve duyusal olarak hangi açılardan gerçekliklerinin az veya çok olduğunun seviyesini anlama imkânı sunar. “Hedging” ise konuşmacı veya yazarın ilgili söylemini dilin imkanlarını da kullanarak dolaylı, kaçamaklı bir şekilde ortaya koymasını ifade eder (Machin & Mayr, 2012).

Kış Uykusu filminde yukarıdaki aşamalar dikkate alınarak dolaylı bir şekilde işlenen taşralı ve kentli karşılaştırması, karakterlerin eğitim ve kültürel farklılıkları, aile ilişkileri, mekânsal farklılıkları, cinsiyet üzerinden konumlandırılışları ve kabul ettikleri hukuk normları bağlamında söylemsel ve semiyotik olarak analiz edilecektir.

1. Türkiye'de Köy-Kent Ayrımı

Türkiye'de köy ve kent kavramları güncel iki kavram olarak yaşamaya devam etmektedir. Birbirine zıtlık ifade eden bu iki kavram ifade buldukları kaynak itibarıyla birbirlerinden farklılaşmaktadır (Topal, 2004, s. 278). Akla gelen en hızlı anlamıyla köy, tarım ve hayvancılıkla uğraşan, eğitim, ulaşım, sanayi, ticaret gibi faaliyetlerin hiç olmadığı ya da minimum seviyede görüldüğü, yüz yüze komşuluk ve geleneksel aile ilişkilerinin hakim olduğu küçük nüfustan oluşan, coğrafi sınırları belli yerleşim yerlerini ifade etmektedir (Arslan, 2004, s. 55). Kent ise nüfusun kalabalık, endüstri ve sanayi kuruluşlarının olduğu, ticaretin geliştiği, yoğun eğitim ve kültürel faaliyetlerin yaşandığı, iletişim ulaşım olanaklarının yaygın bir şekilde kullanıldığı, iş ve hizmet süreçlerinin profesyonelleştiği, gelir düzeyi yüksek olan yerleri belirtmektedir (Erkan, 2004, s. 21). Akla gelen bu çağrışımların yanı sıra köy ve kent kavramları hem kanunlar çerçevesinde (Türkdoğan, 2006, s. 89) hem de sosyolojik araştırmalar bağlamında tanımlanmışlardır (Planck, 2010, s. 223-224).

1924 tarihli köy kanununa göre nüfusu 2000 kişiye kadar olan yerler köy, 2000-20.000 arası olan yerler kasaba, 20.000'den fazla kişinin oluşturduğu topluluklar da şehir olarak kabul edilmektedir (Türkdoğan, 2006, s. 89). Yörükân ırk ve etnik bütünlüğe vurgu yaparak köyü, aynı dili konuşan, aynı din, ahlak, sanat ve düşünce sistemlerine sahip, benzer ekonomik faaliyetlerde bulunan bireylerin meydana getirdiği homojen bir yapı olarak tanımlar (Yörükân, 2006, s. 49). Geray ise gelişmemiş iş bölümüne dikkat çekerek bir köy tanımı yapar. Köy, geniş aile yapısının ve tarım ekonomisinin egemen olduğu, yakın komşuluk ilişkilerinin yoğun olarak yaşandığı yerleşmelerdir (1974, s. 45).

Kent kavramı köy kavramına göre biraz daha karmaşıktır. Profesyonelleşmenin yoğun olduğu, nüfusun büyük bölümünün geçimini ticaret, sanayi, yönetim ve hizmetle ilgili işlerden kazandığı, toplumsal ve kültürel örgütlenmelerin yaygın olduğu, barınmadan eğlenceye insanların tüm ihtiyaçlarının karşılandığı, insan ve kültürel kaynaşmaların yüksek derecede yaşandığı, mekânsal, toplumsal olarak sürekli gelişim gösteren yerler kent olarak tanımlanır (Keleş, 1973, s. 7). Wirth'e göre kent ve kentleşme nüfus yoğunluğundan, yerleşim genişliğinden ve iş olanaklarının yaygınlığından çok daha öte bir şeydir. Kent; en uzakları dahi kendine çeken, birbirinden değişik bölgeleri, insanları ve etkinlikleri bir düzene göre biçimlendiren, ekonomik, siyasal ve kültürel yaşamın öncüsü ve denetleyicisi konumunda olan bir merkezdir (Wirth, 2002, s. 77).

Hayta da Wirth ile benzer görüşleri paylaşmaktadır. Kentlerin birer mekânsal yaşam yerleri olarak tanımlandığında köy kavramından kesin bir çizgiyle ayrılamayacağını belirten Hayta, bu ayrımı sağlayan şeyin kentin insanın davranış ve düşüncelerini etkileyen, biçimlendiren kendine özgü sosyal düzeni olduğunu ifade etmektedir (Hayta, 2016, s. 166). Bu sosyal düzenin paydaşları ve gerekçeleri Yörükân'ın kent tanımında görülmektedir. Ona göre kent, "çeşitli etnik, kültür ve meslek gruplarını ve sosyo-ekonomik sınıfları içine alan heterojen bir cemiyettir. Bu cemiyet, her biri ayrı bir kültüre ve inanç sistemine sahip olan, ırk, etnik köken, sosyal yapı ve fonksiyon bakımından birbirinden açıkça ayrılan fertlerden veya gruplardan meydana gelmiştir" (Yörükân, 2006, s. 14).

Türkiye'de köy ve kentlere dair algılanış farklılıkları genel olarak nüfus oranı, ekonomik yapı, aile, coğrafi özellik, yerleşim düzeni, davranış biçimleri, sosyokültürel durum, erkek-kadın ve evlilik olgularıdır. Bu bağlamda yapılan karşılaştırmalarda şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır: Kentlerde ekonomi sermaye odaklıdır ve üretim teknolojinin etkin olduğu

endüstriyel ve hizmet sektörleri aracılığıyla gerçekleşir. Burada teknolojiyi kullanabilecek bilgi ve becerilere sahip insan, yani uzmanlaşma ihtiyacı öne çıkar (Erkan, 2004, s. 153). Köylerde ise aile ekonomisi hakimdir ve temeli tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır (Yasa, 1985, s. 157).

Kırsal kültürde aile geniştir. Tarıma dayalı üretim için ihtiyaç duyulan insan ihtiyacı kalabalık aile bireyleriyle karşılanır. Bu nedenle ailede çocuk sayısı fazlalaşır. Bir başka neden ise biyolojik olarak neslin devam ettirilmesi kaygısıdır. Kültür nesilden nesile fazla bir değişim göstermeden aktarılırken bireyler arası roller keskin ve hiyerarşiktir (Sezal, 2002, s. 167). Kentlerde ise çekirdek aile tipi hâkimdir. Neslin devamından ziyade aşk evlilikleri ön plandadır. Eğitim ve kültürel dönüşüm süreçlerinde çocukların yetişme ve üretime katılma süreçleri uzundur. Kesin kurallarla sınırları çizilmiş yerleşim ve yaşam düzeninde kişisel özgürlükler yüksek binalarda yer alan metre kare ölçeğindeki dairelerde mümkündür. Bu ve ekonomik ihtiyaçların fazlalığı gibi nedenler çok çocuk olgusunu zayıflatmıştır.

Köy insanı daha çok doğanın bir parçasıdır. Doğanın bütün unsurlarıyla sürekli temas halindedir ve onunla uyumlu yaşar. Zaman dilimleri daha basit bir düzen içerisinde işler. Mekânsal hareket ve mesafeler, karşılaşacağı yüzler sınırlıdır. Kentli insan ise daha çok betonlar arasında, kapalı mekânlarda yaşamını sürdürür. Zaman dilimleri karmaşık ve yoğun işler. Mekânsal çeşitlilik fazladır ve hareketler uzak mesafeler arasında gerçekleşir ve çok fazla karakterlerle etkileşim yaşarlar.

Köylerde örf adetler, gelenek ve görenekler baskındır ve sosyal davranışlar bu sayede kontrol edilir. Yüz yüze, samimi ve sürekli ilişkiler söz konusudur. Akrabalık, komşuluk çerçevesinde gelişen bu ilişkilerde mahrem alanlar oldukça dardır. Şehirlerde heterojen kalabalık nüfus nedeniyle örf, adet, gelenek ve görenekler zayıflamış, yerini bağlayıcı, resmi, rasyonel kanunlar almıştır. Yoğun nüfus arasında bireyler birbirlerine yabancıdır. Samimi, içten ilişkilerden ziyade soğuk, resmi ilişkiler hâkimdir (Yörükan, 2006, s. 50-53).

Kent ve köy kavramları açısından bir başka temel ayrım ise kadın ve erkek olgularıdır. Köyde kadın biraz daha edilgendir. Erkeğin yanında ikincil bir konumdadır. Evinin sınırlarında özgür olmakla birlikte sosyal alanda davranış özgürlüğünden yoksundur. Giyiminden kuşamına, eş ve arkadaş seçiminden sorumluluk alanlarına kadar temel tercihlerinde erkek egemen kültürün kodlarına göre hareket etmek durumundadır (Soykan, 1993, s. 73-74). Kent yaşamında ise kadın daha özgürdür. Çekirdek ailenin temel bir bireyidir ve kent kültürünün sağlamış olduğu haklardan eşit bir biçimde faydalanır. Ancak kadın üzerinde kültürden ziyade kent yaşamının ağır baskısı, sorumluluğu söz konusudur.

