

ARAŞTIRMA MAKALESİ/ RESEARCH ARTICLE

HER YERDE YABANCI
GÖNÜL YARASI VE HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM FİLMLERİ ÜZERİNDEN TAŞRA
TEMSİLİNİN İNŞASI VE TAŞRA/ŞEHİR İLİŞKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİUmut Şilan OĞURLU¹¹Altınbaş Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, İstanbul.
umut.ogurlu@altinbas.edu.tr ORCID No: 0000-0002-4428-8670

Geliş Tarihi/Received Date: 08/03/2019 Kabul Tarihi/ Accepted Date: 26/12/2019

Öz

Bu çalışmada, *Gönül Yarası* (2004) ve *Hakkârî'de Bir Mevsim* (1983) filmleri üzerinden taşradaki çocukluk temsili ele alınacaktır. İki filmde de yer alan şehirden taşraya giden öğretmen temsili biçim ve içerik bakımından değerlendirilecektir. Bu filmlerin yaklaşım farkları ve benzerlikleri erkeklik, oryantalizm ve çocukluk gibi kavramları tartışarak değerlendirilecektir. Nurdan Gürbilek'in taşrayı mekândan ziyade zaman olarak tarif etmesinin sebebi nedir? Sinemada taşra meselesini bu soru etrafında düşünmeyi öneren yazı, ikinci olarak, etnisite ve sinema tartışmalarına odaklanmaktadır. Bu tartışmalarda, ulusal karakter bağlamında, taşra anlam açıklığının ve güvenliğinin kaybolduğu, seyircinin genelde kendini ötekileştirdiği durumlarda ve şehirden gelen figürlerin yaşadığı travmatik karşılaşmayı anlatır. Bu çalışmada taşranın temsiline öznenin bireysel deneyimlerindeki etkisini ulus kültürü ve ulusal karakter bağlamında inceleyip sinemadaki temsillerinin bu kavramları yorumlayışını içeriği benzerlik gösteren bu iki film üzerinden yorumlamayı amaçlıyorum.

Anahtar Kelimeler: Taşra, Şehir, Film Biçimi, Gönül Yarası, Hakkârî'de Bir Mevsim.STRANGER EVERYWHERE
CONSTRUCTION OF THE PROVINCIAL REPRESENTATION ON GONUL YARASI AND
HAKKARIDE BİR MEVSİM

Abstract

In this study, the representation of childhood in the countryside is discussed through the movies *Gönül Yarası* (2004) and *Hakkârî'de Bir Mevsim* (1983). The common theme in both movies, a 'stranger' represented by the teacher, who moved to the countryside from the city is evaluated in terms of form and content. The differences and similarities in these films are discussed through concepts such as masculinity, orientalism and childhood. Why did Nurdan Gürbilek describe the countryside as time rather than space? The article, which proposes to consider the provincial issues around film studies also revolves around the same question and focuses on ethnicity and cinema debates. As such, it describes the traumatic encounter of the stranger from the city, displayed within the context of the national character, where the provincial meaning and security is lost and the audience is often marginalized. In this study, the effect of representation of the countryside on individual experiences of the subject in the context of national culture and national character is examined through these two films.

Keywords: Countryside, City, Narration, Gönül Yarası, Hakkârî'de Bir Mevsim

1. GİRİŞ

Taşranın Türkiye sinemasındaki temsilinin çocukluk belleğimizdeki belki de en belirgin hali bir şarkıda görülür. Bu şarkı, kimi zaman kimsesizlikle özdeşleşmiş, İstanbul'un sokaklarında aileye ve evlere öykünen Ayşecik ve Ömerciğin talihsiz anılarını süslerken¹, kimi zaman *Bir Dağ Masalı*² filminde olduğu gibi, Anadolu'nun meçhul bir kasabasında öğretmenlik yapan Türkan Şoray'ın ve öğrencilerinin temiz Türkçe dublajlarında duyulur.

*“Orda bir köy var uzakta, o köy bizim köyümüzdür.
Gitmesek de kalmasak da o köy bizim köyümüzdür.
Orada bir ev var uzakta...”*

Uzakta olanları işaret ederek devam eden Ahmet Kutsi Tecer'in şarkıya dönüşen bu şiiri ilkokuldaki öğretmenimizden ziyade, bu dublajlı karakterlerin sık tekrarlarıyla belleğimizde yer etmiştir. Ahmet Kutsi Tecer şiirinde işaret ettiği 'Irak'a yol, dağ, ses, ev ve köyü yerleştirir. Taşranın yolu, dağı, evi, köyü ve sesi şehirden farklıdır. Peki, Cumhuriyetin ilk yıllarıyla birlikte bir ulus-bütün misyonu olarak gelen ve romantik şekillenmelerle tanımlanan bu taşra, ne zaman sınırlara hapsolmuş yabancılığın özneye ıstırabının anavatanına dönüştü? Ya da öznenin uzakta olduğunda özneye ait olduğu varsayılan köy/ ev, yakınına hatta tam ortasına düşmüş özneye nasıl kimliğinin atıklarını sorgulatan bir mekanizma işlevi görmeye başladı? Bu soruları değerlendirebilmek için taşra/taşralılık şehir/şehirlilik temsiliyi takip ederek *Hakkârî'de Bir Mevsim* ve *Gönül Yarası* filmlerini inceleyeceğim.

İki ana ve erkek karakterinin de taşra ve şehirle ilişkileri üzerinde düşündüğümde bu filmlerin yaklaşımlarını taşra/ şehir ve aidiyet, taşra/şehir ve çocuk ve son olarak taşra/şehir ve bellek şeklinde üç farklı değerlendirmeye ayırarak bu iki farklı temsiliyi yarattığı dikotomi üzerinden tartışacağım.

1 *Ayşecik'le Ömercik* İstanbul'da yaşayan iki öksüz çocuğun birbirleriyle kurdukları dostluk bağını ve üstesinden gelmeleri gereken trajik olaylara zaman zaman muzip zaman zaman melodramatik yaklaşımlarını aktaran ve sonrasında film serisine dönüşen filmlerin ilki. İki arkadaş şehirde başıboş dolanırken birlikte sık sık hayal kurarlar. Zengin bir adam olan öz babası Ayşeçik'i aramaya başlar ve olaylar gelişir.

2 Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanından uyarlanan filmde nişanlısıyla arası açılan Lale (Türkan Şoray) İstanbul'dan Anadolu'da bir kasabaya öğretmenlik yapmaya gider. Oldukça idealist ve modern bir öğretmen olan Lale köyde tanıştığı doktorla aralarında romantik bir ilişki başlar. Yönetmen: Turgut Demirağ. Senaryo: Turgut Demirağ. Oyuncular: Türkan Şoray, Murat Soydan, Kuzey Vargin. Yapım Yılı: 1969. And Film.



TURGUL Yavuz (Yön.), *Gönül Yarası*, 2005

2. TAŞRA(LI)/ŞEHİR(Lİ) VE AİDİYET

“Sizi tanıyorum, çocukken bütün milli bayramlarda şiirleri siz okurdunuz. Biz size hayran kalırdık.” *Gönül Yarası*, Berrin

“Tematik olarak politik filmlerin temel meselesi aidiyet ve kimlik sorunsalıdır. Bir yere ve topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, kırıldığı giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan bu filmler olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan, bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe öznel algı ve deneyime vurgu yaparlar. Bu bağlamda bu filmlerin en önemli ortak noktası “ulusal aidiyet” meselesini belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı şekilde sorunsallaştırmalarıdır.”³

Gönül Yarası ve *Hakkârî’de Bir Mevsim’de* erkek karakterlerin anlatı üzerindeki temel farkı şudur; *Hakkârî’de Bir Mevsim’de* film Öğretmen’in sürüldüğü taşraya gelmesiyle başlar ve Öğretmen, bireysel bir yabancılaşmanın etkisiyle neredeyse histerik davranmaktadır, *Gönül Yarası’nda* ise Nazım, *Hakkârî’de Bir Mevsim’deki* Öğretmen’in geldiğine çok benzer bir manzarada öğrencileriyle vedalaştığı sahne ile hikâyeyi başlatır. *Gönül Yarası’ndaki* Nazım ile taşrada görev başında tanışırız, Nazım *Hakkârî’de Bir Mevsim’deki* Öğretmen’den çok daha az karanlık bir imaj çizer ve davranışlarının hakimiyetinde bir karakter olarak tasarlanmıştır. Öğretmen çelişkili ve şaşkın duruşu ile çoğu zaman Nazım’dan zıt bir portre çizmektedir. Film boyunca Öğretmen’in gerçek ismini bile öğrenemeyiz Nazım ise ismiyle bile önemli bir aydına (Nazım Hikmet) gönderme taşımaktadır. *Gönül Yarası’nın* açılış sahnesinde Nazım, öğrencileriyle zaman zaman şakalaşarak onlara idealist öğütlerde bulunmakta, panosunda asılı olan aydınların fotoğraflarını göstererek onlara doğruyu somut olarak işaret

3 Suner, Asuman (2010) *Hayalet Ev*, İstanbul, Metis Yayınevi

etmektedir. Nazım kendinden taşrada şüphe etmez, Nazım kendinden ancak şehirden taşraya baktığında şüphe edecektir. Nazım sınıfta idealist konuşmasını yaptıktan sonra, köylülerle vedalaşmak için dışarı çıkar. Köy halkından yaşı ilerlemiş erkeklerle sıra boyunca vedalaşır. Herkesle Türkçe konuştuğundan sonra sıradaki son yaşlı adamla Kürtçe konuşur ve yaşlı adam Nazım'a hürmetlerini göstermek için şunları söyler: "Dede de sensin derviş de sen bizim çocuklarımızın gerçek babasisin. Sen öğretmensin. Sen bizim dedemizsin."



TURGUL Yavuz(Yön.), *Gönül Yarası*, 2005

Taşranın bünyesinde barındırdığı muhafazakâr (ve görünmez) sınırlarını neredeyse ortadan kaldıran ve oldukça beynelmil bir yaklaşımla sunulan bu samimi vedalaşma sahnesinden sonra Nazım'ın üst sesi eşliğinde bozkır görüntüleri girer. Nazım az önceki sahnenin aksine hiç de olumlu anlamlar içermeyen şeyler söylemeye başlar: "15 yıl bu köyde kalmış ve çok fazla şey görmüştüm, bir gecede köyler yıkılmış anneler çocuksuz kalmış ve ben bunların hepsini seyretmişim. Köyü terk ederken artık hayata dair öğrenecek bir şeyim kalmadığına inanıyordum." Film daha ilk sekansından özne ve ulusun dayattığı aidiyet yapısının ikircikli hissi sorunsallaştırmıştır.

Gönül Yarası'nda Nazım, taşra ve taşra sembollerine kimi zaman hükümdar, kimi zaman bu sembollerle özdeşlik kurmuş biri, kimi zaman yadırgayan fakat sık sık öğüt veren bir birey olarak şahsi çelişkilerinin takip edilebileceği bir alan yaratır. *Hakkârî'de Bir Mevsim'de* ise tamamen farklı bir imge yapısı kurar. Filmdeki meçhul karakter Öğretmen, *Gönül Yarası* ile anlatı olarak tamamen farklı, mizansen olarak oldukça benzer olan sınıfla vedalaşma sahnesinde, Nazım'ın aksine öğrenecek bir şeyi olmadığı' yargısıyla değil 'öğretecek bir şeyi olmadığı' yargısını vurgular. Meçhul Öğretmen köye ilk geldiğinde köyün yaşlıları O'na "Okuma yazma öğretirsin yeter, bizim de duamızı alırsın." der. Nazım'ın aldığı duanın bir benzerinin beklentisiyle başlayan film, anlatımıyla oluşturulan karanlık yapıyla birlikte izleyici olarak final konuşmasını meşrulaştıran bir dramatik çatı kurar fakat ironik bir şekilde ortaya çıkan daha 'gerçek' görünür. Daha 'gerçek' gelen

husus ise tıpkı Ahmet Kutsi'nin şiirini berrak Türkçesiyle okuyan taşralı çocukların yarattığı kabullenişin sorgulanmasının getirdiği sonuçtur. Bu noktada Öğretmen'in sınıfla vedalaşması, idealist öğretmen klişesi düşünüldüğünde başarısız fakat nihayet dublajdan sıyrılan suretlerin karşılık bulması konusunda bir o kadar özgündür.



KIRAL Erden (Yön.), *Hakkâri'de Bir Mevsim*, 1982

Bir başka örnek Nazım ve Dünya ilişkisi üzerinden anlatılabilir. Nazım, Dünya ile çelişkili bir ilişki yapısı kurar. Kendisine romantik imalarda bulunan arkadaşlarına öfkelenir, O'na 'sahip çıktığını' söyler. Ama yeri geldiğinde de ilgisini göstermekten geri durmaz. Dünya taşralı bir annedir, tanıştıkları ilk sahnede kendisine sarkıntılık eden adamlardan Nazım'ın güvenli bir liman gibi sunulan taksisine 'sığınır'. Nazım film boyunca kurtulamayacağı ve hatta belki gururla taşıdığı Batılı, ahlaklı ve eğitilmiş figür olarak, belki de yıllarca yaşayıp dilini öğrenmesine rağmen taşraya asla sahip olamadığının bilinci ile kaybettiklerinin temsili olan Dünya'ya sahip çıkma misyonunu şu şekilde bile anlatır: "Dünya Hanım İstanbul'un yabancı. Birinin ona sahip çıkması gerekiyordu tabii." Dünya'nın işlevsizleşmesiyle sonuçlanacak bu ilişki kalıbını Nurdan Gürbilek şöyle değerlendirir:

"Taşranın kendisini taşra olarak algılayabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kısıyına itildiği merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufkunu açan da, onun ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, onları boğmaya başlar."⁴

4 Gürbilek, Nurdan (1995) *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis Yayınevi

TURGUL Yavuz(Yön.), *Gönül Yarası*, 2005

Nazım ve Dünya, bir türkü barda Kürtçe dokunaklı ve güçlü bir türkü dinlediği sahnede ise Nazım'ın yaklaşımı bir kez daha kendisini bir şeyler eğiten/öğreten figür olarak konumlandırır. Dünya sahnedeki kadının performansını izlerken, izleyiciyle oluşan duyguyla paralel olarak duygulanır ve ağlamaya başlar. Nazım Dünya'nın ağladığını görünce o ana dek izleyicinin aklına gelmeyen soruyu pozitivist düşünce alışkanlığıyla sorar: "Sen Kürtçe biliyor musun ki?" Dünya cevap verir: "Bu şarkıda ağlamak için Kürtçe bilmek mi gerekir?" Daha sonra Nazım yine eğitici/öğretici kimliğiyle türküyü çevirerek Dünya'ya bilgi verir ama şarkının çevrilmesi bünyesinde barındırdığı duygu konusunda etkisizdir, şarkının bütünlüğünü bozar, çünkü çevrilen şey, sahnedeki kadının söylediği olamaz. Nazım'ın pozitivist yaklaşımıyla anlayamadığı fakat meçhul Öğretmen'in anladığı ve sınıfına veda ederken "Benim size söyleyeceklerim ne kadar doğru olabilir ki?" sitemi ile taşranın tanımsızlığına işaret eden şey budur. O ana özgü ve mistik bir duygu birliğini barındıran bu deneyim tanımlaması olmayan uçsuz bir alandır. Dünya'nın da taşralı olması, taşranın bu hissi ve diller üzeri olan karmaşık yapısına hizmet eder. Nazım'ın taşra üzerinde kurduğu izlenimini veren 'babacan' hâkimiyet bu çeviri gibi manasını yitirir. Bu hâkimiyetin Dünya üzerinde hiç oluşmadığını da Dünya ve Nazım'ın birbirleriyle ilk kez yakınlık kurdukları sahnede görürüz. Dünya eski kocası Halil tarafından şiddet görür ve karnına bir cam parçası saplanır. O'nu hastaneye Nazım götürür. Nazım hastanede Dünya'nın operasyondan çıkmasını beklerken Dünya'nın karnında oluşan yara izinin tam şekliyle kendi gömleğinde kan izi haline geldiğini görür. Anlatımda bir bütünlük sağlayarak sanki bu iki karakterin bütünleşmiş olabileceğini düşündüğümüz anda hemşire çıkar ve "Siz yakını mısınız?" diye sorar. Karşı açıda geniş planda birkaç saniye Nazım'ın sessiz görüntüsünü görürüz. Nazım bu kadrajda sanki hemşireden çok uzakta mekândan soyutlanmıştır. Bir bütünlük kurulamaz. Bu noktada izleyici açısından iki karakterin bütünleştiği noktaya anında yabancılaşma sağlanır. Nazım ve Dünya'nın bu manayı kurduğu diyalog arası sessizliklerle *Hakkâri'de Bir Mevsim* yabancılaşmayı yakınlaştırarak kurmayı başarır. Diyalog arası sessizliklere bir örnek;

Hakkârî'de Bir Mevsim'de, köyün yerlisi olan Halit, Öğretmen'e yabancıları sevdiğini çünkü kendisinin de bir yabancı olduğunu söyleyince Öğretmen şaşırır.

“ÖĞRETMEN: Ama evim burada diyorsun...

HALİT: Bu yeter mi? Senin evin de şimdi burada... Sen buralı mısın yani?

ÖĞRETMEN: Hem buralıyım hem yabancıyım...”



KIRAL Erden (Yön.), *Hakkârî'de Bir Mevsim*, 1982.

Film boyunca karakterine yüklediği taşranın ikircikli his ana karakter ve Halit'in daha neredeyse ilk diyaloglarında açığa vurulur. Bu sahnede, Öğretmen'in asla dâhil olamayacağını anladığımız sınırlarını sahnenin ışık kullanımı da pekiştirir. Halit odaya girdiğinde, Öğretmen masasında, lambası başında mektup yazmaktadır. Halit odaya girer ve ikili arasında bir diyalog başlar. İkilin diyalogları arasında uzun sessizlik anları mevcuttur. Bu diyalog arası boşluklar filmin karanlık yapısında barınan anlamların yayılacağı alanlar olarak da kullanılır. Bu sessizlik anlarında karakterin aidiyet konusundaki çelişkilerini takip edebiliriz. Halit konuşmaya ilk başladığında (ki Halit filmdeki en ağır aksanlı karakter olarak taşranın en uzağını temsil etmektedir) o zamana kadar O'nu pek de ciddiye almayan Öğretmen yine konuşmanın ilk kısmına pek kulak asmaz. Bu kulak asmadığı esnada Halit duvarın önünde neredeyse tamamen karanlıktadır. Sesler sanki gaipten geliyormuşçasına karşılığını işaret etmeden duyulur. Halit yabancılığını meçhul bir temele oturtup Öğretmen'in kendisiyle özdeşlik kuracağı noktayı yarattıktan sonra, Öğretmen kulak keser ve O'nu anlamaya çalıştığı yerde masasında duran lambayı alarak ona hafifçe yaklaşır. Lambayı yüzüne tutar ve sahne boyunca ilk defa Halit'in yüzünü net olarak görürüz. O'na dikkatlice bakar, sanki bir hayalet olmadığından emin olmak ister. İlk kez aynı kadraj içine net bir şekilde dâhil oldukları bu an birkaç saniye sürer, Halit kendi hikâyesini anlatmaya devam etmek için kendine ayrı bir yer açar kadrajdan çıkar. Aralarındaki bu mistik ilişki film boyunca sürecek, zaman zaman Öğretmen'in içindeki hayalet olarak zaman zaman asla dâhil olamayacağı taşranın imgesi olarak suret edecektir.

Halit'in bu imge yüklü misyonu Halit'i ilk gördüğümü planda vurgulanmıştır. Öğretmen'in köye geldiğinde gördüğü ilk köylü Halit'tir. Uzun süre karlar altında bir başına yürüdüğünü gösterdikten sonra, bir anda karşısında hayalet gibi Halit'i görür. Halit'i gören Öğretmen'in yüzündeki ifade tanımsızdır, korkar mı rahatlar

mı tam anlaşılmaz. Bu sahnenin yönetmen Erden Kıral'ın film mekânındaki kendi şahsi deneyimleriyle epey paralel olması self-reflexive yapısının bir örneği olmasının yanı sıra şehirden taşraya yönetmen kimliğiyle giden Erden Kıral'ın da ışıkla ifade edilebilecek kadar görünür bir yabancı/yerli dikotomisi deneyimlemesi filmin gerçekçi yaklaşımı bakımından önemlidir. "Karanlık basınca endişelenmeye başladım. Birden karşıdan "Heey!!" diye yankılanan sesleri duydum, ellerinde fenerlerle köylüler bize doğru hayalet gibi geldiler, kurtulmuştum."⁵

3. TAŞRA(LI)/ŞEHİR(Lİ) VE BELLEK

"Niçin geldim buraya... Nasıl geldim buraya. Başkaları mı sürdü beni yoksa..." *Hakkârî'de Bir Mevsim*, Öğretmen

Gönül Yarası'nda Nazım, 15 yıl sonra şehre döndüğünde ilk olarak babasının eski evine ve uzun yıllar yaşamış olduğu mahalleye döner. Nazım'ın geldiği mahalle ise yalnızca karakter için değil izleyici için de oldukça tanıdık. Bu mahalle Nazım'ı canlandıran Şener Şen'in yıllar önce canlandığı ve bir fenomen haline dönüşen *İkinci Bahar* (1998) dizisindeki Ali Haydar'ın yaşadığı mahalledir. Nazım'ın mahallesine geldiği ilk planda aşağı indiği merdivenler ise *İkinci Bahar* dizisinin oldukça sık kullanılan bir mekânı olarak izleyicinin görsel hafızası için oldukça aşinadır.



YÜCEL Uğur (Yön.), *İkinci Bahar*, Bölüm 7, Bölüm 32, 1998-2001



TURGUL Yavuz(Yön.), *Gönül Yarası*, 2005

5 KIRAL, Erden (2012) *Aynadan Yansıyan Hatıralar*, İstanbul: Agora Kitaplığı

Nazım bu tanıdık evlerden geçtikten sonra da eski arkadaşlarının yanına gider. Arkadaşlarını sanki bıraktığı yerde bulmuş gibi kahvehanede bulur, bu sahnede kullanılan ışık Nazım'ın arkadaşlarını mazinin sembolleri olarak göstermektedir. Nazım şöyle der "Sanki 15 yıldır hiçbir şey değişmemiş." Nurdan Gürbilek 'Taşra Sıkıntısı' başlığı altında yaptığı değerlendirmede, taşranın mekândan çok zamana ait oluşundan bahseder. Taşra sıkıntısını mekândan bağımsız olarak "bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimi, bu sıkışmış alandaki tekrarlanan hayatları"⁶ ifade etmek için kullanır. Ben Nurdan Gürbilek'in 'Taşra Sıkıntısı'nın sinemadaki temsilini 'Askıya Alınmış Bellek' olarak değerlendiriyorum. Mesela Nazım, parçası olamadığı taşrada zamanı askıya almasıyla şehir belleğini taze tutmuştur. Geçen zamanı hatırlatan şeyler zaman zaman kafasını karıştırırsa da çabucak hiçbir şeyin değişmediği tezine savundur. Öğretmen ise filmin başından beri 'Askıya Alınmış Belleği' ile zamanı sorgular. 'Oraya' nasıl gittiğini bilmez hatta bu bilginin işine yaramayacağını düşünerek hatırlamamayı tercih ettiğini söyler, vurguladığı tek şey orada bir mevsim kalacak olmasıdır. Hatta kâbus gördüğü sahnede bilinçsiz bir şekilde uyanıp, dışarı çıkar. Sabah olduğunda yanında Halit vardır. Halit'e ne olduğunu sorar. Halit onu gece dışarıda sayıklarken bulunduğunu hatta yanında boş kovanlar bulmuştur. Düpedüz intihar iması olan bu sahnede, Öğretmen bunu kesinlikle hatırlamaz. "Biri öldürmek mi istemiş beni?" diye sorar. Öğretmen bu 'Taşra Sıkıntısı'nda önce kendine yabancılaşmıştır. O'nun taşradaki hayaleti olarak değerlendirilebilecek Halit'e sığınır bu akıl karmaşasından kaçmak için "Halit sakın düşü gören sen olmayasın?" diye sorar. Dışarıdakinin varlığıyla yüzleşen Öğretmen, anlamı kendi içinde kendi bedeninde üretemez. Halit bunu görüp bir el uzatır. "Kim bilir belki ben düş gördüm."



KIRAL Erden (Yön.), *Hakkârî'de Bir Mevsim*, 1982

6 Gürbilek, Nurdan (1995) *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis Yayınevi

Gönül Yarası'nda ise, Dünya kendi kızı Melek ile ilgili sürekli bir kafa karışıklığı yaşamaktadır. Önce kızının yaşından tam emin olamaz. Daha sonra Melek'in geçirdiği hastalığı anlatırken "4 yaşındaydı, belki de 3... Yok yok 2" diye cevap verir. Bu 'Askiya Alınmış Bellek' Dünya'da da Öğretmen'dekine benzer bir kafa karışıklığı yaratmıştır. Aynı şekilde Nazım karakterine bakalım; Nazım film boyunca koruduğu her şeye hâkim ve 'babacan' üslubu Dünya üzerinde işlevsiz kalana kadar geçerlidir. Filmin başında tıpkı sınıftaki öğrencilerine yaptığı gibi Dünya'ya hatta Dünya'nın belalı eski kocası Halil'e bile kaderiyle ilgili öğütler vermeye çalışır. Halil tarafından baskı ve şiddet gören Dünya, eski mesleği olan pavyon şarkıcılığına geri dönmeye karar verdiğini söylediğinde öfkelenir,

"Sen her şeyden önce bir annesin, bana çaresizlik masalı anlatma her şey bizim elimizdedir." der. Karşısında Dünya, Nazım'ın filmin başında öğrencilerine öğüt verirken dahi göz ardı ettiği, kabul etmek istemediği gerçeklerden bahseder, çocuk yaşta tecavüze uğradığını sokaklarda geçmiş çocukluğu dâhil Nazım'ın pozitivist tavrının geçersiz olduğu bir dünya düzeniyle tanışır. Bu sahneden sonra Nazım'ın film boyunca sürdürdüğü "aklın" ve "ahlak"ın karar mercii olan temsili son bulur. Kafası karışmaya başlar, *Hakkâri'de Bir Mevsim'deki* hayalet sanki ona da dadanmıştır. Fiziksel görünümüyle de pekiştirilen bu 'değerlerin çöküşü' halinin sorumlusu taşra temsili ve bir kadın olan Dünya'dan başkası değildir. Doğu'nun mistik ana yapısını fethedemeyen Batı temsili 'pozitivist' Nazım, yenilgiyi kabul eder ve bundan sonraki gelen sahnede kendi kızı (ve film boyunca öğütlerini esirgemediği) Piraye'nin kendisinden sürekli talep ettiği fakat Nazım'ın inatla karşı çıktığı isteğini yerine getirir; eski evinin tapularını verip site yapılmasına izin verdiğini beyan eder. Bu sahne aynı zamanda baba-kızın film boyunca tek yüzleşmesidir. Nazım, eril korumacılığından vazgeçtiğinde aynı zamanda şehir sembollerinden de vazgeçmesi bulanıklaşan sınırların işaretidir. Nazım kızının odasından çıkmadan birkaç saniye boyunca ona sessizce bakar. Karşı açıda bulunan Piraye şaşırmıştır. Nazım sessizliğini şöyle bozar:

"Ben, ben bütün bunları niye yaptım hala bilmiyorum. Niye kendimi bu yalnızlığa mahkûm ettim? Niye ailemin beni terk etmesini engelleyemedim? Niye hayatımı boş hayaller için yok ettim? Bilmiyorum... Üstelik sonunda elime geçen ne biliyor musun? Koskoca bir hiç... Hepimiz hayallerimizin kurbanıyız... Benim adım niye Nazım? Senin adın Piraye, abin Mehmet... Niye?"

Daha sonra Nazım kadrajdan çıkar, kamera flu bir planda onun gidişini bir süre daha gösterir. Öğretmen'in son sahneden öğrencilerine söylediği "Benim bilgimin, hatta hiçbir bilginin doğruluğu yok." Monoloğu Nazım'ın ruh hali bakımından oldukça tutarlı bir hale gelir. İki karakter de sınırları bozgunluğa uğratınca önceki ideallerinden bağımsız olarak fotoğraf karesinde yer alamayacağını anlamıştır.

4. TAŞRA(LI)/ŞEHİR(LI) VE ÇOCUK

"Bir çocuğun ağzından dökülen kırık dökük sözcükler mucizeye dönüşebilir." *Gönül Yarası*, Nazım

Hakkâri'de Bir Mevsim'de Öğretmen sınıftaki yaşı daha büyük olan çocuklara defter, yaşı daha küçük olanlara da resim defteri dağıtır. Küçük olan çocuklara resim yapmalarını, diğerlerinin de bildikleri kelimeleri yazmalarını ister. Öğretmen ve küçük öğrenciler arasında oluşan birkaç saniyelik sessizlikten sonra, Öğretmen nedenine dair bir açıklama yapmadan büyük öğrencilerin küçüklere tercüme yapmasını söyler. "Söylediklerimi çevirin" der. Aynı şekilde Zazi'ye bir şey sorarken de öğrencisi bir çocuğa çevirmenlik yaptırmıştır. Bu iki sahnede

de çocukların 'neyi' 'neye' çevirdiklerine dair filmin anlatısında bir açıklama yer almaz. Hatta çeviri kısımları oldukça kısık, duyulmayacak sessizliktedir. Bu lisan kaynaklı anlam karmaşasının belleğe yansımaları çok açık okunur fakat Erden Kıral filmle ilgili şahsi anılarını anlatırken bu durumu şu şekilde değerlendirmiştir:

"Köyde askerliğini yapmış erkeklerden başka Türkçe konuşan yoktu. Filmin evrensel mesajı şuydu: İnsanlar birbirleriyle konuşmasalar da iletişim kurabilirler, birlikte yaşayabilirler. Bu fikrin üstüne kurdum filmi."⁷

Şüphesiz böyle bir motivasyonu da barındıran bu sahne, devamında çocukların akıllarına gelen kelimeleri söyledikleri sekansta içeriğini derinleştirir. Çocukların seslerini film boyunca ilk defa duyduğumuz bu sahnede kamera bir süre sonra sınıfın dışında, film boyunca çok sık kullanılan sıkışık taşra resmine döner. Bu resim plandayken, fonda çocukların sesleri işitilir:

"Bayrak, Jandarma, Dağ, Kar, Bayrak..."



KIRAL Erden (Yön.), *Hakkâri'de Bir Mevsim*, 1982

Aksanlı sesleriyle çocuklar 'ödevlerini yerine getirmektedir. Bu sahnede, ödevini yerine getiren bu çocukları izlerken bir şeylerin yanlış olduğuna dair iç sıkıntısı, sosyal kültürel gerçekliğe dair bilgilerimizle çocukların maruz kaldıklarına, dayatıldıklarına ayağına uymayan ayakkabıların temsili gibi sunulmasının rahatsızlığından başka bir şey. Çocukluğun ve çocukların suskunluğunu geri isteyen bir sıkıntı sanki. "Yılların biriktirdiği yoksunluğu umuda, umudu yabancı bir dile, tanımadık bir sözcüğe bağlayabiliyor."⁸ Yetişkinlerin hülyalı zihinleriyle kurulan hikâye dünyasının, gerektiğinde Nazım gibi hatalı ültimatolarının

7 KIRAL, Erden (2012) *Aynadan Yansıyan Hatıralar*, İstanbul: Agora Kitaplığı

8 Gürbilek, Nurdan (2014) *Ev Ödevi*, İstanbul, Metis Yayınevi.

bile inanmasını kolaylaştıran bir yanı vardır. Ama çocuklar konuştuğunda aynı kolaylaştırıcı etki yavaşça kaybolur, çocukluk tehlikelidir. *Gönül Yarası*'ndaki küçük Melek mesela filmin sonuna dek konuşmaz, filmin sonunda ise Nazım eski öğrencilerinin bulunduğu fotoğrafı gösterirken, Nazım'ın söylediği yabancı isimleri tekrar eder. Melek, annesi ve babasını kaybetmiştir, babasının annesini öldürmesine tanık olmuştur. Ama bağırılmaz, ağlamaz filmin sonunda usulca Nazım'ın ardından kendisine yabancı isimleri tekrarlayışıyla sesini duyarız: "Settar, Melo, Dilan, Ömer, Ayşe..." Hayatı boyunca neredeyse hep taşrada yaşamış küçük Melek, konuşurken annesi ya da babası gibi aksanlı konuşmaz, Nazım'ın aksansız Türkçesiyle konuşur. Nazım, Melek'in onun yanında konuşmasını bir mucize olarak değerlendirse de, tıpkı *Hakkâri'de Bir Mevsim*'deki çocuklar gibi, mahkûm edildiği dilin, ezber tekrarının performansını gerçekleştirdiği hissinden soyutlanamaz. Bu gerçek dünya ve çocukların dünyası arasında kocaman bir çizgi gibi düşen bir sınırdır sanki. Konuşan çocuklar, sistemin sınırlarını kabul ettikçe sanki dünyamıza dâhil olup, dikkat çekerler. Çocukluk adildir, yaşamalarını ruhsal ve fiziksel olarak mümkün kılmak için gerçekliği yeniden üreten yetişkinler için acımasızlığı buradan gelir. Orada olduğunu bile bilmediğimiz yabancılığımızı yüzümüze vurur.



TURGUL Yavuz(Yön.), *Gönül Yarası*, 2005

"Çocuk, yetişkinler için bir tedirginlik kaynağıdır. Ya büyümüzse, diye düşünürüz, ya olduğu gibi kalırsa? Olduğu yerde sayıklayıp, emekleyip durursa? Ya bize yabancı kalırsa, bize benzemezse? Kendimizi göremezsek ondan, kendi varoluşumuzu onunla doğrulayamazsak? Bizi aynalamayı reddederse? Ona biçtiğimiz masum çocuk rolünü oynamazsa? Ya vücuduna bir şey batırdığımızı gözünden yaş gelmezse? Ya kan akmazsa derisinden? Bize hep 'yabancılığı'nı hatırlatıp durursa?"⁹

9 Yücel, Fırat (2012), *Bir Kapıdan Gireceksin*, İstanbul, Metis Yayınevi.

5. SONUÇ

Hakkârî'de Bir Mevsim ile ilgili en dikkat çeken anlatım yapısı, verdiği klastroforobik histir. Her ne kadar *Gönül Yarası*'nda mekân kullanımı olarak bu kadar özellikli bir çalışma yoksa da, sık kullanılan tren sekansları, zamanın asılı kalmışlığına dair yapılan vurgularla benzer bir klastroforobik his yansıtılabilir. *Gönül Yarası*, şehri zemin alan bir filmidir, ama gerek ana karakteri (Nazım)'ın filmin başında sorunsallaştırdığı taşra yükü, gerek film boyunca tanıştığı insanlar (Dünya, Halil, Melek) yine taşranın şehrin barındırdığı kavramlarla çatışmasına odaklanmaya sebep olur. İnsan Taşrasını tanımlamak için alıntıyı Asuman Suner'den alıyorum:

"Filmlerdeki çaresizlik, kapalılık, kısırlılık duyguları dışsal koşulların değil, karakterlerin "iç" dünyalarının dayatması sonucu çıkar ortaya. Bu anlamda diyebiliriz ki bu filmler aslında insan ruhunun kuytularına, arka odalarına, karanlık yanına ya da başka bir deyişleyle, "insanın taşrası"na bakarlar."¹⁰

Meçhul Öğretmen'in vedasının, Nazım'ın vedası ile anlatı yönünde çok büyük farklılıklar taşıdığını söylemiştim. Meçhul Öğretmen, öğretecek bir bilginin olmadığını bilinci ile "Öğrettiklerimi unutun!" der, Nazım ise kendinden emin tavrıyla öğrenecek bir bilginin olmadığı düşüncesiyle "Anlattıklarımı sakın aklınızdan çıkarmayın!" diye öğüt verir. Meçhul Öğretmen, öğrencilerinin fotoğrafını çeker, fotoğrafta yer alamayacağını bilir, Nazım ise yer alabileceğini düşünür. Fakat *Gönül Yarası*'nın sonunda da, Nazım'ın geleceği yer akıl bulanıklığıdır. Kendinden sorgu etmeye başlar, mekansal olarak şehirdedir ama yaratılan kapatılmış hissi onu kendi taşrasına iter. Nihayet aynı noktada buluşurlar. Sınırların belirginsizleştiği noktada uzun esli diyaloglarla bu taşraya nasıl düştüklerini sorgularlar. Filmlerdeki hiçbir karakterin yorumu baskın gelmez, çünkü bilginin insan taşrasında kıymeti yoktur. İki filmin sonunda da iki karakter de yalnız kalır, bu noktadan sonra izleyicide filmlerin oluşturduğu duygusal yüklenimle birlikte bir beklenti hissi oluşur. Nurdan Gürbilek *Ev Ödevi*'nde şöyle yazar:

"Gitmek ya da kalmak: Evin bize dayattığı-yoksa bağışladığı mı demeliydim- bir ikilem bu. Walter Benjamin'in "Geri Dön! Her Şey Affedildi!" adlı fragmanından şu satırlar: "Tıpkı barfikste büyük dönüşü yapmaya çalışan jimlastikçi gibi her çocuk er ya da geç kendi payına düşecek kaderi belirleyen talih çarkını kendisi için çevirir. Çünkü yalnız on beşindeyken bildiğimiz ya da yaptığımız şey sonradan bizi cezbedecektir. Dolayısıyla hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz bir şey vardır: On beşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sonradan anlarız: Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltilde olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır."

O kristale yakından baktığımda, gitmek yönündeki tercihlerimiz, sevdiğimizimize zalimce gelebilecek özgürlük arayışımız kadar, bazen kalmak zorunda olduğumuz için çektiğimiz sıkıntının, şu bitmek bilmeyen ev ödevlerinin de payını görüyorum. Çok sonra, işler yoluna girer, şu ödevler biterse eğer, belki bir gün bize de birisi söyler: "Geri Dön! Her Şey Affedildi."

İki öğretmeni de yalnızlaştırıp yabancılaştıran, taşra ya da taşralı karşısında bozguna uğratan, tüm değer yargılarını sorgulatan, ötekinin sesine söz hakkı veren tüm öznelere bildiği ama sınırlarından çıkamadığı araf noktasıdır. Çeşitli anlatım araçlarıyla, izleyiciye kendilerini affedememeleri bağlamında tanışıklık kurdukları bu karakterlerin kendilerini gördükleri (temsil edildikleri) yer, dipsiz kuyunun yüzeyindeki suretlerinin yansımalarından başka bir şey değildir. Çünkü kendi ev ödevlerinden sınıfta kalan bu 'öğretmenler' çocukluğumuzda bizi duygulandıran şarkılardan anımsayabileceğimiz kadar tanıdık, asla bizim olamayacak evler, dağlar, köyler kadar uzaktadır. Bu insanlar taşrada yabancı, şehirde yabacı ve her yerde yabancısıdır.

10 Suner, Asuman (2010) *Hayalet Ev*, İstanbul, Metis Yayınevi.

6. KAYNAKÇA

Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul, Metis Yayınevi .

Gürbilek, N. (2014). *Ev Ödevi*, İstanbul, Metis Yayınevi.

Kıral, E. (2012). *Aynadan Yansıyan Hatıralar*, İstanbul, Agora Kitaplığı.

Suner, A. (2010). *Hayalet Ev*, İstanbul, Metis Yayınevi.

Yücel, F. (2012). *Bir Kapıdan Gireceksin*, İstanbul, Metis Yayınevi.