



Değişen Yerlilik Algısının 2020 Sonrası Türk Sinemasına Yansımaları

Reflections of the Changing Perception of Locality on Turkish Cinema After 2020

ÖZET

Türk sinemasında son dönemde yaşanan tartışmalarda yerlilik konusu, taşralı, kentli, Anadolu irfanı, gelenekli sanatlar, din ve tarihsel birikim gibi unsurlarla aidiyet sorunsalı bağlamında öne çıkmaktadır. Özellikle 2010 sonrasında yeniden tartışılan kavram 1970'lerin ortasında ve 1990'larda gündeme yoğun bir şekilde gelir. 2010 sonrasındaki yerlilik tartışmalarına bakıldığında yaşanan politik, toplumsal, kültürel değişimle birlikte sinemaya daha çok çevreden yalıtılmış, yalnız, yersiz yurtsuz, bir yere ait hissetmeyen ya da yer arayışı içinde olan karakterlerin hikayeleri yansır. Bu dönem sonrasındaki yerliliğin görünümünü bu tartışmalar kapsamında 1990'larda film çekmeye başlayan Zeki Demirkubuz, N.B. Ceylan ve ilk uzun metraj filmini 2001'de çeken Semih Kaplanoğlu filmleri üzerinden takip edilecektir. