

YENİ TÜRK SİNEMASI'NDA TAŞRA TEMSİLLERİ: PANDORA'NIN KUTUSU SONBAHAR FİMLERİ ÜZERİNE SÖYLEM ANALİZİ

Yasemin MERİÇ¹

İrfan HİDİROĞLU²

Araştırma Makalesi

Başvuru Tarihi: 23.12.2025

Kabul Tarihi: 23.02.2026

ÖZ

Bu çalışma, Yeni Türk Sineması'nda taşra temsillerini *Pandora'nın Kutusu* ve *Sonbahar* filmleri üzerinden söylem analizi yöntemiyle incelemektedir. Araştırma, taşranın bu filmlerde yalnızca coğrafi bir mekân değil, aynı zamanda çok katmanlı bir anlam alanı olarak yeniden üretildiğini göstermektedir. Türk sinemasında uzun süre geri kalmışlık ve dışlanmışlıkla ilişkilendirilen taşra, Yeni Türk Sineması'nda bireysel anlatıların merkezine yerleşerek daha çeşitli temsiller kazanmıştır. Norman Fairclough'un eleştirel söylem analizi modeli doğrultusunda yapılan inceleme, her iki filmde de taşranın karakterler için ölümü karşılamaya ve yaşamın son evresini deneyimlemeye uygun bir sığınma mekânı olarak sunulduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Sineması, Taşra Temsili, Söylem Analizi

REPRESENTATIONS OF THE PROVINCES IN NEW TURKISH CINEMA: A DISCOURSE ANALYSIS OF PANDORA'S BOX AND AUTUMN FILMS

ABSTRACT

This study examines representations of the provinces in the New Turkish Cinema through the films **Pandora's Box** and **Autumn**, using discourse analysis. The research demonstrates that the countryside is reproduced in these films not merely as a geographical space, but also as a multi-layered field of meaning. Long associated with backwardness and marginalization in Turkish cinema, the countryside has gained more diverse representations in the New Turkish Cinema by becoming central to individual narratives. Conducted in accordance with Norman Fairclough's critical discourse analysis model, the study reveals that in both films, the countryside is presented as a refuge suitable for characters to face death and experience the final stage of life.

Keywords: New Turkish Cinema, Representation of the Provinces, Discourse Analysis

¹Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İletişim Bilimleri Doktora Öğrencisi
yasemin.guney20@ogr.atauni.edu.tr, ORCID:0000-0002-1582-9052

²Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
hidiroglu@atauni.edu.tr, ORCID:0000-0002-0274-9985

GİRİŞ

Sinema, gerçekliği yeniden üretme ve anlamlandırma gücünün yanı sıra toplumun kendisine özgü sosyal, politik ve ekonomik değişimlerinden etkilenen ve bu değişimleri beyaz perdeye yansıtma gücüne sahip bir sanat dalıdır. Bu sebeple film sanatı yalnızca anlatı üretmekle kalmaz aynı zamanda toplumsal değişimlerin, siyasal ve ekonomik çalkantıların dilini ve mesajını da oluşturur. Böylesi bir anlayışta filmler, yalnızca dönemin salt tanıkları değil, zamanının tasvirini aktarabilen birer kültürel temsil aracı nispetinde zamanını kaydeden ve onu yeniden yorumlayan kültürel bir metin olarak değerlendirilir.

Türk sineması, tarihsel gelişimi boyunca toplumun dönüşüm süreçlerini, çatışmalarını yansıtan bir ayna işlevi görmüştür. Bu yansıma, 1990'ların ortalarından itibaren biçimsel ve tematik açıdan belirgin bir değişim geçirmiş; sinemanın odak noktası şehir merkezlerinden taşra(ya)lara yönelmiştir. Söz konusu yönelim, yalnızca mekânsal bir değişimle kalmamış aynı zamanda insanın kendi varoluşuyla, geçmişiyle ve ölümle kurduğu ilişkinin sinemasal yeniden üretimini de beraberinde getirmiştir. Bu dönem, literatürde sıklıkla “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılmaktadır (Atam, 2011; Suner, 2006). Dönemin temel özellikleri arasında, bireysel hikâyelere yönelme, içe kapanma, sessizliğin ve dinginliğin estetik bir değer olarak kullanılması, karakterlerin içsel yolculuklarına eşlik eden minimal anlatı biçimleri ve doğa-insan ilişkisini öne çıkaran yeni bir görsel dil sayılabilir.

Tasnif ve adlandırması muhkem olmasa da Yeni Türk sineması, sinemamızın tarihsel serüveni içerisinde 1990ların ortasından günümüze kadar olan zaman dilimini kapsamaktadır. Bu dönem itibariyle Türk sineması biçim ve içerik olarak Yeşilçam döneminden uzaklaşarak ayrılmış, yönetmenler bireysel anlatıları ile ön plana çıkarak film yapma biçimlerini de Yeşilçam döneminden farklılaştırmışlardır. Bunların yanı sıra Atam (2011, ss. 83-84) dönemin ayırıcı özelliklerini; izleyici davranışlarındaki farklılaşma, filmler üzerine yapılan eleştiri ve yorumlar, yapım ve gösterim tarzının değişimi ve sinemamız için hâkim bir yetiştirme şekli olan usta-çırak ilişkisinin terk edilmesi olarak belirtmektedir. Yaşanan bu değişimlerin bir sonucu olarak sinemamızda,

yapımcı-yönetmenler, film sponsorları ve ortak yapımlar gibi farklı ve yeni üretim biçimleri de ortaya çıkmıştır (Tunç, 2012, s. 166).

Sinemamız için yeni olan bu dönem, literatürde aynı anlama gelebilecek şekilde Son dönem Türk Sineması, 1990 sonrası Türk Sineması gibi farklı kavramlar ile ifade edilmektedir. Bu çalışmada da zaman zaman kullanılacak bu kelimeler ile ifade edilmek istenen anlam Yeni Türk Sineması'dır. Suner'in (2006, ss. 28-29) bakış açısında "yeni bir yönetmenler kuşağıyla özdeşleştirilen" bu dönemin dört kurucu yönetmeni Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu olmuştur (Atam, 2011). Yeşilçam'dan farklı anlatı kalıplarıyla öne çıkan bu yönetmenlere yaşadığımız dönemde yeni yönetmenler de eklenmiştir.

Bu çalışmanın amacı; Yeşilçam'ın kent odaklı anlatılarından ayrılarak kamerasını taşraya çeviren Yeni Türk Sineması'nda, taşranın yalnızca coğrafi bir alan değil, ontolojik bir anlatı mekânı olarak nasıl konumlandırıldığını tartışmaktır. Bu doğrultuda, 2000 sonrası taşrayı konu edinen yapımlar makro düzeyde beş temel başlık altında (şehir ile kutuplaştırma, aidiyet kurma, kötücüllük mekânı, içeriden bakış ve ölümün organik yaşandığı yer) kategorilendirilmiştir. Araştırmanın temel analiz aşamasında ise "ölümün organik olarak yaşandığı yer" temasına odaklanılmış ve bu anlatının en muhkem örnekleri olan Pandora'nın Kutusu (2008) ile Sonbahar (2008) filmleri amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmlerdeki sahne, diyalog ve sessizlik kurguları; Norman Fairclough'un eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenerek Heidegger, Ariès ve Baudrillard'ın ölüm kavramına getirdiği yaklaşımlar çerçevesinde kuramsal bir zeminde tartışılmaktadır. Çalışma, taşranın sinematik temsilindeki klasik "sıkıntı ve kaçış" okumalarının ötesine geçerek; modern kentin ölümü sterilize eden düzeneklerine karşılık taşranın ölümü organik, doğal ve huzurla karşılama imkânı sunan ontolojik bir sığınak olarak nasıl kurgulandığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

1.Yergi ile Övgü Arasında, Mekânın Ötesinde Bir Anlam: Taşra

Taşra kavramsal olarak; Türk Dil Kurumu tarafından sözlük anlamı “bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık” (Türk Dil Kurumu, 2005) olarak tanımlanmaktadır. Böylesi bir kullanımda taşra; sözlük anlamı itibariyle ilk bakışta mekânsal bir alanı, coğrafyayı işaret etmektedir. Mekâna içkin bu genel tanımdan hareketle merkezin dışarısı kolaylıkla taşra atfedilerek tanımlanabilmektedir. Böylesi bir tanım ise kelimenin farklı boyutlarda içerisinde barındırdığı anlamları örtmekte ve taşrayı tek, sonsuz bir mekâna, ‘merkezin dışarısına’ özgü tutmaktadır. Özarslan (2022, s. 147)’in ifadesiyle ön belirleyici olarak dışarıda kalan taşra, “kültürel olarak şekillendirilmiş ve bilhassa akrabalık-cemiyet ilişkilerinin çoğu zaman sebepsizce ve görünmez bağlarıyla olduğu yere bağlanmıştır”. Hâlbuki taşra, sosyolojik ve kültürel boyutlarıyla düşünüldüğünde mekânın çok ötesinde farklı anlamları içermektedir. Tanım olarak ilk bakışta merkezin dışında olan yeri ifade eden taşra, kendisine nereden ve nasıl bakıldığına bağlı olarak farklı tanım ve anlamları içermektedir.