1.1. Türkiye’de Köyden Kente Göç ve Kentleşme Sorunu

Sanayileşme sürecinin bir sonucu olarak batıda başlayan kırsaldan kentlere yaşanan göç 1950’lerden itibaren Türkiye’de de yoğun olarak görülmeye başlamıştır. İlk olarak, sanayileşme hareketleri sonucu doğan iş gücü açığının karşılanması adına olumlu görülen bu süreç kontrolsüz, plansız ve hızlı bir şekilde gelişince sonraki yıllarda çarpık kentleşme, altyapı, güvenlik, asayiş, kimlik bunalımı ve çatışma gibi sorunlara neden olmuştur (Güreşçi, 2015, s. 48).

Türkiye’de göç hareketlerini sanayileşmenin yanı sıra tarım tekniklerinde yaşanan gelişmeler de etkilemiştir. Tarımda insan gücüne duyulan ihtiyacın azalması, miras

yoluyla arazilerin paylaşılması ve daralması insanları sanayileşen kentlerde arayışa sevk etmiştir. Türkiye'de 1927 yılındaki verilere göre nüfusun yüzde 83.6'sı köylerde yaşarken (Türkdoğan, 2006, s. 121), yıllar içerisinde bu oranlar büyük değişiklikler göstermiştir. 2021 yılı itibarıyla Türkiye nüfusunun yüzde 93,2'si il ve ilçe merkezlerinde yaşamaktadır (TÜİK, 2021). Yaklaşık 80 yıllık bir zaman diliminde gerçekleşen bu büyük dönüşüm haliyle birtakım problemleri de beraberinde getirmiştir.

Toplumda yaygın olarak kent, düzeyli sosyal ilişkilerin yaşandığı, kültür düzeyi ve yaşam kalitesi yüksek yerler olarak algılanırken (Ayata & Ayata, s. 113), paralel olarak kentli insan da uygar, çağdaş, eğitilmiş, teknolojiyle iç içe, hareketli yaşayan, özgür insan olarak görülmektedir (Kurt, 2014, s. 20). Ancak algı her ne kadar böyle olsa da kent yaşamı gelir dengesizliği, işsizlik, suç oranlarında artış, gettolaşma, kültürel yozlaşma, yabancılaştırma, uyumsuzluk gibi birçok sosyal problemleri de beraberinde getirmektedir. Hızlı göçler sonucu ortaya çıkan bu sosyal problemler, kültürel olarak tanımlanan kent kavramının deformasyonuna, kültürel, mekânsal örneklik bağlamında özelliklerini kaybederek köyleşmeye neden olmuştur (Yörükkan, 2006, s. 2).

Göçler sonrası kentlerde ortaya çıkan uyum sorununun temelini gecekondulaşma oluşturmuştur. Anadolu'nun kırsal bölgelerinden iş ve yeni bir hayat umudu ile kalabalık kentlere akın eden insanlar yerleşme ve konut ihtiyaçlarını karşılayamamış, yerel yönetimlerin göçün şiddeti karşısında çözüm modelleri geliştirememesi nedeniyle bu insanlar konut ve yerleşme sorunlarını gayri yasal yollardan çözmeye gayretine girmiştir. Bu süreç, bir anlamda öteki kentleşme sorunlarının da anası haline gelecek olan gecekondu mahallelerinin doğmasına neden olmuştur. Sonuç olarak sosyal ve ekonomik anlamda kentin dışında gelişen bu yapı kentleşmeye mesafeli arabesk bir kültürün kaynağı ve üreticisi haline gelmiştir (Çakır, 2011, s. 211).

Düşük ücretli işlerde, sağlıksız koşullarda uzun iş saatleriyle çalışan ve kentlerin çeperlerinde iskansız, sıhhi koşullar açısından elverişsiz, altyapı olanakları bakımından yetersiz mekanlarda yaşayan bu kır kültürüyle şekillenmiş insanlar, kent kültürüyle uyumlulaşma çabaları gösterirken yaşadıkları psikolojik travmalar, sosyokültürel çatışmalar sonucunda yeni melez bir yaşam tarzını benimsemeye başlamışlardır. Arabesk kültür olarak kavramsallaştırılan bu yeni yaşam tarzı gecekondu topluluğunun dinlediği müzikten izlediği filmlere kadar hemen yaşamla kurdukları tüm ilişkilerde belirleyici bir unsur olmuştur ve etki alanını gecekonduların dışına taşıracak kadar genişletmiştir (Kaymal, 2017, ss. 1501-1502). Uzun ve zor bir süreç olan kentleşmenin aleyhinde gelişen bu arabeskleşme durumu ortaya ne kentli ne köylü olan farklı bir insan tipini çıkartmıştır. Geçiş insanı (Es, 2007, s. 91) olarak tanımlanan bu tip, üretim ve tüketim alışkanlıkları bağlamında köy özelliklerini yitirmesine rağmen kültürel anlamda kırsal özelliklerinin birçoğunu devam ettirmekte, farklı kültürlerle etkileşim ve uyum konularında zorluklar yaşamaktadır. Bu uyum zorlukları nihayetinde topluma, kimlik bunalımı, kendine ve çevreye yabancılaştırma şeklinde yansımakta, kültürel anlamda çarpık bir kentleşmenin şekillenmesine neden olmaktadır.

2. Türk Sinemasının Taşralı-Kentli Kavramlarına İlgisi

Yaygın olarak karşılaştığımız ve sanat çevreleri açısından başat bir tartışma konusu olan "sanat ne içindir" sorusuna "sanat, sanat içindir", "sanat, toplum içindir" şeklinde verilen iki cevaptan ikincisi sanatın toplumun şartlarından doğduğu, toplumsal gelişmelere duyarlı, toplumu yönlendirme, eğitme, yüceltme gibi amaçlar taşıdığı varsayımından hareket eder. Sanatın bir kolu olan sinema için de bu varsayım geçerlidir.

Sinema toplumdaki beslenir ve onu besler; kaynaklandığı topluma adeta geri döner (Bayrakçı, 2012).

İçinde yer aldığı çevrenin sosyolojisinden, sosyal, siyasal ve ekonomik değişimlerinden, çalkantılarından etkilenen, dilini ve mesajını oluştururken bu değişim ve çalkantılardan beslenen sinema Türkiye'de de aynı çerçevede etkinlik göstermektedir. Arkasında birçok neden barındıran ve 1950'lerden itibaren ivme kazanarak devam eden köyden kentlere göç olgusu Türkiye'nin en büyük toplumsal değişimlerinden birisini oluştururken 1960'lardan itibaren de Türk sinemasının yoğunlaştığı konularından birisi olmaya başlamıştır. Filmlerin odağına aldığı sorunlar ise doğal olarak taşralı-kentli ikileminden doğan kimlik bunalımları, ortaya çıkan düzen sorunları, bir başka deyişle taşralı insan tiplerinin kentlerde ayakta kalma çabalarıdır (Zengin Çelik & Tezcan, 2017, s. 622)

Türk sineması sadece kente göç eden kırsal kesimin insanların yaşadığı problemlere dikkat kesilmemiştir. Aynı zamanda Türkiye'nin siyasal gerçeklerinden kaynaklanan sürgün ve zorunlu hizmet gibi nedenlerden dolayı kentten kırsala giden insanların tecrübelerine de odaklanmıştır. Bu bağlamda Türk sinemasında taşralı-kentli karşılaşması iki şekilde işlenmiştir denilebilir. Bir yandan endüstrileşme sonucunda köyünde yalnızlaşan, geçim sıkıntısı yaşayan nüfus kente göç etmeye mecbur bırakılır. Diğer yandan kentli, çeşitli sebeplerle kırsala sürgün edilir. İnsanların mecbur bırakıldığı bu iki yer değiştirmede de sorunlar baş gösterir. Karakterlerin geçmişten getirdiği alışkanlıklar, sahip oldukları örf ve adetler öteki olanla çatışma ortamı doğurur (Ünlü, 2009, s. 1).

Türk sinemasının tarihsel seyrine bakıldığında taşralı-kentli karakterler ve bu karakterlerin karşılaşmaları kimi zaman trajik kimi zaman da trajikomik olarak birçok filmin temasını oluşturmuştur. 1950'lerde, taşralı-kentli karşılaşmalarının yer aldığı filmler genellikle aşk teması üzerinden şekillenir. 1950 yılında çekilen, Şadan Kamil'in yönettiği ve taşralı bir kızın zengin, şehrli bir müteahhit tarafından evlilik vaadiyle kandırılmasını konu alan "Uçuruma Doğru" filmi (Scognamillo, 1973, s. 38) ve 1957'de Atif Yılmaz tarafından çekilen, kasaba eşrafından birinin kızıyla doktor arasındaki gönül macerasının anlatıldığı "Gelinin Muradı" adlı film bu tür yapımların ilk örneklerinden olarak kabul edilmektedir.

1960'lardan sonra sinemada taşralı-kentli yaklaşımının daha gerçekçi bir üslupla ele alındığı görülmektedir. 1964'te yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı "*Gurbet Kuşları*" adlı film kente göçü gerçekçi bir bakış açısıyla işlemiştir. Filmde köyden gelen karakterlerin kent kültürüyle yaşadıkları çelişki, tutunma çabaları sürekli vurgulanmaktadır. Yine 1965 yılında Duygu Sağıroğlu tarafından çekilen ve kente göçen yedi arkadaşın yaşam mücadelesini anlatan "Bitmeyen Yol" filmi de taşralı-kentli ikilemini yansıtan önemli yapıtlarından birisidir (Zengin Çelik & Tezcan, 2017, s. 623-624).

Atif Yılmaz tarafından 1971'de çekilen, trafik kazasında yaralanan şehrli genci evinde tedavi eden ve imam nikahıyla evlendiği bu gencin kendisini terk etmesiyle şehirde peşine düşen taşralı kadının komik maceralarının anlatıldığı "Güllü" 1970'lerin başında türe ait ilk film olmuştur. (Depeli, 2016, s. 130; Scognamillo, 1973, s. 38). Yine 1970'lerde köyden kente göçü işleyen filmler olarak Ömer Lütfü Akad'ın üçlemesi sinemaya damgasını vurmuştur. *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975) adlarını taşıyan ve birer yıl arayla gösterime giren filmler büyük kente göç, sınıf atlama çabası, kadının ezilmesi ve kentleşme sorunları gibi konuları ele almıştır (Güner & Akyıldız, 2014, s. 206-2007). Orhan Aksoy'un *Altınşehir* (1978), Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan* (1979), İhsan Yüce'nin *Bebek* (1979) filmleri de taşralı-kentli karşılaşmalarının yer

aldığı diğer örnekleri oluştururken, Ali Özgentürk'ün *At* (1981), Muammer Özer'in *Bir Avuç Cennet* (1985), Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey* (1987) ve Şerif Gören'in *Abuk Sabuk Bir Film* (1990) adlı yapıtları da 1980'li yılların öne çıkan göç temalı filmleri olmuştur (Ünlü & Serarşlan, 2012, s. 221).

Türk sinemasında genellikle trajik hikâyeler üzerinden işlenen taşralı-kentli karşılaşmalarının trajikomik olarak işlendiği önemli örnekleri de vardır. Ertem Eğilmez'in *Salak Milyoner* (1974), *Köyden İndim Şehre* (1974), *Arabesk* (1988) *Banker Bilo* (1980), Osman Seden'in *Nereye Bakıyor Bu Adamlar* (1976), Atıf Yılmaz'ın *Kibar Feyzo* (1978), Dolap Beygiri (1982), Kartal Tibet'in *Şark Bülbülü* (1979), Çarıklı Milyoner (1983) ve Nesli Çölgeçen-Yavuz Turgul iş birliğinde çekilen *Züğürt Ağa* (1985) en bilinen örneklerdir.

Âşık oldukları şehirli erkeklere ulaşabilmek, onların modern hayat ve çevrelerine kendilerini kabul ettirmek için çabalayan kır kökenli kadınların hikayeleri de sinemada önemli oranda işlenmiştir. Nejat Saydam tarafından çekilen *Küçük Hanımefendi* (1961) *Aşk Mabudesi* (1969), *Gelin Çiçeği* (1972), Orhan Aksoy'un *Kıvalı Yapıncak* (1968), Ülkü Erakalın'ın *Kadın Değil Baş Belası* (1968), Türker İnanoğlu'nun *Fadime Cambazhane Güülü* (1971), Metin Erksan'ın *Dağdan İnme* (1974) (Depeli, 2016, s. 130-131). Ertem Eğilmez'in *Tatlı Dillim* (1972), Ertem Göreç'in *Yayla Kızı* (1974) ve *Analar Ölmez* (1976) filmleri kentte sınıf atlayan kadın imgesi üzerine yapılan filmler olarak sıralanabilir. Şerif Gören'in *Herhangi Bir Kadın* (1981), *Adem ile Havva* (1986) ve Barış Pirhasan'ın *Gül ile Adem* (1995) adlı filmleri ise taşralı-kentli arasındaki imkansız aşkları anlatan yapımlardır.

Köylü-kentli karşılaşmaları Türk sinemasında her ne kadar kentlerde gerçekleşiyor olsa da kırsal alanda gerçekleşen dikkat çekici yapımlar mevcuttur. Erden Kıral'ın *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1982), Şerif Gören'in *Derman* (1983) ve *Katırcılar* (1987), Bilge Olgaç'ın *İpekçe* (1987), *Aşkın Kesişme Noktası* (1990) ve Fehmi Yaşar'ın *Camdan Kalp* (1990) filmleri kentlinin köy ortamındaki serüvenlerini anlatmaktadır (Ünlü & Serarşlan, 2012, s. 221).

1990 sonrası önemli yapımlarda da taşralı-kentli karşılaşmaları sıklıkla işlenmiştir. En bilindik örnekler olarak Tomris Giritlioğlu'nun *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999), Yavuz Turgul'un *Eşkıya* (1996), Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002), Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* (2003), Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele Tuba* (2003). (Ünlü-Serarşlan; 2012, 221) İsmail Güneş'in *The İmam* (2005), Mahsun Kırmızıgül'ün *Beyaz Melek* (2007), *Güneşi Gördüm* (2009), Hakan Algül'ün *Eyvah Eyvah* (2010), Ümit Ünal'ın *Gölgesizler* (2009), Abdullah Oğuz'un *Mutluluk* (2007), Yılmaz Erdoğan'ın *Neşeli Hayat* (2009), Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal* (2009) filmleri sıralanabilir (Dorsay, 2011, ss. 38-133).

3. "Kış Uykusu" Filminde Kentli Köylü Karşılığı

Türkiye'nin 1950'lerden itibaren ortaya çıkan kentleşme sorunu bugün de yoğunluklu olarak kültürel anlamda devam etmektedir. Ulaşım, iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve kullanımının yaygınlaşması, köy kavramının klasik anlamını büyük oranda değişikliğe uğratmıştır. Nüfusun büyük çoğunluğunun kent ve ilçe merkezlerinde yaşamaya başlaması, alt yapı problemlerinin giderilmesi, her alanda makineleşmenin ve iş bölümünün artmasıyla birlikte Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde yaşam standartlarının aynışmasını sağlamıştır. Fakat bu aynışmanın kültürel anlamda da gerçekleştiğini söylemek oldukça zor görünmektedir. Eğitim, ortak yaşam ideali, sanatsal, estetik üretimler ve bu üretimlerin yaşama yansıma oranları oldukça düşük seyretmektedir. Kısacası fiziksel ve ekonomik anlamda kentlerimiz gelişip dönüşürken,

kültürel anlamda gelişim aynı hızda seyretmemektedir (Kaya, 2017, ss. 106, 150-151; Şentürk, 2017, ss. 390-391).

Çağının gözlemcisi olan sinemada da taşra-kent ve taşralı-kentli olgusu geçmiş örneklerden farklı olarak yansıtılmakta, bu kavramların karşılaşmaları daha çok kültürel boyutlarıyla ele alınmaktadır. Çünkü artık ortada birbirinden keskin çizgilerle ayrılan insanlar yoktur. Kalite farklılıkları olsa da benzer giyinen, benzer tüketen, benzer yaşam tarzlarını benimseyen insanlar vardır. Dolayısıyla Türk sinemasında taşra-kent, taşralı-kentli hikâyeler, karakterler işlenmeye devam etmekle birlikte geçmişin rijit karşılaştırmalarından ziyade dolaylı karşılaştırmalar söz konusudur. 2014 yılında yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı "Kış Uykusu" filmi bu anlamda iyi bir örnek teşkil etmektedir. Filmin ana konusu her ne kadar bir taşra-kent, taşralı-kentli karşılaştırması değilse de hayat verilen karakterlerin iki öbek halinde kurgulanması, bu öbeklerin hayatı algılama, yaşama, düşünme ve davranış kalıplarındaki farklılıkların bariz bir şekilde sahnelerde yansıtılması dolaylı bir taşralı-kentli karşılaştırmasını gözler önüne sermektedir. Filmin üç ana karakterleri olan Aydın, Nihal, Necla ve arkadaş çevreleri kentli insan tipini temsil ederken, Hidayet, Hamdi, İsmail ve yakın çevreleri taşralı insan tipini yansıtmaktadır.

3.1. Filmin Künyesi

Orijinal İsmi : Kış Uykusu
Yönetmen : Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular : Haluk Bilginer, Demet Akbaş, Melisa Sözen, Ayberk Pekcan, Serhat Kılıç
Senaryo : Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan
Yapımı : 2014 – Türkiye, Fransa, Almanya

3.2. Filmin Özeti

Aydın uzun yıllar tiyatroyla uğraştıktan sonra Kapadokya yerleşerek baba yadigârı olan oteli işletmeye başlamıştır. Kışla birlikte sakinliğe bürünen otelde Aydın'a genç eşi Nihal ve eşinden boşanmış kız kardeşi Necla eşlik etmektedir. Entelektüel bir kişilik, iyi eğitilmiş, sanatın içinde büyümüş, yurt dışında yaşamış, dil bilen, topluma dair aydın duyarlılıkları gösteren zengin bir karakter olan Aydın, zamanını yerel bir gazeteye köşe yazıları yazarak ve Türk tiyatrosunun tarihine dair yapmayı düşündüğü kitap çalışmasını tasarlayarak geçirmektedir. Genç Nihal ise sıkışmış hissettiği hayatın sınırlarını genişletebilmek ve anlamlı kılabilmek için kendisini muhtaçlara yardım faaliyetlerine adanmıştır. Yine entelektüel duyarlılıkları olan, eğitilmiş, kültürlü, kitap çevirileri yapabilecek kadar yabancı dillere hâkim kız kardeş Necla'nın zamanı ise hiçbir iş yapmadan, felsefik olarak insanı, yaşamı ve yaşamına dair aldığı kararları sorgulayarak, etrafını eleştirerek geçmektedir. İç çelişkiler yaşayan bu üç ana karakterin çatışmalı ilişkileriyle insana dair derin mesajlar üreten filmde yan karakterler olan Şoför Hidayet, İmam Hamdi ve hapisten çıkmış İsmail ötekinin temsili olarak devinime yardımcı olur.

3.3. Ana Karakterlerin Tahlili

Filmin başkarakteri, uzun yıllar tiyatroculuk yaptıktan sonra taşraya yerleşerek babadan kalma oteli ve diğer mülkleri işleterek hayatını sürdüren Aydın'dır. Kentli bir karakter olan Aydın, adıyla da vurgu yapıldığı gibi taşra şartlarında aydın bir karakteri temsil etmektedir. Ancak bu aydın karakteri film ilerledikçe sözde bir aydına dönüşecektir. Aydın, zengin, iyi eğitilmiş, kültürlü olmasına rağmen kendisinden beklenen başarıyı gösterememiş, büyük şehirde vermiş olduğu mücadeleyi kaybederek geçmişine geri dönmüş bir kişiliktir. Fakat bu geri dönüşte kaybetmişlik ya da hayal kırıklığının yansımalarına rastlanmaz.

Aydın adeta büyük şehirde yutulmuş entelektüel kimliğine hayat vermek, süper egosunu doyurmak için taşımayı tercih etmiştir. Derin bir kibrin dışı vurumu olarak çevresine takındığı üstenci tavırla kimseyi beğenmezken, küçük bir yerel gazetede her konuda yazılar neşrederek kendisini tamamlama, aydın hazzını yaşama gayretindedir.

Kendisini münevver olarak konumlamaya çabalamasına rağmen Aydın, eleştirilere kapalıdır. Hemen hemen her konuda net ve değiştirilemez fikirlerin sahibidir. Bu fikirlerinin sorgulamasını yapmadığı gibi yapılmasına da kapalıdır. Girdiği tüm diyalog ve ilişkilerde ben bilirimci, bencil ve bireyci yaklaşımıyla terbiyeci modundayken, tutarsızlıklarının farkında olmaktan uzaktır. Örneğin, inanç ve din üzerinden nasihatler sıralarken diğer yandan inanmanın bir aciziyet göstergesi olduğunu savunabilmektedir. Yine, yaşlı insanları özgür düşünemedikleri gençleri ise fazla özgürlükçü oldukları gerekçesi ile eleştirir. Kısacası çevresindeki tüm insanlara karşı kuşkuyla, üzeri örtük bir nefretle doludur. Karısı Nihal'in yüzüne karşı ifade ettiği gibi "erdemleriyle insanı boğmaya çalışan, erdemlerini toplum inşası için modellemekten ziyade, yabancılaşmış elitist bir tavırla çevresini eleştirmek için kullanan bir tiptir. Toplumsal konulara cesurca yaklaşmış gibi yapan fakat şikâyet ettiği hemen hemen hiçbir konuda eyleme geçmeyen Aydın'ın tüm bu davranışlarının altında gerçek bir münevver olamama sancısı yatmaktadır.

Aslında Aydın şehir ve taşra kültürü arasında sıkışmış kimliğini makyajlayarak taşra için bir üst kimlik inşa etme çabasındadır. Bu suretle bir türlü olamadığı kişiliği taşrada gerçekleştirecek, şehirde elde edemediği başarıyı taşra ölçeğinde yakalayabilecektir. Bu kendini kandırma eylemi tüm ciddiyetiyle film sonuna kadar devam eder. Kimi zaman gerçekliği tartışmalı, oldukça edebi yazılmış bir okuyucu mektubu aydın kimliğini çevresine ispat etmeye çalışırken kimi zaman eşinin organizasyonunda yardımsever iş adamı pozlarına girer. Kimi zaman Anadolu kasabalarındaki estetik yoksunluğa dair sanatçı hassasiyetleri derç ederken kimi zaman da ahlak, maneviyat, vicdan gibi soyut kavramların felsefik temellerini deşeler. Sonuçta ortaya şehirli entelektüelin taşradaki bunalımı ve yalnızlığından başka bir şey çıkmaz.

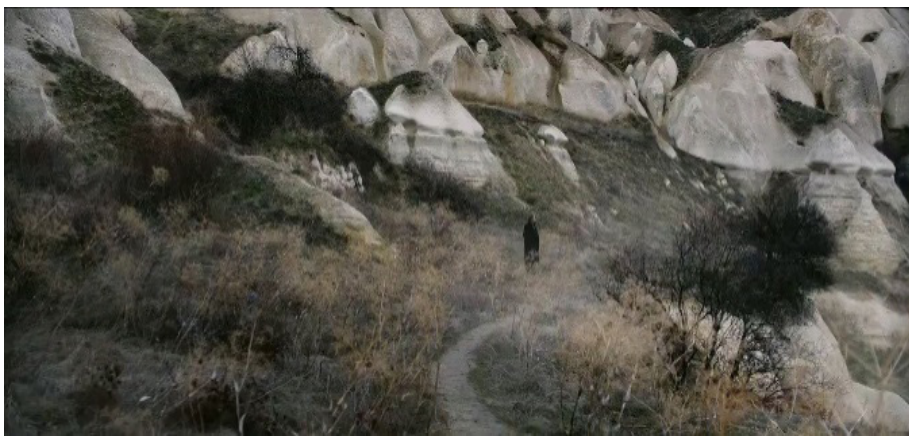
Filmin bir diğer ana karakteri ise Aydın'ın kız kardeşi Necla'dır. Yine iyi eğitimli, kültürlü, özgür, kentli bir kadın olan Necla'da tıpkı abisi gibi şehirde tutunamamış, eşinden boşanarak kendisini taşraya atmıştır. Abisi Aydın'ın aksine entelektüel tavırlardan uzak, farklı fikirlere açık, daha gerçekçi bir kişilik olarak durur. Bir nevi abisinin antitezi gibi konumlanmıştır. Birçok yerde Aydın'ın sözde münevver duruşunun sahteliğine Necla'nın yönelttiği gerçekçi eleştiriler ve yapmış olduğu deşifreler sayesinde vakıf oluruz. Sadece Aydın'da değil Nihal'in sergilemeye çalıştığı kişiliğin yapaylığını anlama konusunda da Necla'nın bakış açısı önemli oranda yardımcı olur. Ancak buna rağmen Necla'nın da ciddi kişilik sorunları vardır. Hayata dair kimi eleştirileri ve muhakemeleri gerçekçi olmakla birlikte oldukça ütöpik düşüncelerin de savunucusudur aynı zamanda. Öyle ki bir yanda kötülüğe karşı kayıtsız kalmayı savunurken diğer yanda iki bardağı kırdığı için hizmetçisine öfkelenmekte ve cezalandırma fikrinden bahsedebilmektedir. Alkolik kocasından ayrılışındaki nedenleri sorgularken gerçeklikten kopar, kendini kandırmaya dönük mazeretler uydurmaya çalışır. İstanbul'dan kaçışından duyduğu pişmanlığı dillendirirken geri dönüş için bir cesaret sergileyemez. İçinde yaşadığı zamanın anlamsızlığın farkında olmakla birlikte hayata anlam katacak herhangi bir eyleme de girişmez. Daha çok retorikten ibaret, eylemsiz, tartışmalı bir hayat felsefesinden bahsedip durmaktadır. Necla karakterinde de tıpkı Aydın'da olduğu gibi ortaya şehirli entelektüelin taşradaki bunalımı ve yalnızlığından öte bir şey çıkmaz.

Filmdeki Nihal karakteri entelektüel olmaktan öte o zümreye dahil olmaya çalışan bir kişilik gibi durmaktadır. Aydın'ın eşi olmakla birlikte filmin başlarında sakin, zeki, mantıklı, vicdanlı ve yardımsever bir profil çizen Nihal, ilerleyen sahnelerde aciz, mutsuz ve yetersiz bir tipolojiye dönüşür. Yardım organizasyonları düzenleyerek sosyal bir sorumluluk üstlenmeye çalışan Nihal'in tüm bu çabasının Aydın'ın baskın karakteri karşısında içine düştüğü sıkışmışlık duygusundan kurtulmak adına olduğu anlaşılır. Statü kaygısından dolayı Aydın ile evlenen Nihal, bunun karşılığında boşlukta, anlamsız, özgürlüğünden mahrum bir hayat yaşadığı kanaatindedir. Durumu tersine çevirmek, Aydın'ın kişiliğinin altında ezilmekten kurtulmak adına gitmeyi, ayakları üzerinde durmayı düşünse de bunun için yeterli cesareti gösteremez. Bütün şikayetlerine ve sancılanmalarına rağmen bir başkasının desteği olmadan varlık gösteremeyeceğini kabullenmiş, teslim olmuş, muhtaç karakter Nihal, yabancılaştığı, kendisinden ve boğulduğu yakın çevresinden kaçmak adına uzak çevrelerde sergilediği vicdan eylemleriyle hayatına anlam kazandırmaya çalışır. Ancak tüm çabalar; ardında gerçek olarak duran sahtelik nedeniyle Nihal'in hayatına anlam olarak değil yeni çatışma ve sorun başlıkları olarak yansır.

Kısacası filmin, kentli, kültürlü, zengin ve aydın özellikler taşıyan bu üç karakteri şehirdeki yaşamlarından vazgeçerek kaçtıkları taşrada, sığındıkları otelin duvarları arasında hapsolmuşlardır. Bir arada olmalarına rağmen yalnız ve birbirlerine mesafeli duran bu üç karakter, başarısızlıklarına dair kendilerine has mazeretleriyle çoğu zaman birbirlerini suçlayarak, kimi zaman da bir diğersinin başarısızlığını eleştirerek, kendi haklılıklarının peşinde yalnızlıklarını ve mesafelerini daha da derinleştirirler. Bu sıkışmışlık psikolojisiyle her biri terk edip kaçtıkları şehir olan İstanbul'a dönme ihtimallerini birbirlerine koz olarak kullansalar da o şehre de artık yabancı olduklarının farkındadırlar. Arada kalmışlık, bir yere ait olamama; yani ne şehre ne de taşraya ait olamama durumu her bir karakter üzerinden izleyiciye yansır.

3.4. Filmin Taşralı-Kentli Karşılaştırılması Bağlamında Analizi

Film sabahın ilk saatlerinde çekilmiş, sonbaharı çağrıştıran bir doğa görüntüsüyle açılır. Hemen ardından Aydın'ın içinde sıradan bir unsur olarak yer aldığı genel açıyla çekilmiş başka bir doğa görüntüsüne geçer. Fotoğraf 1'de görüldüğü gibi, çerçevede küçücük, tek başına canlı bir obje olarak duran Aydın adeta modern insanın yalnızlığına bir gönderme gibidir.



Fotoğraf 1. Aydın'ın kadrada küçük, sıradan bir nesne gibi yer alması modern insanın yalnızlığına vurgu yapmaktadır

Otele gelen Aydın, Fotoğraf 2'de görüldüğü gibi ilk iş olarak gazetesini eline alır. Bu sahne Aydın'ın kentli insan tipini temsiline dair ilk göstergedir. (Şekil 2'de görüldüğü gibi) Kent

kültürünün genel imajı açısından, sabah gazetelere göz atma eylemi önemli bir modern insan davranışıdır (Başaran, 2014, s. 82; Hegel, 2010, s. 51).



Fotoğraf 2. Aydın'ın sabah yürüyüşünün ardından gazetelere göz atması kentli insan davranışına örnektir.



Fotoğraf 3. Aydın'ı çalışırken gösteren bu kadrajın düzenlenme biçimi, onun entelektüel yönünü vurgulamaktadır.

Çalışma odasına geçen Aydın'ın entelektüel kentli kimliği bu sahne ile iyice pekiştirilir. Her ne kadar mekân olarak çalışma odası dış görünüş itibariyle modern bina konseptinden uzak ilkel bir görünüm sergilese de fotoğraf 3 ve 4'te görüldüğü gibi odanın atmosferi son derece etkileyicidir. Masanın üzerinde yığılı olarak duran, eski, yıpranmış, kalın kitaplar Aydın'daki bilgi derinliğini, kullandığı bilgisayar teknolojik barışıklığını, duvarda asılı tablolar ve antik sanatsal süs eşyaları ise estetik, sanatsal kişiliğini simgelemektedir. Bu mekân formu hemen hemen evin bütün odalarında göze çarpar. Kent yaşamında insanların özel mekânları sınırlıdır ve sadece bu alanları özgürce kullanabilir, kendilerine özgü tasarlayabilirler. Ortak kültürlerin etkileşimiyle bir üst kültür olarak ortaya çıkan kent kültüründe konut/mekân içi tasarımlar sanatsal bir form sergiler.

Filmin ilerleyen dakikalarındaki sahnelerden birisinde geçen diyaloglarda Aydın'ın estetik yaşam, mekân tasarım ve düzen kültürüne dair yaklaşımını ve kırsal kesimin bu konudaki duyarsızlığına getirdiği eleştirileri kendi ağzından duyarız. Necla'nın "Anadolu kasabalarındaki estetik yoksunluk" başlıklı yazısını beğendiğini söylemesi üzerine Aydın şöyle konuşur: "... bu zenginlik fakirlik meselesi de değil. Eskiden de yoksulluk vardı. Ne bileyim üç tane zeytinin vardır ama o üç zeytini tabağa koyup yemek de var bir de torbanın içine elini daldıra daldıra yemek de... Hani bizim kiracı hocanın evine gittik falan dediydim ya... ya bir görse nasıl pis nasıl derbeder... Mahvetmişler evi ya... Evde kadın da var güya ama var demeye bin şahit ister."



Fotoğraf 4. Mekânın atmosferi ile kitaplık, abajur, tablo gibi nesnelerin armonisi, kentli entelektüel çağrışımı yapmaktadır.

Filmde kır insan tipinin mekân algısı ve düzeni üzerine de ciddi göndermeler yer almaktadır. Aydın ve ailesinin yaşadığı mekanların karşıtı olarak Hamdi Hoca ve ailesinin oturduğu evin iç mekanları estetikten, düzenden uzaktır. Fotoğraf 5'te görüldüğü gibi Aydın'ın eşi Nihal, İlyas'ın durumunu sormak için ziyaret ettiğinde salonun sakil durumu kameraya doğrudan yansır. Mekân içinde yer alan eşyaların hiç birisi birbirini tamamlamamaktadır ve estetikten yoksundurlar. Duvarda asılı bulunan eşyalar için de durum aynıdır. Bir anlamda ele geçen herhangi bir eşya kullanım amacıyla mekâna istiflenmiştir. Divana benzer eşyanın hemen yanına bir sandalye iliştilmiştir. Bir sandalye de basit yemek masasının yanındadır. Masanın üzeri ise birbirinden alakasız malzemelerle dolu vaziyettedir.



Fotoğraf 5. Nihal'in görüldüğü kadrada mekansal açıdan çok sakil bir görüntü hakimdir.

Duvarlarda ise ciddi anlamda sırtan, gelişi güzel asılmış takvimler, basit çerçeveli resim ve heybeye benzer bir duvar süsü yer almaktadır. (Fotoğraf 5 ve 6'da görüldüğü gibi) Kameraya yansıyan bu mekân tasviri Aydın'ın "Anadolu kasabalarında estetik yoksunluk" eleştirisini doğrular niteliktedir.



Fotoğraf 6. Hamdi'nin görüldüğü kadrada mekansal açıdan çok sakil görünmektedir.

Filmde kırsal insan tipini canlandıran karakterlerden birisi Aydın'ın işlerini takip eden ve şoförlüğünü yapan Hidayet'tir. Kaba saba, kurnaz, sert ve kırsal hayata uygun bir tip olarak resmedilen Hidayet ile filmin ilk sahnelerinde karşılaşırız. Vahşi bir yıllık atı satın almak isteyen Aydın Hidayet ile atçı Ekrem'in çiftliğine gelirler. Çiftliğe girişte köpek havlamasını duyan Aydın ürkerek endişesini ifade eder. Buna karşın Hidayet "bir şey olmaz Aydın Bey" diyerek çekinmeden ilerler. Kırsal yaşamda insanlar doğayla iç içedir ve köpekler bu doğal yaşamın bir parçasıdır. Kent yaşamında ise köpeklere yer yoktur. Bu nedenle kent insanı köpeğe yabancıdır, onu tehlike olarak görme eğilimindedir. Aydın ve Hidayet'in köpek karşısında gösterdikleri reaksiyon ait oldukları kültürün birer yansıması gibidir.

Taşralı ve kentli insan tipi arasındaki hak arama ve hukuk anlayışı farklılığı da bir sahnede diyaloglarla işlenir. Aydın kirasını ödeyemeyen kiracıların durumunu Hidayet'e sorar. İcra ve mahkeme süreci hakkında Hidayet bilgi verirken Aydın bıkkınlığını yansıtan bir tavırla çözüme yönelik kafasındaki en uç düşünceyi açıklar: "Valla kör şeytan diyor hepsini sat kurtul." Hidayet'in çözüme bakış açısı ise Aydın'dan oldukça farklıdır: "Esasında bunlar sizi biraz yumuşak görüyor ya Aydın Bey; ondan böyle yapıyorlar..." Aydın bu yaklaşımı yadırgar: "Allah Allah, sen de Hidayet! Biz yumuşak olup ne yapıyoruz ki? Ödemeyeni veriyoruz avukata dayıyoruz icrayı. Daha ne yapacağız!" Hidayet kendi çözüm usulünü üstü kapalı ima eder: "Valla Aydın Bey; aslında bunlara yapacak çok şey var da... neyse!"

Genel olarak kırsal insanlar çıkarlarını koruma ve problemlerini çözme noktasında kaba kuvvete başvurma eğilimindedirler (Ökten, 2018, s. 526; Tatlıoğlu vd., 2013, s. 60). Problemlerin çözümü açısından şiddet caydırma, cezalandırma ve yaptırım için ilk akla gelen araçtır. Kentte ise kural ve kanunlar geçerlidir. Ortak bir yaşam kültürünün oluşması, yaşaması ve gelişmesi için bir hukuk sistemine ihtiyaç duyulur. Anlaşmazlıkların veya mağduriyetlerin çözümü için sistemin öngördüğü ceza ve yaptırımlar uygulanır ve bundan devlet otoritesi sorumludur. İnsanlar için bu sorumluluk kent kültürünün içerisinde yer alır. Bu nedenle Aydın mağduriyeti noktasında hukuk çerçevesinde hareket ederken ve en uç çözüm olarak mülklerin satışını dile getirirken Hidayet çözümü şiddet üzerinden sağlayabileceğini düşünmektedir. "Bunlar" dediği kişilerin hukuk yoluyla değil şiddet yoluyla ikna edilebileceğini ima eder. İcra onun için yeterli ve caydırıcı bir ceza değildir. Aydın'ın arabasının camını taş atarak kıran kiracı Hamdi'nin yeğeni İlyas'ın davranışı da Hidayet'in düşüncesiyle paralellik gösterir. Evlerine gelen icranın sebebi olarak gördüğü Aydın'ı taş ile cezalandırmaya çalışır (fotoğraf 7'de görüldüğü gibi). Bu şiddet ile çözüm arayışı diğer sahnelerle devam eder. Hızla frene basan Hidayet öfkeyle, küfürler savurarak arabadan iner ve kaçan çocuğun peşinden koşar. Ancak Aydın'da böyle bir refleks görülmez.



Fotoğraf 7. İlyas'ın Aydın'ın arabasını taşlaması ve camın kırıldığı sahne

Kaçarken suya düşen çocuğu yakalayan Hidayet, aşağıda fotoğraf 8'de görüldüğü gibi onu ailesinin evine götürmek üzere hırpalayarak arabaya bindirir. Eve vardıklarında Hidayet'in İlyas'ın babası İsmail'le girdiği diyalog hoyratlığını destekler niteliktedir. Yaşanan olayı geliştiği gibi değil de dolambaçlı bir şekilde ajite ederek anlatması “şark kurnazı” tabirine hayat verir.

Hidayet ve İsmail'in konuşmalarındaki diyalogsuzluk! sonucu İlyas tokatla cezalandırılır. Tokadı atan İsmail'in gözünden kamera bir kez daha kırık dökük eşyaların toplandığı hurdalığa odaklanır. Bu, kırsal kültürün hoyratlığına, sertliğine ikinci bir eleştiridir.



Fotoğraf 8. Taşralı bir karakter olarak öne çıkan Hidayet, İlyas'ı hırpalayarak arabaya bindirir.

Arabaya yönelen Hidayet'in ardından İsmail'in diyet namına pencere camını kırması ve hemen ardından küfürlü kavgaya tutuşmaları kırsal kültürün şiddet olgusuyla ne kadar iç içe olduğunu gösteren önemli bir sahnedir. Buna karşın Aydın'ın tedirginliği ve bir an önce oradan uzaklaşma gayreti kent kültüründeki bireyin davranış yansımasıdır.



Fotoğraf 9. İlyas'ın yaşadığı evin çevresi hem Hidayet karakterinin hoyratlığına hem de taşrada çevrenin düzensiz ve özensiz kullanımına bir gönderme gibidir.

Koşarak eve giren çocuğun ardından giden Hidayet kapıyı çalar. Bu sırada Aydın'ın gözünden kamera, fotoğraf 9'da görüldüğü gibi evin çevresini süzer. Çevrinme hareketiyle hurda ve mezbelelikleri gösteren kamera Hidayet'e gelince durur. Kameranın bu hareketi sanki Hidayet'in karakterine yapılan bir vurgu gibidir.



Fotoğraf 10. İki taşralı karakteri temsil eden İsmail ve Hidayet'in sert diyalogu kısa sürede şiddete dönüşür.

Filmde hem kırsal insan temsili hem de kentli insan temsili açısından kadının kültürel konumuna dair de birden çok karşılaştırma söz konusudur. Taşralı karakterlerin yer aldığı öbektaki kadınlar edilgendir. Bu gerçeğe Hidayet ve İsmail'in kavga sahnesinden önceki sahnede karşılaşıyoruz. Çalan kapıyı İsmail'in eşi Sevda açar. Fakat fotoğraf 11'de görüldüğü gibi kapının sınırını geçmeden uzanarak bakar. Karşısındaki erkek olunca ikirciklenir. Bu esnada İsmail kapıdan görünür ve sert bir edayla Sevda'ya içeri girmesini söyler. Sevda'nın yabancı bir erkek karşısındaki tutukluğu, İsmail'in sert buyurganlığı kırsal kültürdeki kadının konumunu, sınırlarını çizen bir çerçeve gibidir.



Fotoğraf 11. İsmail'in karısının kapıyı açarken ki ikircikli hali ve kapı eşiğini geçmeyen duruşu taşra kültüründeki kadının konum ve sınırlarına bir gönderme gibidir.

Hidayet ile karısının karşılaşmasında da taşralı kadının konumuna dair bir gönderme vardır. Fotoğraf 12'de görüldüğü gibi elindeki cam saksılarla bahçeye giren Hidayet, karısı Fatma ile karşılaştığı andan itibaren emir kipiyle konuşmaya başlar: "Fatma gel hele gel". Fatma'nın "ne onlar?" sorusuna Hidayet, "Çeyizin; Neye benziyor! Saksı." şeklindeki cevabı lakayittir. Ardından talimatlarına devam eder: "Bırak o elindekileri, al şunları... Şu boşluğa koy... Dikkat et sağa sola çarpma... hadi usul usul!"



Fotoğraf 12. Hidayet avluda meşgul olan eşine lakayt ve buyurgan bir tavırla konuşur.

Kentli karakterlerin temsili olan öbekteki kadınlarda bu edilgenlik hali görülmez. Aydın'ın eşi Nihal ve kız kardeşi Necla kendilerine özgü kararlar alan, dışa dönük, toplumsal ilişki ve statülerini kendileri belirleyen, yabancı erkek ilişkilerinde rahat bireyler olarak resmedilmektedir. Her ne kadar Nihal'in Aydın'a dair kendisini sınırladığına dair suçlamalarına şahit olursa da diyaloglardan bu sınırlamaların doğrudan baskıyla değil, Aydın'ın baskın karakterine ilişkin Nihal'de meydana gelen tahammülsüzlüğün yarattığı iç sıkıntısından kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

Nihal'in özgürlük sınırlarını anlamak açısından otelde düzenlediği toplantı sahnesi önemlidir. Bu sahnede Nihal, kendisinden habersiz organize ettiği erkekli kadınlı toplantıya tesadüfen gelen kocası Aydın'dan, rahatsızlık verdiği gerekçesiyle ayrılmasını isteyebilecek kadar özgürdür ve ortaya çıkan kırgınlığın tartışılması da oldukça seviyeli seyreder. Aydın'ın itiraz ve sitemleri nezaket ölçülerinin dışına taşmaz. Genç öğretmen Levent'in Nihal ile samimi ilişkilerine ve de çiftlik sahibi Suavi'nin Nihal'e karşı güzellik vurgulu iltifatlarına rağmen kıskançlık öne çıkmaz.

Kırsal kültür açısından düşünüldüğünde bu sahneleri yaşamanın hiçbir imkânı yoktur. Filmde bu imkânsızlığı destekleyecek bir unsur olarak kiracı İsmail'in hapse girme hikâyesi gösterilebilir. Hikâyede İsmail, gençlerin Sevda'ya ait çamaşırları ipten çalmaları üzerine hırsını hiçbir şeyden haberi olmayan kadından çıkarır. Daha sonra ise şüphelendiği birisini bıçakla yaralayarak hapse düşer. Bu kadının kırsal kültürde çok güçlü bir şekilde yer alan namus imgesine bir atıftır. Kırsalda kadın erkeğin, namusu ve en zayıf noktasıdır. Kadına sahiplik esastır ve erkeğin mülküdür. Bu alanda kadının özgürlüğü sıfırlanır. Namus imgesine ait sınırların ihlali sonu ölümle bitebilecek şiddet sürecinin doğmasına neden olur. Bugün dahi örneklerine rastladığımız "çocuk gelin", "töre cinayeti" gibi kadının edilgenleştirildiği toplumsal tavırlar Türk sinemasında yoğun olarak işlenen bir konu olmuştur.

Kent kültüründe kadının konumuna dair Necla karakteri de önemli bir göstergedir. Eşine boyun eğmeyerek boşanmayı göze almış, eğitilmiş, farklı yaşam algılarıyla hareket eden, toplumdan bireye geniş bir çerçevede eleştiriler geliştiren Necla, abisi Aydın ile olan ilişkilerinde de olabildiğince özgür tavır sergilemektedir. Necla abisiyle olan diyaloglarında katı denebilecek kadar eleştireldir. Aydın'ın gazete yazılarından, sanatçılığına, maneviyatından kişiliğine kadar geniş ölçekte tenkitlerde bulunur. Ancak her ikisi de birbirlerine karşı tutumlarında seviyeyi muhafaza ederler. Tartışmaları şiddete ve kine dönüşmez, birbirlerinin birey olma özelliklerine müdahalede bulunmazlar.

Kentli-taşralı ayrımında belirgin özelliklerden biri olan aile yapılarındaki farklılıklara da filmde vurgular vardır. Kentli öbeği temsil eden karakterlerde aile bağları zayıftır. Bu gerçek gerek Aydın Nihal gerek Aydın Necla gerekse de Nihal Necla arasında yaşanan soğuk ilişkilerden anlaşılmaktadır. Hepsinin de nezaketlerinin altında birbirlerine karşı soğuk ve negatif yargılar vardır. Necla'nın ağzından dökülen Aydın'a karşı söylediği şu cümleler aile bağlarına ilişkin önemli bir ipucu vermektedir: *"Annesinin babasının mezarı önünde tek bir damla gözyaşı dökmemiş, hatta bir gün dahi mezarlarını ziyaret etmemiş birinin maneviyattan bahsetmesini samimi bulmuyorum."*

Filmde kent insanının aile bağlarından soyutlanmasının bir başka göstergesi de Aydın'ın arkadaşı Suavi üzerinden verilir. Suavi de aydın gibi zengin, kültürlü birisidir. Eşi öldükten sonra çiftliğinde çalışanlarıyla birlikte hayatını sürdürmektedir. İngiltere'de yaşayan bir kızı olmasına rağmen ilgisizliğinden şikâyet eder: *"Bir kez okulu bitirdiğinde bir kez de annesinin ölümünde geldi."* Nihal'in neden kızının yanına yerleşmediği sorusu üzerine *"Aman aman! O ... İngiliz damadı hiç çekemem"* şeklinde cevap verir.

Kent yaşamında bireyselleşen insan kendi çekirdek dünyasını kurar ve kendi kararlarıyla orada yaşar. Birlikte yaşama kültürü kamusal alanı içerir. Kırsal kesimde görülen geniş aile olgusuna yer yoktur. Bu nedenle ilişkiler donuklaşır. Mesafeler uzadıkça daha da silikleşir. Örneğin kırsal kültüre sahip bir kadının yabancı bir erkekle evlenmesi tek başına alabileceği bir karar değildir. Buna karşın taşralı öbeğinin temsili olan Hamdi ve ailesinde aile bağları çok güçlüdür. Evde anne, kardeşler, gelin ve torun bir arada yaşamaktadır. Her ne kadar bu birlikteliğin bir nedeni yoksulluk gibi görünse de Hamdi'nin imam maaşıyla cezaevine girmiş abisini kurtarmak için çabalaması, borçlarını üstlenmesi, onun işsiz kalışını problem haline getirmeyip evin geçimini üstlenmesi, annesinin hastalığıyla da ilgilenmeye çalışması güçlü aile bağlarının birer göstergesidir. Birçok yıkıcı probleme karşın aile birlikteliğini koruyabilmektedir.

Çalışmada, kentli ve taşralı karakterlerin kendi doğal mecralarında sergilemiş oldukları davranış ve yaşam pratiklerinin sahnelere yansımalarına odaklanılmıştır. Bununla birlikte film boyunca taşralı ve kentli öbeklerin birbirleriyle karşılaşmalarında da kültürel ayrımlar sıklıkla vurgulanmaktadır. Başta, sürekli Aydın ile beraber olan Hidayet arasındaki kültürel uçurum izleyicinin dikkatine sunulmaktadır. Birçok yerde Hidayet'in sergilediği kurnaz davranışlar irrite edicidir ve otel müşterisiyle girdiği diyalog cahilliğine göndermedir. Yine Hamdi'nin Aydın'ı ziyaretlerinde takındığı eziklik kentli ve taşralı arasında gayrı resmi tesis edilmiş hiyerarşinin kabulüdür.

Hamdi'nin borcundan ziyade mekândan duyduğu çekingenlik iki sahnede güçlü bir şekilde yansıtılır. İlkinde Aydın'ın çalışma odasına çamurlu ayakkabılarını çıkartarak girer. Bu sırada Aydın'ın çamurlu ayakkabılara bakışı, ayağıyla onları kenara itişti derinlerde Hamdi'ye duyulan küçümseyişin dışa vurumu gibidir. İkincisinde ise yeğeniyle birlikte özür dilemeye geldiğinde yaşadığı mahcubiyet ve ev halkının tavrıdır. Hamdi içeriye girdiğinde kimse yerinden irkilmez. Nezaketten sofraya davet edilirler. Israrcı olunmaz. Sahne boyunca ve Aydın'ın karşısında otururken ki vücut dili Hamdi'nin karedeki edilgenliğinin görselidir. Bu edilgenlik bir başka sahnede Hamdi'nin kendi mekânından da yansır. Nihal'in ziyaretinde Hamdi'nin kapı önünde yaşadığı şaşkınlık ve sonrasındaki hürmetkâr, ısrarcı tutumu Nihal karşısında kendi konumunun kabulüdür.

Sonuç

Tamamıyla farklı insan karakterlerine ve bu farklı karakterlerin aralarındaki mesafeli ilişkilere yoğunlaşan “Kış Uykusu” filminde her ne kadar işlenen karakterler birbirlerinden bağımsız gibi görünse de film boyunca iki insan öbeği dikkat çekmektedir. Birinci öbekte yer alanlar zengin, kültürlü, entelektüel görünümsergilerken ikinci öbekte yer alan insanlar, fakir, eğitimsiz, kurnaz ve kaba insan tipinin temsilini sunarlar. Bu iki öbeği kavramsal olarak tahlile tabi tuttuğumuzda ise kentli-taşralı ikilemi göze çarpmaktadır. Film boyunca öbeklerin hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle kurmuş oldukları ilişki ve davranış biçimleri bu ayrımı keskinleştirmektedir.

Aydın, karısı ve kız kardeşinin temsil ettiği kentli insan tipinde bireysellik ön plandadır. Kontrol edici, baskılayıcı gelenek ve göreneklerden uzaktırlar. Eğitim düzeyleri yüksektir. Dünyayı, hayatı, eşyayı algılama ve anlamlandırma biçimleri eğitim altyapılarının bir sonucu olarak rasyoneldir. İnsan ilişkilerinde nezaket, fiziki biçimlerde estetik kaygılar oldukça yoğun yaşanmaktadır. Örneğin mekân tasarımı ve kullanımı kent kültürünün en bariz yansımalarını oluşturur. Evin ortak kullanım alanlarından kişisel odalara değin bütün her yerinde, özellikle antik sanat eserleriyle örüntülenmiş kültürel bir atmosfer hâkimdir.

Kırsal kültürde egemen olan eril karakter tahakkümü, kadın erkek hiyerarşisi görülmez. Kadın cinsel bir obje değil eşit, kendi tercihlerinde özgür bir ötekidir. Karakterlerin hiçbirinde şiddet olgusuna yer yoktur ve tartışmanın, rızanın, yaptırımın bir aracı olarak kullanılmaz, düşünülmez. Aile içi uyuşmazlıkların hem yansıma hem de çözüm biçimlerinde diyalog esas öğedir ve tahammül sınırları oldukça geniştir. Yabancı ilişkilerde ise kanuni yükümlülükler esastır ve uyuşmazlıklara kanun çerçevesinde çözümler aranır. Bununla birlikte ilişkiler güçlü bireycilik nedeniyle resmi ve donuktur. Karakterler arası samimiyet olabildiğince zayıf, aile sıcaklığından uzaktır. Nezaket görüntüsünün altında gizlenmiş güçlü bencillik ve insana yabancılaşma söz konusudur. Geniş aile temsilinden ziyade ve çekirdek ailenin de ötesinde atomize olmuş bir aile tipi göze çarpar.

Kentli karakterler kırsal bir bölgede yaşamalarına rağmen doğal hayattan kopukturlar ve doğanın yabancılarıdır. Kentli yaşam pratiklerini bu doğal ortama da taşımışlardır. Kır hayatının geleneksel üretim ve tüketim alışkanlıklarını, zorunluluklarını hayatın dışında tutmayı sürdürmektedirler. Zira doğanın, doğada olmanın ifadesi şehir insanı için sakinlikten başka bir şey değildir. Toprakla sağlanan temas sınırlıdır ve ekonomik olmaktan çok romantiktir. İçinde bulunulan ya da kontrol edilen çevre/toprak; biçimlendirilmesi gereken mekân olarak görülmektedir.

Kentli karakterlere karşın kırsal karakterler ise doğayla barışıktır. Her ne kadar ekonomik etkinlikleri toprak üzerinden yansıtılmasa da yaşam pratikleri doğanın diğer unsurlarıyla uyumludur ve yerleşim alanlarının çevresi de onlar için yabancı, ürkütücü değildir. Zira Hidayet'in köpek havlamasında ve yaban atının yakalanmasında gösterdiği reaksiyon ile Aydın'ın gösterdiği reaksiyon arasında tam bir zıtlık vardır. Hidayet her iki sahnede de ürkmeden, durumu doğal karşılarken Aydın her iki durumda da tedirgin ve rahatsız olmuştur.

Doğanın sert koşulları ve eğitim, etkileşim eksikliğinden kaynaklı olarak sert mizaçlı olan kır insanı burada de benzer şekilde resmedilmiştir. Şiddet hayatın bir parçasıdır ve problemlerin çözümü noktasında ilk akla gelen araç ve eylemdir. Çok kültürlülüğün ahengini sağlamak için kent kültüründe önemli bir yeri olan kanuni kuralların kır kültüründe gözlemlenen zayıflığı karakterler özelinde yansıtılır. Ekonomik ve eğitim

olanaklarının düşüklüğü kültürel gelişimin önündeki problemdir. Bu nedenle çevre ve insanlarla kurulan ilişkiler biçimsellikten, estetikten ve çoğu zaman nezaketten uzaktır.

Aile bağları güçlü olmakla birlikte kadının konumlanışı edilgendir ve cinsel bir obje olarak erkeğin zayıf noktası olmaya devam etmektedir. Kadın yaşlanıp kendinden sonraki kuşağı yetiştirinceye dek kendi kararlarını almaktan uzak, saygınlığı düşük, çizilmiş sınırların pasif aktörü konumundadır. Erkek ise gücün temsili, ailenin buyurgan yetkilisidir. Bununla birlikte günlük yaşamda dili argo ve serttir. Hidayetin ve İsmail'in gerek eşleriyle gerekse taşra çevresiyle kurdukları iletişimde bu bariz görülmektedir. Kır karakterleri arasında en naif ve nezaketli olarak resmedilen Hamdi hocada bile bu sertlik ve argo dil hakimiyeti sezilmektedir. Hamdi hoca Aydın ve Hidayet'i uğurladıktan sonra kibar ve mahcup tavrını hemen terk etmiş, kaçlarını çatarak ve galiz küfürler ederek evine doğru yürümüştür.

Kaynakça

- Akbaş, Ö. U., & Atalay, G. E. (2020). Geleneksel Kadınlık Rollerinin Sosyal Medyada Yeniden Üretimi: Kendine Yardım Temalı YouTube Kanallarına Yönelik Çok Modlu Eleştirel Söylem Analizi. *Kültür ve İletişim*, 23(45), 58-86.
- Arslan, A. (2004). Bir Ankara Köyü (Kavaközü)'nün Sosyolojik İncelenmesi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(17), 53-70.
- Ayata, S., & Ayata, A. (t.y.). *Konut, Komşuluk ve Kent Kültürü*. Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı.
- Başaran, A. (2014). Post-Öykü: Öykünün Sonuna Tanıklık Etmek Modernlik ve Post-modernlik Bağ-lamında Post-Öykü Sorunsalına Bir Giriş. *Post Öykü Dergisi*, 1, 82-88.
- Bayrakçı, M. (2012). *Sinema ve Toplum*. <http://Akademikperspektif.Com/2012/10/03/Sinema-Ve-Toplum/>
- Çakır, S. (2011). Türkiye'de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011(23), 209-222.
- Çoban, B. (2003). Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi. İçinde B. Çoban & Z. Özarslan (Ed.), *Söylem ve İdeoloji*: Su Yayınevi.
- Depeli, G. (2016). Emine Mine, Hepsi Sensin Be Kızım: Yeşilçam Sinemasının Eril Fantezisi. *Fe Dergisi*, 8(2), 125-137.
- Dorsay, A. (2011). *Sinemamızda Değişim Rüzgarları*. Remzi Kitabevi.
- Erkan, R. (2004). *Kentleşme ve Sosyal Değişme*. Bilim Adamı Yayınları.
- Es, M. (2007). *Kent Üzerine Düşünceler*. Plato Danışmanlık.
- Es, M., & Ateş, H. (2004). Kent Yönetimi, Kentleşme ve Göç: Sorunlar ve Çözüm Önerileri. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 48, 205-248.
- Geray, C. (1974). Türkiye'de Kırsal Yerleşme Düzeni ve Köy Kent Yaklaşımı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 30(1), 45-66.
- Güner, T., & Akyıldız, H. (2014). Gelin, Düğün, Diyet filmleri ışığında geçmişten günümüze Türkiye'de göç, istihdam ve kentleşme sorunları. *Çalışma ve Toplum*, 0(40), 187-210.

- Güreşçi, E. (2015). Köyden Kente Göçün Köydeki ve Kentteki Yansımaları: Akpınar Köyü Üzerine Bir Değerlendirme. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2(2), 47-55.
- Hayta, Y. (2016). Kent Kültürü ve Değişen Kent Kavramı. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 165-184.
- Hegel, G. W. F. (2010). *Karalama Defterinden Aforizmalar* (E. Orman, Çev.). Belge Yayınları.
- Kaya, E. (2017). *Kentleşme ve Kentlileşme*. İşaret Yayınları.
- Kaymal, C. (2017). Kırdan Kente Göçün Kültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(15), 1499-1519.
- Keleş, R. (1973). *100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme*. Gerçek Yayınevi.
- Kress, G., & Leeuwen, T. V. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Arnold.
- Kurt, H. (2014). Türkiye'de Kent-Köy Ve Kentli-Köylü Algısı Üzerine Bir Araştırma. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(6), 2.
- Machin, D., & Mayr, A. (2012). *How to do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction*. SAGE.
- Ökten, Ş. (2018). Kan Davasının Toplumsal-Kültürel Bağlamı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), 525-532.
- Planck, U. (2010). Türkiye'de köy sosyolojisi (M. R. (çev.) Küçükboyacı, Çev.). *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(4), 223-241.
- Scognamillo, G. (1973). Türk Sinemasında Köy Filmleri 2. *Yedinci Sanat Dergisi*, 5, 34-39.
- Sezal, İ. (2002). Toplum ve Aile. İçinde İ. Sezal (Ed.), *Sosyolojiye Giriş* (ss. 161-197). Martı Yayınları.
- Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın: 1920-1990* -. Altındağ Matbacılık.
- Şah, U. (2020). Eleştirel Söylem Analizi: Temel Yaklaşımlar. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 7, 210-231.
- Şentürk, M. (2017). Kentsel Dönüşümün Sosyolojisi. İçinde K. Alver (Ed.), *Kent Sosyolojisi* (ss. 377-394). Çizgi Kitabevi.
- Tatlıoğlu, K., Yazıcı, M., & Karaca, M. (2013, Mayıs 2). *Kentleşme ve Göç Sonucunda Görülen Bireysel ve Toplumsal İlişkilerin Niteliği Üzerine Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme*. Uluslararası Türk-Arap Sosyal Bilimler Kongresi (ATCOSS), İstanbul.
- Topal, A. K. (2004). Kavramsal Olarak Kent Nedir ve Türkiye'de Kent Neresidir? *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(6), 276-294.
- TÜİK. (2021). *Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Sonuçları*. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Adrese-Dayali-Nufus-Kayit-Sistemi-Sonuclari-2021-45500>
- Türkdoğan, O. (2006). *Köy Sosyolojisi*. IQ Yayınları.
- Ünlü, Ş. (2009). *Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması; Örnek "Hakkari'de Bir Mevsim" ve "Uzak" Filmleri*, [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Ünlü, Ş., & Serarşlan, M. (2012). Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması: 'Hakkâri'de Bir Mevsim' ve 'Uzak' Filmleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27, 217-227.
- Ventola, E., Charles, C., & Kaltenbacher, M. (2004). *Perspectives on Multimodality*. / Philadelphia John Benjamin's Publishing Company.
- Wirth, L. (2002). 20. Yüzyıl Kenti. İçinde A. Alkan (Ed.), & B. Duru (Çev.), *Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme* (ss. 77-106). İmge Yayınları.
- Yasa, İ. (1985). Temel İş-Güç Biçimleri ve Aile Harcamaları. İçinde O. Arı (Ed.), *Köy Sosyolojisi Okuma Kitabı*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Yörükan, A. (2006). *Şehir Sosyolojisinin ve İnsan Ekolojisinin Teorik Temelleri*. Nobel Yayınları.
- Zengin Çelik, H., & Tezcan, S. (2017). Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 619-636.

Provincial-Urban Presentation in Turkish Cinema: The Case of Nuri Bilge Ceylan's Winter Sleep Film

Kürşad ERKAL (Asst. Prof. Dr.)

Extended Abstract

Humanity, which started its story with hunting and gathering, gradually started to settle down with the production relations it established with the land over time. This process of settlement, in which agricultural activities increased and became widespread, covered a very long period of time in terms of human history. In this civilisation process, which is the basis for the formation of cultural basic values as well as an economic form of production, humanity dispersed to rural areas in the form of small clusters. These small clusters, which spoke the same language, had the same religion, morality, art and thought system and adopted the same economic production models, were defined by the concepts of provinces and provincialism. In short, they are homogenous structures living in a closed circuit. By the 19th century, this outlook would begin to change. The phenomenon of industrialisation, which started in the West, accelerated the process of urbanisation with the new forms of production it gave birth to, and people clustered in the countryside started to flow to the cities. At this point, the proportion of people living in industrialised cities has far exceeded the proportion of people engaged in agriculture and animal husbandry in rural areas.

Concentration in cities is attributed to many reasons. The attainment of large production capacities with modern capitalist economic activities, the industrialisation of business lines, the rapid development in machinery, transportation and communication technologies have made cities more attractive than rural areas. The source of attraction is not only these economic activities. New cultural environments also constitute another source of attraction. People from different regions coming together in cities with job opportunities have started to agree on certain activities, rules and cultural forms in order to make common life possible. This has led to the emergence of a more colourful and vibrant cultural atmosphere against the introverted village culture, while at the same time revealing the type of urban people.

The phenomenon of urbanisation accelerated by the modern capitalist system has brought along certain problems. Cities, which have turned into an attractive place, have caused uncontrolled migration from rural to urban areas. The economic and social problems caused by the crowds coming from different ethnic, belief and cultural climates have weakened the ability of urban culture to transform and smooth out differences. As a result, large masses have been formed who live in the city but cannot internalise the urban culture, continue to live their rural habits in practical terms, and alienate themselves and their environment due to the adaptation problems they face. The tensions created by this provincial human typology, which is shaped against the urban human type within the urban borders, have attracted the attention of written and visual arts as well as social sciences. In this context, city-village, urban-provincial comparisons have been among the subjects frequently handled by the art of cinema.

The phenomenon of migration from villages to cities, which started to be experienced in Türkiye from the 1950s onwards, caused more severe social problems than the

experiences in the West. This was also the period when Turkish cinema began to develop. Influenced by the sociology in which it developed and the political, social and economic turmoil, cinema started to take an interest in these painful migration and urbanisation problems that emerged in Türkiye from the 1960s onwards. Due to the narrative language and possibilities of cinema, this interest has been functionalised through provincial and urban characters. While sometimes focusing on the problems faced by the provincial characters who migrate to the city due to livelihood difficulties, sometimes an urban-village, urban- provincial reading is attempted through the urban characters who are exiled to the countryside for political reasons. In both relocations, the characters have to face conflicts and problems arising from their cultural background.

Today, although the overwhelming majority of Türkiye's population lives in cities, urbanisation problems continue to exist to a significant extent. Therefore, Turkish cinema continues to deal with the urban- provincial conceptualisation by developing contemporary perspectives. In this study, the 2014 film "Winter Sleep" directed by Nuri Bilge Ceylan, which is one of the most recent examples of Turkish cinema in which the provincial-urban comparison is made, is analysed. The study aims to make a contemporary comparison through the provincial-urban characters in the film based on the assumption that the problem of urbanisation still persists despite the fact that approximately 95% of Türkiye's population lives in cities, and that the provincial type of people cannot be purified from their cultural habits. In the study, "Multimodal Critical Discourse Analysis" developed by Machin and Mayr (2012), which makes it possible to analyse texts and visuals together, was used as a method.

Although the film is set in an important tourist city in Türkiye, the characters are formed in two clusters as urbanites and villagers. The first group includes the main characters, who are rich, educated, cultured, intellectual, have a deep view of life, are kind to their environment, have no violent tendencies, are based on the law, and embrace the equality of men and women. However, their communication within the family is problematic and far from sincerity. Their inner world is turbulent and restless. They are alien to nature. In the second group, there are provincial type side characters. These people are portrayed as poor, uneducated, rude and cunning throughout the film. These people have a high tendency to violence. Their understanding of law is based on brute force. Male-dominant culture is dominant in male-female relations. They are at peace with nature. Although they are poor and uneducated, their communication within the family is warm, sincere and in solidarity. Throughout the film, these two groups are portrayed from a dichotomic point of view. As an example of contemporary cinema, the film reveals that the urban-provincial divide is still sharp in Türkiye.

Keywords: Provincial, Urban, Turkish Cinema, Nuri Bilge Ceylan.

Bu makale **intihal tespit yazılımlarıyla** taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by **plagiarism detection softwares**. No plagiarism detected.

Bu çalışmada “**Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi**” kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the “**Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive**” were followed.

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

The research was conducted by a single author.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile **çıkar çatışması** bulunmamaktadır.

There is no **conflict of interest** with any institution or person within the scope of the study.