Taşrayı bir deneyim olarak görmemize imkân sağlayan Gürbilek (1995, ss. 47-60) “yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da ama onların da ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma hali, insan deneyiminin bir parçası” olarak taşrayı tanımlayarak anlamı merkezin dışı olma durumundan kurtarmaktadır. Böylesi bir tanımlama ile taşra; salt merkezin dışı prangasından kurtularak öznel bir deneyim durumu olarak, çoklu anlamları da barındıran ve hatta merkezin tam içinde de deneyimlenebilecek bir haldir. Bu hal Alver’in (2013, s. 11) bakışında; mekandan bağımsız olmamakla birlikte mekânsal anlamının çok ötesinde “kendine ait bir ruhu, kokusu, rengi, tılsımı, sesi, zamanı, bakışı, algısı, insanı ve halleri olan bir iklim iken, Bora’ya (2005, s. 40) göre ise; “dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu alem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan ‘yabani’ bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği”dir. Bora’nın bakışındaki ‘yabani hal’ Arslantunalı’nın (1992, ss. 66-75) ifade edişiyse “durağandır, kapalıdır, sıkıcıdır.”

Belirgin yahut örtük bir bakış altında, taşraya karşı farklı anlamlar taşıyan bu ifadelerin dışında salt merkezin dışı olarak konumlandığımızda olağan olarak kenarda kalma durumu ortaya çıkmakta ve böylesi bir kullanımda da bir dışarlık hâkim olmaktadır. Tüm bu tanımlardan hareketle söylenebilir ki; kavram olarak taşra farklı zıt tanımları içerisinde barındırmakta ve muhatabın bakışına göre bir yüceltme yahut küçültme hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak “her bakış kendi taşrasının abidesini dikmektedir, herkesin kendi taşrası vardır. Kimine göre taşra bütünüyle bir olumsuzlamadır; darlığın, sıradanlığın, bağınazlığın, esaretin, dedikodunun, sıkıntının, boşluğun mekânıdır. Kimi bakış yüceltmekten yanadır; buna göre taşra saflığın, masumiyetin, mahremiyetin, asilliğin, değerlerin, ideallerin alanıdır” (Alver, 2013, s. 12). Muhkem konumlardan ve anlamlardan bağımsız bir bakışın mümkün gözükmediği taşra, doğrudan ne bir mekâna ne de bir insan tutum ve tavrına karşılık gelmeyecek bir tavırla, mekânla ilişkisi içerisinde ama tek bir mekâna ‘merkeze’ özgü tutulmadan, yergi ve övgüden bağımsız, kendi akışında bir ara durum olarak tanımlanabilir.

2. Türk Sinemasında Taşra Anlatıları

Türk sinemasında taşranın temsili, tarihsel süreç içinde dönemin sosyoekonomik ve politik koşullarına paralel olarak önemli değişimler geçirmiştir. Taşranın sinemamızda ilk kez görünür olduğu ve Cumhuriyet'in modernleşme hedeflerine uygun, pitoresk bir anlatımla sunulduğu Aysel Bataklı Damın Kızı (1935) ile başlayan bu süreç, 1950'lerde Karanlık Dünya (1952) ile daha gerçekçi bir zemine taşınmıştır. 1960'lı ve 1970'li yıllara gelindiğinde ise, hız kazanan köyden kente göç olgusu sinemanın ana temalarından biri hâline gelmiş; köy-kent karşılaşması farklı türlerde beyaz perdeye yansımıştır. Bu dönemde taşra; Yılanların Öcü (1962) ve Susuz Yaz (1963) gibi yapımlarda kırsal yaşamın gerçekçi bir izdüşümü olarak, Yeşilçam melodramlarında kentlin yozlaşmışlığına karşı saf ve masum bir değer mekânı olarak, Köyden İndim Şehire (1974) ve Kibar Feyzo (1978) gibi komedi filmlerinde ise kentsel uyumsuzluklar üzerinden yoğun biçimde işlenmiştir. 1980'li yıllarda Mine (1982) ve Selamsız Badosu (1987) gibi yapımlarla ilişkiler üzerinden kurgulanan taşra temsili, on yılın sonunda Ömer Kavur'un Anayurt Otel (1987) filmiyle Yeni Türk Sineması'nın taşra anlatılarına öncülük edecek bir boyut

kazanmıştır.

1990'ların ikinci yarısından itibaren başlayan Yeni Türk Sineması döneminde taşra temalı filmlerin sayısında belirgin bir niceliksel artış gözlemlenmiş ve taşra, sinemasal ve düşünsel anlamda merkezi bir konuma yerleşmiştir (Aydoğan, 2012; Güteryüz, 2013; Özçınar, 2020). Mekânın dışında yergi ve övgü arasında tanımlamalara mahkûm edilen taşra, bu bakış ve tanımlamalar eşliğinde edebiyatın, sanatın ve sinemanın toplumsal ve siyasal çerçevesinin içerisinde kendisine yer bulmuştur. Bu yer buluşta da sinemamızın popüler mekânlarından biri olan taşra; “bir yandan saflığın, masumiyetin, dürüstlüğün, sadakatin, fedakârlığın, mertliğin ve cesaretin yurdu olarak yüceleştirilen taşra, diğer taraftan güvensizliğin, baskının, denetim ve kontrol altında tutulmanın, cehaletin ve karanlığın kol gezdiği mekân olarak yerilmiştir” (C. Çelik, 2017, s. 25).

Çalışmanın ana temasını oluşturan Yeni Türk Sineması döneminde sinemamızda anlatının merkezi taşraya doğru bir yönelim, farklılaşma gerçekleştirmiştir. Bu yönelimin geçmiş dönemlerden en büyük farklarından biri, beyaz perdeye yansıyan taşra algısının değişim ve dönüşümüdür. Değişen taşra algısıyla birlikte geçmiş dönem anlatılarından farklı olarak 1990 sonrası döneme “dışarıdan bakan yabancı bir göz” hâkimdir (Yılmazkol, 2011, s. 57)

2000 sonrası Yeni Türk Sineması'nda taşra teması, farklı estetik ve ideolojik yönelimlerle çok sayıda filmde işlenmiştir. Bu çalışma, bu geniş anlatı içinden taşrayı ölümle ilişki bağlamında dönüştüren iki filmi amaçlı örnekleme seçmekte ve çözümlemeyi *Pandora'nın Kutusu* (2008) ile *Sonbahar* (2008) filmleriyle sınırlandırmaktadır.

3. Modernite, Kent ve Ölümün Tıbbileştirilmesine Karşı Ontolojik Bir Alan Olarak Taşra

Yeni Türk Sineması'nda taşra ve ölüm ilişkisini anlamlandırabilmek için modernitenin ölüm algısını kuramsal olarak incelemek gerekmektedir. Jean Baudrillard (1998), adlı modernitenin ölümü yaşamın doğal bir parçası olmaktan çıkarıp dışladığını savunur. Modern kent yaşamında ölüm; hastanelere, tıbbi cihazlara ve steril odalara hapsedilerek "tıbbileştirilmiş" ve yönetilmesi gereken bir anomaliye dönüştürülmüştür.

Baudrillard'ın bu eleştirisi, kentin ölümü mekanikleştirici yapısını ortaya koyar. Öte yandan Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman* eserinde "ölüme-doğru-varlık" (Sein-zum-Tode) kavramıyla insan varoluşunu (Dasein) ele alır. Heidegger'e göre birey, ancak kendi ölüm gerçeğini otantik (sahici) bir şekilde kabullendiğinde kendi bütünlüğüne ulaşabilir. Ancak modern kentin gürültüsü ve "onlar" (Das Man) alanı, bireyin bu sahicilikle yüzleşmesini engeller. Bu kuramsal zeminde değerlendirildiğinde, çalışmaya konu olan filmlerde taşra, Baudrillard'ın eleştirdiği tıbbi/steril kent mekânlarına bir alternatif oluşturur. Taşra, kentin dışladığı ölümün doğal döngüsü içinde karşılandığı ve Heideggerci anlamda bireyin kendi ölümünü otantik olarak sahiplenebildiği ontolojik bir varoluş ve tamamlanma mekânı olarak işlev görmektedir.

4. Metodoloji

4.1. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmanın temel sorusu, Yeni Türk Sineması'nda taşranın ölüm ve bakım söylemiyle nasıl kurulduğu ve kentin tıbbileştirici/yalıtıcı ölüm rejimine karşı nasıl konumlandığıdır. Çalışma, Pandora'nın Kutusu ve Sonbahar filmlerinde taşranın mekânsal, görsel-işitsel ve dilsel söylemler aracılığı ile nasıl inşa edildiğini tartışmaktadır. 2000 sonrası Türk sinemasında anlatının merkezi olarak taşrayı konumlandıran filmlerin taşraya dair nasıl ortak anlamlar ve temsiller ürettiği sorusu üzerinden taşranın hangi kod ve karakter temsilleriyle işlendiği ve bunun doğal bir sonucu olarak nasıl bir söylem pratiği üretimine aracı olduğu ortaya konulmaktadır. Araştırmada, 2000 sonrası Yeni Türk Sinemasındaki taşra anlatıları incelenmektedir.

Söylem analizi, metinlerin sadece dilsel yapısını değil, toplumsal, kültürel ve ideolojik bağlamını da inceleyen bir yöntemdir (Fairclough, 1992; Wodak & Meyer, 2001). Bu bağlamda, filmlerle açığa çıkan metinler de söylemsel pratikler olarak ele alınabilir; çünkü film, yalnızca bir anlatı değil, dönemin belirli ideolojik, kültürel ve estetik temsillerini içeren çok katmanlı bir anlam üretim alanı konumundadır. Söylem bu perspektifte; sinema eserlerinin salt görsel ve işitsel tüm unsurlarının ötesinde anlatı içerisinde kurgulanmış (ideolojik ve kültürel) anlamı açığa çıkartmaktadır. Bu anlam,

filmleri sanatsal üretiminin bir parçası olarak değil, aynı zamanda içinde buldukları toplumsal yapının ve söylem evreninin bir parçası olarak, analizine imkân vermektedir.

Söylemin içinde bulunulan kültürel bağlamda anlam kazandığını ifade eden Fairclough'a göre söylem; ne söylendiği ile ilgili değil, aynı zamanda nasıl söylendiği ve bu söylemin hangi kültürel ve toplumsal bağlamda anlam kazandığıdır. Söylemi hem bir güç hem de gerçekliğin toplumsal inşasında kullanılan bir araç olarak kabul ettiğimizde, söylem sosyal, siyasal ve iktidar ilişkilerinde bağımsız değildir, toplumsal dinamiklerle ilişkilidir ve kendiliğinden ortaya çıkmaz. Metnin ve görsellerin arka planındaki söylemi açığa çıkartmayı hedefleyen söylem bu çalışmada; genel bir alanı, ifadeler grubunu ve ifadeyi belirginleştiren düzenli bir eyleme karşılık gelmektedir. Söylem çözümlemesi, dilin ve metinlerin sadece bilgi aktarımı sağlayan, iletişim vasıtası araçları olmadığını, bu araçların aynı zamanda düşünce sistemlerini oluşturan, pekiştiren ve dönüştürerek yeniden var edebilen güçlü yapılar olduğunu vurgulayan nitel bir araştırma yöntemidir (Foucault, 1972).

Bu çalışmada söylem analizi, Norman Fairclough'un üç düzeyli modeline dayanılarak uygulanmıştır. Fairclough'un yaklaşımı, söylemi hem bir dilsel metin olarak hem de toplumsal pratiklerin bir parçası olarak analiz etmeyi mümkün kılar. Dolayısıyla bu yöntem, filmleri yalnızca görsel veya tematik bir bağlamın yanı sıra üretildikleri toplumsal bağlamda değerlendirmeye imkân tanımaktadır. Çalışma, amaçlı örneklem (purposive sampling) tekniğine dayanmaktadır. Çalışmanın amacına uygun veri kaynaklarının seçilmesine olanak tanıyan amaçlı örneklem ile belirli niteliklere sahip veri kaynakları tercih edilmiştir. Çalışmanın odağı, taşrayı ölümün organik biçimde yaşadığı bir mekân olarak temsil eden filmleri incelemektir. Bu nedenle amaçlı örneklem olarak Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008) ve Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filmleri seçilmiştir. Her iki film de ölüm, zaman, sessizlik ve doğa temalarını merkezine alarak taşrayı ölümün doğal olarak yaşanmasına imkân tanıyan bir bakışla yeniden kurmakta, bu yönleriyle araştırmanın temel problematiğine doğrudan karşılık gelmektedir.

Dolayısıyla, bu çalışmanın analizi iki aşamalı olarak kurgulanmıştır. İlk aşamada, 2000 sonrası Yeni Türk Sineması'ndaki taşra anlatıları makro düzeyde incelenmiş ve ortak anlatı yapıları söz konusu beş temel başlık altında kategorize edilmiştir. Araştırmanın ikinci ve temel aşamasında ise; bu kategorizasyon içerisinde yer alan 'ölümün organik olarak yaşandığı yer' temasına en uygun düşen Pandora'nın Kutusu ve Sonbahar filmleri amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. İkinci aşamada örneklem bütünüyle bu iki filmle sınırlandırılarak, Fairclough'un eleştirel söylem analizi modeli çerçevesinde sahne ve diyalog bazlı mikro bir çözümleme gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın veri seti yalnızca iki filmden oluşmaktadır: *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008) ve *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008). Amaçlı örneklem (purposive sampling) kapsamında seçilen bu iki film, ölüm/hastalık temasını anlatının merkezine alması, kent-taşra geçişini anlatısal bir kırılma olarak kurması ve ölümün 'müdahalesiz/doğal' bir kapanış olarak temsil edildiği sahne düzeneklerine sahip olması bakımından çalışma problematiğiyle doğrudan örtüşmektedir. Örneklem sınırı, Fairclough'un üç düzeyli modelinin sahne/sekans ölçeğinde derinlemesine uygulanabilmesi amacıyla iki filmle sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda analizin gerçekleştirebilmesi için belirlenen araştırma soruları:

-Sinema aracılığıyla tanımlanan taşra söz konusu dönemdeki filmlerde nasıl sunulmaktadır?

-2000 sonrası Yeni Türk Sineması, taşrayı söylemsel yapılarla nasıl temsil etmektedir?

-*Pandora'nın Kutusu* ve *Sonbahar* filmlerinde taşranın hâkim anlatıdan farklılaşan mekânsal kurgusu, hangi temalar ve söylemsel pratikler aracılığıyla inşa edilmektedir?

5. Değerlendirme ve Tartışma

5.1. Şehir ile Kutuplaştırma ve Geri Kalmışlığın Mekânı

Anlatının mekâna bağımlı ya da bağımsız taşra ile kurulduğu bazı filmlerde merkez-çevre gerilimi hakimdir ve taşra şehir-metropol ile kutuplaştırılarak anlatılmaktadır. Bu anlatıda şehir; modern, gelişmiş, refah düzeyi yüksek ve muhafazakâr

olmaktan uzak bir yapıdayken taşra ise merkezin gölgesinde, hatta merkezin zıddı olarak az gelişmiş, muhafazakâr değerlerin hâkim olduğu bağınaz, bir an önce kaçıp kurtulmanın tek çözüm olduğu bir sıkıntı mekânıdır. Alver'in deyimiyle böylesi bir anlatıda “taşra kendi dünyası ve halleri özelinde değerlendirilmekten ziyade sürekli merkez-çevre ilişkisi, kenar, öteki kavramlarıyla birlikte anlatılmaktadır” (Alver, 2013, s. 15).

Söz konusu anlatının hâkim olduğu filmlerde karakterlerin taşra ile kavgası kır-kent geriliminden beslenmektedir. Bu anlatı sosyolojik olarak Şerif Mardin'in merkez-çevre yaklaşımı çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Mardin'e göre köy çevreyi tanımlayan ve modernleşmeye karşı direnci olan bir alan iken; kent (İstanbul) bu anlamın bir zıddı olarak modernleşmenin ve ilerlemenin karşılığı olarak tanımlanmıştır (Mardin, 1973). Sinemasal evrende böylesi bir temsil; köye-çevreye ait olanı modernleşme bağlamında ötekileştirmektedir. Aynı zamanda temsil teorisine göre, (Hall, 1997) bu filmler yalnızca toplumsal gerçekliğin yansımaları değil, modernleşme ve ideolojisinin söylemsel düzeyde yeniden üretildiği alanlardır. Sonuç olarak bu anlatı üzerine kurgulanan yapımlar sadece merkez-çevre karşıtlığını görünür kılmakla kalmayıp, modernleşme projesinin kültürel kodlarını pekiştiren ve yeniden dolaşıma sokan bir anlatı evreni oluşturmuştur.

Deniz Gamze Ergüven yapımı *Mustang* ve Emin Alper'in *Kız Kardeşler* filmleri bahsi geçen anlatının muhkem şekilde işlendiği iki örnek yapımlar olarak gösterilebilir. Her iki filmde de taşra hem coğrafi şartları hem de hayat tarzı açısından bir an önce kaçıp kurtulması gereken bağınaz, geri kalmış ve kötünün her alanda hâkim olduğu bir mekandır. Söz konusu bu iki filmde şehir ise; gelişmişliğin, kurtuluşun, rahata kavuşmanın, huzurun ve hatta özgürlüğün yegâne mekânıdır.

Taşranın temsilinde kurgulanan “medeniyet ışığı ile aydınlatılması ve dönüştürülmesi arzu edilen kültürel ötekinin belirleyici bir konumu vardır” (C. Çelik, 2017). Bu konum merkezden gelecek olanla yahut merkeze gidilerek varlık kazanan bir pratikle bu filmlerde tekrarlanmaktadır. Filmlerde taşradan hiç çıkmamış, medeniyet ışığından habersiz karakterler görürüz. Taşradan hiç çıkmamış bu karakterler (Mustang

için babaanne ve amca, Kız Kardeşler filminde ise de baba ve kıraathanede sohbet ettiği bazı arkadaşları) baskı ve otoritenin temsili olabilecek şekilde kurgulanarak geleneği temsil etmekte ve taşradan kopmaya çalışan karakterler için de mekâna tahammülü zorlaştırmaktadırlar. Zorluklardan kurtulmanın adresi olarak ise şehre kaçış vurgulanmaktadır. Nitekim bahsi geçen her iki filmde de şehre kaçışı gerçekleştirebilen karakterler aynı zamanda mutlu sona kavuşarak özgürleşmektedirler.

Sonuç olarak, bu filmlerin söylemsel pratikler ile tanık olduğumuz anlatı taşrayı kendi dinamikleri içerisinde organik biçimde anlama ve anlatmaktan son derece uzak, merkez-taşra kutuplaşması bağlamında taşrayı merkezden oldukça uzak, modernleş(e)memiş, oldukça muhafazakâr kurgulayarak aktarmaktadır. Bu kurgulama karakterler üzerinden okunduğunda geleneksel-modern ve merkez-çevre kutuplaşması bağlamında, şehrin öneminin karakterler ve temsiliyetleri üzerinden vurgulanarak tekrarlandığı dışarılıksı bir taşra anlatısıdır.

5.2. Aidiyeti Taşra ile Yeniden Kurmaya Çalışmak

1990lar Türk sinemasında taşranın yeniden keşfedildiği bir dönemdir. Beyaz perdenin bu keşifte sıklıkla başvurduğu en belirgin ana temalarından biri karakterlerin taşraya geri dönerek, aidiyeti taşrayla birlikte yeniden kurmaya çalışması olmuştur. Bu anlatı Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Reha Erdem gibi yönetmenlerin bazı filmlerinde mevcuttur. Nuri Bilge'nin *Kasaba*'sında, Kaplanoğlu'nun *Yumurta*'sında ve Erdem'in *Koca Dünya*'sındaki erkek karakterlerin yaşadıkları şehre ait hissetmeyerek, taşraya aidiyet kurma üzere yeniden dönüşleri göze çarpmaktadır. Söz konusu filmlerdeki karakterlerin ortak özellikleri olarak yaşadıkları-ait olmaya çalıştıkları mekanlarda aidiyet kuramadıkları, kendilerini gerçekleştiremedikleri dikkat çekmekte ve karakterler bu nedenle bir nevi öze dönüş gerçekleştirmektedir. Kasaba da Saffet boğucu kasabaya hapsolmuş hissederken gerilimli-hesaplaşmalı ve cebelleşen bir karakter olarak aidiyet kurmaya çalışmaktadır.

Bu anlatılarda taşra bir ara form olarak görünmekle beraber doğal olarak bir tamamlanmamışlık, yarım kalmışlık duygusu karakter üzerinde hâkim olmakta ve taşrada

bulunuş karakter için bir gerilim unsuru olmaktan ziyade kendi ile iletişim kurmanın bir aracı olarak aidiyetin vurgulandığı mekânlardır. Örneğin; Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*'sındaki ana karakter Yusuf, doğup büyüdüğü taşradan eğitim almak üzere çıkmış bir zaman sonra geri dönmüştür. Bu geri dönüşünde Yusuf bir gerilimden ziyade uzlaşma duygusu ile taşrada bulunuşuna sebepler oluşturmaya çalışmıştır. Yusuf'un gerilimden uzak bu hali taşra ile kurulan aidiyet olarak okunabilmektedir.

Bir başka örnek olarak Murat Pay'ın 2017 yapımı *Mirâciyye: Saklı Miras* filmi örnek olarak verilebilir. *Mirâciyye*'in kayıp bestesini bulmak üzere yola çıkan Raci'nin serüveni taşradaki uğrak mekanları üzerinden devam eder. Bu seyrinde taşra coğrafi şartları itibariyle zorlukları olan bir mekân olarak resmedilirken seyrin sonunda, kayıp besteye ulaşılır. Raci, bir Miraç Kandili günü taşradaki ibadethanede kızıyla birlikte *Mirâciyye* meşkinde yer almaktadır. Bu mekânda taşra bulunan kayıp mirasın da bir neticesi olarak Raci'nin aidiyetini sağlamlaştırmakta ve adeta toprağını bulan bir bitki gibi karakterimizi yeşertmektedir.

5.3. Kötücüllüğün ve Umutsuzluğun Mekânı: Taşra(lar)

Taşra üzerinden anlatısını oluşturan bazı filmlerde ise kötülük ve umutsuzluk sıklıkla vurgulanarak bu durumlar salt taşraya ve tüm taşra(lara) ait gibi sunulmaktadır. Bu anlatıya bir söyleşisinde “iyinin kötüye karşı basit bir hikâyesini anlatmak istemedim” diyerek katkı sunan Emin Alper, *Kurak Günler* filmi üzerinden bir taşra eleştirisi yapmaktadır.

Filmin ana karakteri Emre, mesleğe yeni başlamış, genç ve merkezden gelmiş deneyimsiz bir savcıdır. Göreve geldiği Yanıklar kasabasının büyük bir kuraklık ve su problemi bulunmaktadır. Hatta kuraklıktan ötürü obruklar dahi oluşmuştur. Kasabanın belediye başkanı Selim Bey ise su sorununu çözmek üzere bir proje hazırlamıştır fakat bu proje bölgeye zarar verecek olması sebebiyle yargı tarafından sekteye uğratılmıştır. Seçim zamanı yaklaşmaktadır ve Selim Bey susuzluğa bu proje ile (zararı ne olursa olsun) çözüm aramaktadır. Bu olay üzerinden çatışma unsuru kurulan filmde bir de yerel gazeteci Murat vardır. Murat karakteri üzerinden Savcı Emre'nin sorgulayıcı davranması sağlanmaktadır.

Bu kişiler üzerinden filmde aktarılan bir tecavüz olayı gündeme gelmektedir. Proje meselesiyle birlikte iki büyük travma izleyiciye aktarılırken taşraya dair kurulu ve belirli anlamlar da pekiştirilmektedir. Bu anlamlar neticesinde taşra; yönetimin bir aile üzerinden kurulu bir şekilde gerçekleştiği hatta bu idarecilerin milli ve manevi değerler adı altında kendi çıkarları doğrultusunda olan biteni şekillendirdiği, kasabalının bu duruma hiçbir itirazda bulunmadığı, şiddetin kol gezdiği, kötülerin varlığının sarsılma(yacağı)dığı bir mekân olarak tanımladığı anlatısını, taşranın eleştirisi adı altında yapmaktadır. Bu eleştiri yapılırken de taşra kötülüğün, kötücüllüğün mutlak mekânı ve umut etmeyen insanların coğrafyası olarak temsil edilmektedir.

Benzer motiflerin bir başka bariz örneğine Nuri Bilge Ceyla'nın *Kuru Otlar Üstüne* filminde de rastlanmaktadır. Erzurum'un bir köyünde zorunlu hizmetini yapan öğretmen Samet, ev arkadaşı Kenan ve bir terör saldırısında bacağına kaybetmiş Nuray karakterleri üzerinden kurguladığı filmde resim öğretmeni olan Samet öğrencilerine hep aynı temalı resimler çizdirmektedir ve bir gün bir öğrenci deniz çizmek istediğini belirtir. Fakat Samet onların hiç deniz görmediğini bu yüzden deniz çizemeyeceklerini söyleyerek umut etmenin mümkün olmadığını yok etmektedir. Fakat bu yok oluş taşralı kimliği olmayan, merkezden taşraya gönderilen ve yegâne umudu kasabadan gitmek olan Samet için her daim diridir. Taşra için kaçınılmaz bir yazgı olan umutsuzluk Samet çevresindeki karakterler tarafından da sıkıca tutunulmuş (sanki) sadece taşraya ait bir duygudur. Oysa taşra umut etmenin de mekanıdır...

5.4. Taşraya İçerden Bakmak

Yeni Türk sinemasının komedi unsurunun da eklendiği bazı filmlerde taşra gündelik hayatın olağan akışı içerisinde neşe ve güldürü unsurlarının da eklenmesiyle birlikte geleneksel süreklilikleriyle algılanan, mekânın salt sıkıntı olmaktan uzaklaştırıldığı, mutlu bireylerin yer aldığı mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna benzer bir anlatı yakın geçmişin siyasi ve politik unsurlarını kullanarak anlatan taşra filmlerinde de mevcuttur. Söz konusu iki tür anlatının var olduğu taşra filmlerinde de kötülük elbette vardır fakat bu kötülük diğer anlatılardaki hakimiyetten farklı olarak

taşranın bütününe atfedilemeyecek şekilde işlenerek her yerde karşılaşılabileceğimiz bir kötülük olarak aktarılmaktadır ve taşraya dışarıdan değil içerisinden bir bakışla aktarılmaktadır. Yeni bir bakışla taşra merkez ilişkisinin okunması gerekmektedir.

Komedi unsurunu kullanarak taşranın gündelik halinin neşeli hallerinin yansıtılmasını Yüksel Aksu filmlerinde görmek mümkündür. Aksu'nun hem *Dondurmam Gaymak* hem de *İftarlık Gazoz* filmlerinde taşrada salt sıkıntının değil mutluluğun, neşenin bulunduğu tanıklık ederiz. Yine benzer şekilde yakın geçmişin siyasi atmosferini izleyiciye aktaran *Vizontele*, *Vizontele Tuuba*, *Beynelmilel* filmlerinde de taşra politik gerilimle birlikte bırakılmak istenilmeyen, kendi sürekliliği içerisinde kurgulanmış mekanlardır.

5.5. Ölümün Organik Olarak Yaşandığı Yer: Pandora'nın Kutusu ve Sonbahar Üzerine Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Ulusal sinemamızda taşraya farklı anlamlar da yüklenmiştir. Bunlardan biri de taşrada ölümün organik bir şekilde yaşanmasına imkân veren bir sığınma mekânı olarak temsilidir. Sinemamızda farklı temalar ile taşraya dönüşün işlendiği yapımlar da mevcuttur. Sinemamızda taşraya dönüş teması sıkça işlense de bu çalışmanın odaklandığı dönüş pratiği; taşranın iyileştirici gücünden ziyade, hayatın son evresinde "kendi ölümüne sahip çıkma" arzusunu karşılayan bir hakikat mekânı olmasıdır. Bu anlatıda taşra; modern kentin steril ve yalnızlaştırıcı ölümünden kaçılarak sığınılan, yaşam ile ölümün iç içe geçtiği doğal bir döngüyü temsil eder. Çalışmanın örnekleme olan 2008 yapımı *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu) ve *Sonbahar* (Özcan Alper) filmlerinde taşra, karakterlerin ölümünü bir yok oluş değil, bir tamamlanma süreci olarak deneyimledikleri organik bir sığınma mekânıdır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008) ve *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) filmlerindeki karakterlerin ölümü karşılama biçimleri, modern ve postmodern toplumların ölüm algısıyla belirgin bir tezat oluşturmaktadır. Norman Fairclough'un eleştirel söylem analizi modeli (metin, söylemsel pratik, toplumsal pratik) bağlamında bu iki film incelendiğinde; yönetmenlerin kurguladığı mekânsal

göstergelerin, asgari düzeydeki diyalogların ve bilinçli sessizlik tercihlerinin, kentin tıbbileştirici hegemonik yapısına karşı taşranın organik kabullenişini nasıl çok boyutlu bir itiraza dönüştürdüğü ortaya çıkmaktadır.

Bu iki filmdeki karakterlerin ölümü karşılama biçimleri, modern ve postmodern toplumların ölüm algısıyla bir tezat oluşturmaktadır. Ölüm, insanın hem en bireysel hem de en evrensel deneyimidir. Felsefe tarihi boyunca varoluşun merkezinde yer alan ölüm kavramı, özellikle Heidegger'e göre insanın özgünlüğünü belirleyen bir farkındalık hâlidir; varlığın kendi sonluluğuyla yüzleşmesidir (Heidegger, 2018). Ancak Jean Baudrillard'ın da işaret ettiği gibi, modern simülasyon evreninde ölüm "doğallığını yitirmiş", sistem içinde kaybolmuş ve mekanikleşmiştir (Baudrillard, 2012). İşte bu noktada Philippe Ariès'in tarihsel analizi devreye girmektedir. Ariès, modern toplumda ölümün "vahşileştirdiğini" ve kamusal alandan sürülerek hastane odalarına hapsedildiğini belirtirken, geleneksel toplumdaki ölümü "evcilleştirilmiş ölüm" olarak tanımlar (Ariès, 2015). Evcilleştirilmiş ölümden birey, ölümü hayatın doğal bir parçası olarak kabul eder; ölüm yatakta, sevdiklerinin yanında ve bir "veda ritüeli" eşliğinde, yani organik bir biçimde gerçekleşir. Her iki filmde de karakterlerin ölümlerini sezme-bilme durumları bir direniş eğilimi göstermekten ve yaklaşan sonlarını hastane koridorlarında tıbbileştirilmiş bir nesne olmaktan ziyade Ariès'in kavramsallaştırdığı biçimde sevdiklerinin yanında, evde, ait olunan o yerde bir özne olarak karşılamayı seçerler.

5.5.1. Kentin Klostrofobisine Karşı Taşranın Döngüsel Zamanı: *Pandora'nın Kutusu*

Pandora'nın Kutusu filminde; hastalığı sebebiyle İstanbul'da çocuklarının yanına getirilerek burada yaşamak durumunda olan Nusret'in üzerinden üç çocuğunun geçmiş ile hesaplaşması anlatılmaktadır. Alzheimer hastalığı nedeniyle İstanbul'a, çocuklarının yanına getirilen Nusret'in hikâyesi, modern kentin ölümü öteleyen yapısına bir eleştiri sunar. Hastalığı sebebiyle İstanbul'da yaşamak zorunda kalan Nusret'i, filmin başlangıcında İstanbul'da, çocuklarının gündelik karmaşası ve birbirleriyle olan gerilimli ilişkileri içinde kaybolmuş şekilde görürüz. Hastalığı nedeniyle İstanbul'a, çocuklarının yanına getirilen Nusret'in hikâyesi, modern kentin ölümü öteleyen yapısına bir eleştiri

sunar. Nusret, hafızasını kaybederken büyükşehrin yabancılaştırıcı etkisinden de arınmak istemektedir. Torunu Murat ile derin bir bağ kuran Nusret İstanbul'dan kaçarak nihayet ait olduğu mekâna, köyüne dönmüştür. Belleğini yitirmiş Nusret için köyü-taşra, hatırlayamayan bir belleğe rağmen huzur bulduğu ve son günlerini geçirmek istediği “ölüm döşeği” dir.

Nusret'in hafızasını yitirmesi, aslında modern zamanın lineer akışından kopup, taşranın döngüsel zamanına geçiş arzusudur. Torunu Murat ile kurduğu bağ sayesinde İstanbul'dan kaçarak köyüne dönmesi, tıbbileşmiş bir ölümden kaçış ve doğal bir ölüm arayışıdır. Nusret için köy, hafızası silinmiş olsa bile ruhunun huzur bulduğu nihai yataktır. Ustaoglu'nun anlatısında taşra, üç kardeşin geçmişle hesaplaştığı gerilimli bir alan iken; Nusret için ölümü sükûnetle beklediği bir tamamlanma mekânıdır. Yitirilen hafıza burada travmatik bir eksiklik değil, doğayla bütünleşmenin bir aracıdır; ölüm bir son değil, Heideggerci bir bakışla eve dönüştür.

Nusret'in ait olduğu yere (köye) dönüşü ile ise birlikte anlatı ritmik olarak yavaşlar; kamera geniş planlara açılır, doğal ışık kullanımı artar, atmosferik sesler (rüzgâr, yaprak hışırtısı, hayvan sesleri) ölümün doğallığını sahneye taşır. Bu durumda taşra, ölümün yeniden görünür olduğu tek mekân hâline gelir. Bu bakış, Ustaoglu'nun filmindeki köye dönüş temasını açıklamak için verimli bir çerçeve sunar: kentte tıbbileşmiş, yapay bir ölüm deneyiminden kaçış, taşrada doğal bir ölüm arayışına dönüşmektedir. Üç kardeşin çekişmesi ile derinleşen anlatıda Nusret ölümü için beklemektedir. Belleğini yitiren Nusret'in köy mekânında huzur bulması ise Ariès'in evcilleştirilmiş ölüm tasavvuruna karşılık gelir: Ölüm, dramatik bir kırılma değil, doğanın döngüsellği içinde kabul edilen bir süreçtir. Nihai sonun gerçekleştiği ölüm sahnesi ise, yüksek dramatizasyondan arındırılmış biçimde, sabit kamera ve doğal ışık eşliğinde sunulur. Böylece taşra, ölümü “örten” değil, “açığa çıkaran” bir mekânsal ontoloji üretir.

Alzheimer hastalığı nedeniyle doğup büyüdüğü topraklardan kopararak İstanbul'a, çocuklarının yanına getirilerek, kentin ölümü öteleyen ve yalıtan yapısına sinematografik bir eleştiri sunan Pandora'nın Kutusu Fairclough'un yönteminin ilk

aşaması olan metin boyutu bağlamında incelendiğinde, filmde İstanbul ve köy sahneleri arasında keskin bir görsel ve işitsel karşıtlık inşa edildiği görülmektedir.

Metin düzeyinde özellikle İstanbul sekanslarında diyalogların sözcük alanı, bakımın 'idare edilmesi' gereken bir mesele olarak çerçeveslendiğini gösterir: konuşmalar çoğunlukla 'bakıcı', 'hastane', 'sorumluluk', 'iş/mesai' gibi yönetim ve zorunluluk kipliği taşıyan ifadeler etrafında döner. Nusret'in uzun suskunluğu ve kısa/yarım yanıtları, bu yönetici dili boşa düşürürken; kent gürültüsü (siren, trafik, inşaat) diyalogdaki gerilimi sürekli besler. Köye dönüşle birlikte konuşma azalır; anlam, daha çok geniş planlar ve doğa sesleri üzerinden kurulmaya başlar; böylece ölüm, sözle bastırılmak yerine görsel-ışitsel olarak 'kabul edilebilir' bir ritme taşınır.

Diyalog düzeyinde İstanbul sekansları, bakımın yönetsel bir dil üzerinden müzakere edildiği kısa ve gerilimli konuşmalarla örülür. Çocukların konuşmalarında bakım; 'hastaneye götürme', 'kontrol', 'nöbetleşme' ve 'idare etme' gibi eylem odaklı bir söz varlığıyla kurulur; karar cümleleri çoğunlukla zorunluluk şeklinde (zorundayız/mecburuz) biçimlenir. Nusret'in kırık ve parçalı ifadeleri ise, söylemsel olarak öznenin elinden alınan karar alma yetisini ve 'yönetilen beden' konumunu görünür kılar. Taşraya dönüşle birlikte diyalog yoğunluğu azalır; gündelik konuşmalar yemek, ısı, doğa ve sessiz eşlik üzerinden akarken, ölüm ve bakım dramatize edilmeden sıradanlaştırılır. Bu mikro düzey göstergeler, filmin metin düzeyinde 'tıbbileştirme' ve 'organik kapanış' karşıtlığını kurmasının başlıca dayanaklarıdır.

İstanbul sahnelerinde anlatı; hızlı kurgu, dar ve klostrofobik apartman daireleri, kentin kaotik gürültüsü (trafik, siren ve inşaat sesleri) ve sabit, sıkıştırılmış kadrajlar ile kurulur. Nusret karakteri, çocuklarının bitmek bilmeyen gündelik çatışmaları ve kentin bu mekanik gürültüsü içinde radikal bir "sessizlik" ve "iletişimsizlik" sergiler. Ancak torunu Murat ile birlikte aidiyet kurduğu köye (taşraya) döndüğünde, filmin sinematografik metni aniden genişler. Kamera dar açılardan kurtulup geniş doğa planlarına açılırken, yapay kent ışıklarının yerini doğal ışık, mekanik gürültülerin yerini ise atmosferik doğa sesleri (rüzgâr, yaprak hışırtısı, hayvan sesleri) alır. Nusret'in yüzündeki gerilimin yerini derin

bir sükûnete bırakması ve taşrada yeniden kısıtlı da olsa dilsel bir iletişime geçmesi, bu metinsel dönüşümün en belirgin kodlarıdır.

Yönetmenin görsel ve işitsel metin üzerinden kurduğu bu karşıtlık, söylemsel pratik düzeyinde kentin ve taşranın ölüme yüklediği farklı anlamları açığa çıkarır. Kentin dar mekânları ve Nusret'in "yönetilmesi gereken bir hasta" olarak konumlandırılması, modern aklın ölümü tıbbi ve rahatsız edici bir vaka, bir "yük" olarak kodlayan söylemini üretir. Buna karşılık, taşraya dönüşle birlikte yavaşlayan anlatı ritmi ve doğanın döngüsellğine yapılan vurgu, ölümün dramatik bir trajedi ya da hastalık değil, sükûnetle beklenen organik bir tamamlanma olduğu söylemini pekiştirir. Nusret'in kentte susması ve hafızasını yitirmesi; aslında modern zamanın ilerlemeci ve telaşlı akışından kopup, taşranın doğayla bütünleşik döngüsel zamanına geçiş arzusunun söylemsel inşasıdır.

Bu söylemsel inşa, daha geniş bir ideolojik düzlem olan toplumsal pratik açısından değerlendirildiğinde, Philippe Ariès'in (2015) Batı düşüncesinde tanımladığı "hastaneye hapsedilmiş/vahşileşmiş ölüm" pratiğine karşı ontolojik bir direniştir. Nusret'in kentteki tıbbi gözetimi reddederek kendi ölüm döşegini doğduğu evde seçmesi, beden ve ölümün modern tıbbın nesnesi olmaktan çıkarılmasıdır. Taşra, burada Heideggerci (2018) varoluşsal bir okumayla, bireyin kentin "onlar" (Das Man) alanından sıyrılarak kendi sonluluğuyla yüzleştiği "ölüm-doğru-varlık" durumunu otantik (sahici) olarak yaşayabildiği nihai ve yegâne sığınaktır. Ölüm sahnesinin yüksek dramatizasyondan, abartılı diyaloglardan ve ağıtlardan arındırılmış biçimde, sessiz bir kabullenişle sunulması da bu ontolojik tamamlanmanın eylemsel boyutunu oluşturur.

Özetle, Pandora'nın Kutusu'nda İstanbul, hızlı kurgu, dar iç mekânlar ve kaotik ses tasarımıyla ölümün bastırıldığı, tıbbileştirildiği ve gündelik çatışmalar içinde görünmezleştiği bir alan olarak resmedilir. Ustaoglu'nun kamerası kentin iç mekânlarında sabit, durağan ve sıkıştırılmış kadrajlar kurar; bu görsel sıkışmışlık, kentte ölümün "yabancı" bir olaya dönüşmesini pekiştiren bir anlatı sunmaktadır. Fairclough'un yöntemsel yaklaşımıyla okunduğunda; filmdeki bu görsel sıkışmışlık ve dar açılar (metin düzeyi), dönemin bireyselleşen kent yaşamındaki iletişimsizliği (söylem pratiği) yeniden

üretirken; daha geniş bir perspektifte modernitenin ölümü yaşamdan yalıtın ve görünmez kılan tutumunu (toplumsal pratik) somutlaştırmaktadır. Böylece kentte ölümün “yabancı” bir olaya dönüşmesi, sadece senaryo ile değil, sinematografik dilin söylemsel inşasıyla da pekiştirilir.

5.5.2.Simülasyonun Dışında Bir Hakikat ve Kabulleniş Mekânı: *Sonbahar*

Ölümün doğal bir süreç olarak kabullenildiği bir diğer söylemsel kurgu ise, hastalığı sebebiyle cezaevinden tahliye edilen ve yaşamak için sayılı günleri kalan Yusuf'un Karadeniz kasabasına dönüşünü işleyen Sonbahar filmidir. Filmin metin boyutunu belirleyen en temel sinematografik unsur; diyalogların asgari düzeye indirilmesi ve sabit kameranın uzun süre kaydettiği doğa-insan karşılaşmalarıdır. Hastalık ve ölüme dair bir anlatı olmasına rağmen filmde tıbbi cihazların, hastane koridorlarının veya doktor reçetelerinin sesi duyulmaz. Bunun yerine Yusuf'un Karadeniz'in sisli, kasvetli sahnelerinde fırtınalı denize karşı tek başına durduğu, rüzgârın, şiddetli yağmurun ve kendi öksürüklerinin birbirine karıştığı uzun planlar yer alır. Yusuf'un çevresiyle ve annesiyle kurduğu diyaloglar son derece sınırlı ve kesiktir. Ölüm gerçeği, kelimelerle değil; gri gökyüzü, solmuş doğa manzaraları ve yavaşlayan zaman hissi veren görsel göstergelerle metne dâhil edilir.

Ana karakterimiz Yusuf uzun bir süredir cezaevinde bulunmaktadır ve hastalığı sebebiyle mahkûmiyeti sona erdirilmiştir. Verem olan Yusuf'un yaşamak için sayılı günleri kalmıştır ve kalan son anlarını da çocukluğunun geçtiği köyünde yaşamak istemektedir. Hayatının son anlarını yaşamak üzere çocukluğunun geçtiği mekâna geri dönen Yusuf için taşra, geçmiş kayıpların telafi edildiği ve ölümün doğal bir süreç olarak kabullenildiği bir mekâna dönüşür. Karadeniz'in sisli ve kasvetli coğrafyası, ölümün kaçınılmazlığını hatırlatan güçlü bir atmosfer yaratırken, aynı zamanda Yusuf'a dingin bir huzur verir. Yusuf'un köyde annesiyle geçirdiği günler, trajik bir bekleyişten ziyade sessiz bir kabullenıştır. Baudrillard'ın, modern toplumda ölümün simülasyon içinde kaybolduğu tezine karşılık, Sonbahar'daki taşra, “simülasyon dışı bir hakikat alanı” olarak okunabilir. Bir tür; gerçeklik mekânı. Filmde taşra, yaşamın ve ölümün taklit edilmeden yaşandığı,

gerçekliğin son kalesi konumundadır. Burada ölüm, makinelerin sesiyle değil, rüzgârın ve yağmurun sesiyle gelir.

Yusuf'un bu radikal sessizliği ve kente (tedavi umuduyla hastaneye) dönmeyi reddetmesi, söylemsel pratik bağlamında sistemin kendisine sunabileceği hiçbir tıbbi kurtuluşu veya yapay teselliği kabul etmediğinin net bir ilanıdır. Arkadaşı Mikail'in onu yaşama döndürme çabalarına karşı Yusuf'un gösterdiği sessiz direnç, bir umutsuzluktan ziyade ölümün mekânına ve biçimine dair bilinçli bir tercihtir. Yönetmen kamerasıyla Yusufun bedeninin yanında ağıt yakmaz veya ölümü diyaloglar üzerinden acıklı bir melodrama dönüştürmez; aksine mesafeli ve saygılı bir tanıklık sunar. Bu sayede ölüm, kentin hızla müdahale edilmesi gereken bir krizi olmaktan çıkarak, Karadeniz'in hırçın ama kendi içinde tutarlı doğası gibi usulca yaklaşan organik bir varoluş durumu olarak söylemleştirmektedir.

Bu söylemsel kurgunun toplumsal pratik düzeyindeki karşılığı, kentse modernitenin teknoloji merkezli yaşam kurgusuna yöneltilen güçlü bir eleştiridir. Jean Baudrillard'ın (2012) modern toplumda ölümün görünmez kılındığı ve simülasyon içinde kaybolduğu tezine karşılık, Sonbahar filminde taşra, "simülasyon dışı bir hakikat alanı" olarak işlev görür. Yusuf'un tıbbi cihazların ritmik sesleri yerine doğanın kaotik ama gerçekçi seslerini (dalgaları, fırtınayı) dinlemesi, yapaylıktan uzak, somut bir hakikat alanına dönüşü simgeler. Modern tıbbın gözetimini reddeden bu duruş, Heideggerci anlamda varlığın kendi sonunu bir başkasının müdahalesine bırakmadan sahiplenmesidir. Yusuf'un ölümü, kentin yabancılaştırıcı sisteminden uzakta, doğanın mevsimsel döngüsüne uyumlu bir şekilde organik bir kapanış, bir "eve dönüş" olarak resmedilir.

Yusuf'un sessizliği ve ölümü karşılayışı, Heidegger'in "ölüm-için-varlık" (Sein-zum-Tode) kavramının sinemasal bir tezahürüdür. Yusuf'un konuşmayı reddederek doğanın sesini dinlemesi, varlığın kendi sonuna otantik bir yöneliştir. Filmin finalinde Yusuf'un ölümü bir trajedi olarak sunulmaz; mevsimlerin değişimi gibi doğal bir tamamlanmışlık olarak aktarılır. Bu minvalde Yusuf'un dönüşü bir geleceksizlik değil; yaşamın, başladığı yerde, organik bir döngü içinde sonlanmasıdır.

Sonbahar'da yönetmenin sinematografisi, ölümün modern tıptan ve kent mekânından uzaklaştıkça daha görünür, daha doğal, daha ritmik bir süreç hâline geldiğini gösterir. Bu açıdan bakıldığında filmde kamera genellikle sabittir ve karakteri uzun süre çerçevenin içinde tutarak zamanın yoğunlaşmasını sağlar. Bu sabitlik, ölümün hızlanan ritme değil, ağırlaşan doğal ritme ait olduğunu duyumsatır. Özellikle Yusuf'un sahilde sigara içtiği uzun planlar, ölümün sessiz ve kabullenilmiş doğasını görsel olarak kodlamaya imkân tanımaktadır. Filmde kullanılan ışık ve atmosfer, sessizlik ve zamanın yavaşlığı da bu anlatıya hizmet etmektedir. Karadeniz'in sisli ve soğuk atmosferi, film boyunca ölümün kaçınılmazlığının duyuşsal bir karşılığıdır. Doğal ışık, ölümün teatral olmayan bir süreç olduğunu pekiştirir. Yönetmenin bilinçli olarak dramatik ışık kullanımından kaçınması, ölümü gündelik hayatın içkin bir parçası olarak sunarken filmde giderek yavaşlayan ritim de zamanın ontolojisine ilişkin bir vurgu yapmaktadır. Bu anlamda ölüm, hızla gelen bir trajediden ziyade usulca yaklaşan bir varoluş durumudur.

Yusuf'un ölümü ise, dramatik bir kırılma olarak değil, suyun akışı gibi doğal bir tamamlanma hâli olarak temsil edilir. Kamera bu sahnede ne bedeninin yanında ağıt yakar ne de ölümü romantize eder; sadece tanıklık eder. Bu mesafeli tanıklık (metin düzeyi), karakterin trajik bir son yerine doğayla bütünleşen vedasını (söylem pratiği) vurgular. Toplumsal pratik düzeyinde ise bu sahne, modern toplumun ölümü inkâr eden yapısına karşı, ölümün hayatın doğal bir parçası olduğu gerçeğini hatırlatan ontolojik bir duruş sergiler. Bu tanıklık, Heideggerci anlamda otantik bir "sonluluk bilinci" kurar."

Metin düzeyinde film, diyalog ekonomisiyle dikkat çeker: Yusuf'un yanıtları çoğunlukla kısa ve kesiktir; iletişim, konuşmadan çok bedeninin yorgunluğu, öksürük sesleri ve uzun süreli bakışlarla kurulur. Anneyle geçen sekanslarda bakım dili gündelik ve 'sessiz' bir rutine dönüşür (yemek, ilaç, yatak düzeni); bu sıradanlık, ölümü melodramatik bir olay olmaktan çıkarıp yaşamın ritmine eklemeler. Doğa sekanslarında ise söze neredeyse hiç ihtiyaç kalmaz; sis, rüzgâr ve yağmur, ölümün 'yaklaşan' fakat yönetilemeyen hakikatini görsel-işitsel düzeyde kurar.

Diyalogların yapısı, karakterler arası ilişkideki güç ve ikna düzeneklerini de açığa

çıkartır: Mikael'in 'hayata tutunma' çağrıları ve 'tedavi' önerileri, modern tıbbın kurtuluş vaadini dolaşıma sokarken; Yusuf'un çoğu kez kısa, kaçınan ya da sessiz yanıtları, bu vaadin reddini ve otantik bir 'kapanış' yönelimini üretir. Anneyle kurulan iletişimde bakım dili gündelik rutine (yemek, ilaç, yatak düzeni) sıkışır; böylece ölüm, yüksek dramatizasyon yerine sessizlik ve tekrar üzerinden anlam kazanır. Bu mikro düzey diyalog ekonomisi, filmin uzun planları ve doğa sesleriyle birleştiğinde, Baudrillard'ın simülasyon eleştirisi ile Heideggerci otantiklik temasının sinemasal bir karşılığı olarak okunabilir.

Her iki filmde de kent, ölümün 'yönetilmesi gereken' bir sorun olarak çerçeveslendiği (bakımın bürokratikleşmesi, zaman baskısı, steril mekânlar) bir söylemsel düzenek üretirken; taşra, ölümün ilişkisel ve ritmik bir biçimde karşılanabildiği bir karşıuzam olarak kurulmaktadır. Pandora'nın Kutusu bu karşıtlığı daha belirgin bir kent/köy montajı ve aile içi çatışma üzerinden görünür kılarken; Sonbahar, diyalog ekonomisi ve doğa sekanslarıyla simülasyon dışı bir hakikat alanı önerir. Fairclough'un üç düzeyli modeliyle bakıldığında, metin düzeyinde kadraj/ses/diyalog tercihleri; söylemsel pratik düzeyinde bakımın örgütlenmesi ve 'eve dönüş' anlatısı; toplumsal pratik düzeyinde ise modernitenin ölümü tıbbileştiren rejimi birlikte okunabilir hâle gelmektedir.

Bu tematik ve söylemsel okuma, Yeni Türk Sineması'nda taşraya yüklenen çok katmanlı anlamların güçlü bir yansımasıdır. *Pandora'nın Kutusu* ve *Sonbahar*; Türk sineması anlatılarında genellikle salt sıkıntının, kaçış arzusunun veya geri kalmışlığın mekânı olarak kodlanan taşrayı, Fairclough'un üç boyutlu analizinde de somutlaştığı üzere karakterlerin hayat döngüsünün son istasyonu, huzurun ve hakikatin kalesi hâline getirmektedir. Her iki film de mekânı, salt fiziksel bir coğrafya olmaktan çıkarıp "ölümün organik olarak yaşandığı ontolojik bir alan" şeklinde yeniden tanımlayarak, literatürdeki hâkim taşra okumalarına felsefi, sosyolojik ve son derece özgün bir alternatif sunmaktadır.

SONUÇ

Bir mekân olarak taşra, farklı anlatı ve anlamlarla birlikte sinemamızın popüler temalarından biridir. Bu mekânın anlatıcının konumdan hareketle bakış(lar) kazandığı

görülmektedir. Sinema filmleri üzerinden ise bu ortak anlatılar irdelemeye çalışıldığında taşra anlatısının; taşra merkez karşıtlığı üzerinden bir gerilim yoluyla, dışarıdan bir bakış ile anlatıldığı gibi olağan akış içerisinde taşranın kendi sürekliliği ve dinamizmi üzerinden de aktarıldığı görülmektedir.

Bu çalışma, Pandora'nın Kutusu (2008) ve Sonbahar (2008) filmlerini Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi çerçevesinde inceleyerek taşranın ölümle ilişkilendirilen temsillerine odaklanmıştır. Bulgular, her iki filmde de taşranın, kentin ölümü tıbbileştiren ve görünmezleştiren düzeneklerine karşı; ölümü ilişkisel, gündelik ve 'organik' biçimde karşılamaya imkân veren bir 'tamamlanma' mekânı olarak söylemsel biçimde kurulduğunu göstermektedir.

Bu çalışma, 2000 sonrası Yeni Türk Sineması'nda taşra temsillerini söylem analizi yöntemiyle inceleyerek, taşranın beyaz perde temsiliyetlerine farklı anlam katmanlarıyla yeniden üretildiğini ortaya koymuştur. Araştırmanın bulguları, taşranın sinemamızda beş ana anlatı eksenini üzerinden temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Elde edilen bulgular, taşranın sadece merkezin karşıtı ya da modernleşme sürecinin gerisinde kalmış bir mekân olarak kurgulanırken aynı zamanda aidiyetin yeniden kurulduğunu da göstermektedir. Ayrıca umutsuzluk ve kötücüllüğün somutlaştığı bu mekânların bir taraftan da neşenin ve gündelik hayatın sürekliliğinin görünür kılındığı ve nihayetinde ölümü organik biçimde yaşamının mümkün olduğu bir sığınma mekânı olarak kurgulandığını da göstermektedir.

Toplumsal yaşamda var olan her türlü olumsuzluk ve ahlaki yozlaşma, sinemada sıklıkla taşra mekânına hapsedilerek temsil edilmektedir. Bu bakış sinemamızda sürekli olarak taşranın aynı anlatılar üzerinden aktarımı sorununu ortaya çıkarmaktadır. Ortaya çıkan bu sonuç ile taşra; bir taşra eleştirisinden ziyade, organik bir biçimde ele alınışını güçlendirerek, stereotipik bir biçimde resmedilmektedir. Bu anlamda; "taşraya da merkeze de insafli" bir bakış gereklidir. Merkeze dair stereotipleştirmeler merkezi, kalabalık, keşmekeş, bunalım, güvensizlik, suç vb. kavramlarla etiketlenmektedir (Ulutaş, 2017, s. 212).

Ulusal sinemamızın taşra anlatılarında; yardımlaşmanın, dayanışmanın, iyiliğin ve

ahlaki değerlerin halen olduğu anlatılar da elbette mevcuttur. Bu anlatılar taşrayı anlatmada ne kadar içinde ve gerçek ise bu kavramların zıttı durumlar da o kadar gerçek ve taşraya aittir. Burada esas sorunsal taşraya ait olumlu değerlerin gizlenerek salt olumsuz temalar üzerinden bilinçli bir şekilde aktarılması durumudur. Bora'nın ifadesiyle soracak olursak “taşrayla, küçümseyici bir dışlayıcılığın da gizemlileştirici bir kutsamanın da ötesinde bir alışveriş ve empati ilişkisi kurulamaz mı?” (Bora, 2005, s. 55).

Elbette ki sanat ve sanat özelinde de sinema kötülüğü, umutsuzluğu, adaletsizliği, çarpıklıkları, bozuk düzeni anlatmalı ama kimi zamanda sadece güzelliği, umudu, iyiliği, yaşama sevincini, ahlaki, adaleti, geleneğin yaşama olumlu katkısını da hatırına getirerek aktarabilir.

Sonuç olarak, Yeni Türk Sineması'nın taşraya ilgisinin arttığı bilinmektedir. Bu ilginin, olumsuz temaları öne çıkararak, stereotipik ve tek boyutlu temsiller üretme riski taşıdığı gözlemlenmektedir. Buradan hareketle şayet sinema dili içerisinde hakkaniyetli bir taşra eleştirisi yapılacaksa, taşranın tek boyutlu ve stereotipik bir temsile indirgenmesi yerine, bir üçüncü yol olarak adlandırılabilir ne sadece yergi ne de sadece övgü içeren, her iki hali de daha bütüncül bir bakış açısıyla kendi dili ve anlatısı içerisinde beyaz perdeye aktarılabilir. Bütüncül bir bakış açısının, sinematik anlatıda daha hakkaniyetli bir eleştirinin kapısını aralayacağı düşünülerek üçüncü yolun mümkünlüğü göz ardı edilmemelidir.

Çalışma, sinema metnini yalnızca tematik bir anlatı olarak değil; diyalog/sessizlik örüntüleri, kadraj ve ses tasarımı üzerinden toplumsal anlam üreten bir söylemsel pratik olarak ele alarak iletişim çalışmaları literatürüne katkı sunmayı hedeflemektedir. Bu yaklaşım, taşra temsillerine ilişkin tek boyutlu okumaları çoğaltmak yerine, belirli bir tema (ölüm) ve sınırlı bir örneklem (iki film) üzerinden derinlemesine çözümleme yapılabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Yalnızca taşra temsillerinin değil, sinemanın toplumsal gerçekliği nasıl yeniden ürettiğinin de anlaşılmasına katkı sağlama gayesi bulunan bu çalışma ulusal sinemamızda taşraya ilişkin tek boyutlu ve stereotipik temsillerin ötesine geçilmesi gerektiğini

önermektedir.

Bu çalışmanın, alandaki gelecek çalışmalar için taşra temsillerinin yalnızca sinema metinleriyle sınırlı kalmayıp; izleyici alımlamaları, yapım koşulları ve dijital platformların etkisi gibi yeni üretim ve dolaşım bağlamları üzerinden ele alınmasına katkı sunması ve ulusal sinemamızdaki taşra temsillerinin güncel kültürel konumuna ilişkin daha kapsamlı araştırmalara öncülük etmesi umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alver, K. (2013). Taşra Halleri. *Sosyoloji Divanı* (C. 1, ss. 11-23).
- Aries, P. (2015). *Batı'da ölümün tarihi*. (I. Ergüden, Çev.). Everest Yayınları.
- Arslantunalı, M. (1992). *Ay Çöreği*. İletişim Yayınları.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. Cadde Yayınları.
- Aydoğan, D. (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Taşra, Taşralı ve Taşracılık Olgusu [Doktora]. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baudrillard, J. (2012). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. (O. Adanır, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bora, T. (2005). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. İçinde T. Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* (ss. 37-66). İletişim Yayınları.
- Çelik, C. (2017). Taşrayı anlamak: Dönüşen taşra tasavvuru. İçinde K. Alver (Ed.), *Taşra Halleri* (ss. 27-41). Çizgi Kitabevi.
- Çelik, H. Z., & Tezcan, S. (2017). Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 619-636. <https://doi.org/10.33905/BSEUSBED.354359>
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Polity Press.
- Fairclough, N. (2013). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Polity Press.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. Pantheon Books.
- Güleryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşranın Temsili* [Doktora]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. Metis.
- Hall, S. (1997). İdeoloji ve İletişim Kuramı. İçinde S. İrfan (Ed.), *Medya Kültür Siyaset* (ss. 79-99). Pharmakon yayınevi.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. Çev. Kaan Ökten. Alfa Yayınları.
- Mardin, Ş. A. (1973). Center-periphery relations : a key to Turkish politics? *Daedalus : journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 102(1).
- Özarlan, O. (2022). Anayurt Otel'i'ne Kent ve Taşra Geriliminden Bakmak. *Sekansa Sinema Kültür Dergisi*, e 20, 136-148.

- Özçınar, M. (2020). Yeni Türk Sinemasında Yersiz yurtsuzluk Olarak Taşra. *Journal of Turkish Studies*, Volume 15 Issue 3(Volume 15 Issue 3), 1993-2015. <https://doi.org/10.29228/TURKISHSTUDIES.42966>
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi*. Doruk Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.
- Tunç, A. (2012). *Yeşilçam'dan Günümüze Türk Sinemasında Film Yapımcılığı*. Es Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. TDK Yayınları.
- Ulutaş, E. (2017). Taşradan İnsan Manzaraları. İçinde K. Alver (Ed.), *Taşra Halleri* (ss. 209-250). Çizgi Kitabevi.
- Wodak, R., & Meyer, M. (2001). *Methods of Critical Discourse Analysis*. SAGE Publications, Ltd. <https://doi.org/10.4135/9780857028020>
- Yılmazkol, Ö. (2011). Son Dönem Türkiye Sinemasında Taşranın Temsili. İçinde 2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış (ss. 47-73). Okur Kitaplığı.

Extendend Abstract

This study examines representations of the countryside in post-2000 New Turkish Cinema, revealing how it has become a space that produces different meanings in cinematic narratives. In Turkish cinema, the countryside has long been considered the opposite of the city. It has been portrayed as backward, conservative, deprived, and harsh. This approach, shaped by the modernization process of the Republic, positions the countryside as an environment in need of transformation. However, a period known as the "New Turkish Cinema" emerged in the mid-1990s, bringing about a marked change in narratives about the countryside. During this period, the countryside became more than just a geographical area; it became a narrative space that gained meaning in the context of the individual's existence, sense of belonging, perception of time, and relationship with death.

This study primarily aims to reveal how the countryside is represented in post-2000 New Turkish Cinema through narrative and discursive structures. It also aims to discuss how the countryside is reinterpreted as a 'refuge where death is organically experienced'. To this end, the research is based on discourse analysis, a qualitative method. This allows films to be evaluated not only in terms of their narrative elements, but also in relation to their social and cultural contexts.

Within the scope of the research, films with a rural theme from New Turkish Cinema after 2000 were examined within a general framework first, and representations of the countryside were then classified under specific categories. These categories were defined as follows: The countryside as a place of backwardness, presented in contrast to the city, the re-establishment of belonging through the countryside, the countryside as a place of wickedness and hopelessness, an internal perspective on the countryside, the countryside as a refuge, where death is experienced as part of the continuity of daily life.

In this context, the research sample consists of two films centred on the theme of death: Yeşim Ustaoglu's 2008 film *Pandora'nın Kutusu*, and Özcan Alper's *Sonbahar*. These films were selected using purposive sampling and directly address the core issue of the study by depicting the countryside as a place where death is experienced as a natural and acceptable part of life, as opposed to the sterile, fast-paced and death-distant structure of the modern city.

The analysis reveals that the nature of the relationship with death in the countryside is transformed in both films. In *Pandora'nın Kutusu*, Nusret, a character with Alzheimer's disease, is drawn into a medicalised process associated with death in the complex and alienating environment of Istanbul. However, upon his return to his village, death becomes a peaceful and serene end, in harmony with nature. The city is represented in the film by narrow frames and closed spaces, whereas the countryside is depicted through wide shots, natural light and ambient sounds, which reveal the organic nature of death. In *Sonbahar*, the countryside is portrayed as a place of acceptance and tranquillity, rather than as a dramatic confrontation. This is exemplified by the character of Yusuf, who returns to his village with a terminal illness after prison. Death is presented not as an accelerated or dramatised event, but as a process in which time slows down and merges with nature.

In conclusion, this study shows that the depiction of the countryside in New Turkish Cinema is not confined to negative and one-dimensional narratives. The films *Pandora's Box* and *Autumn* redefine the countryside, presenting it not as a place of hardship or escape, but as a sanctuary where the cycle of life and death occurs naturally.

In this respect, the study provides a significant cinematic perspective on the depiction of the countryside.

Yazarların çalışmaya katkı oranları: Birinci yazar %60, ikinci yazar %40.
Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.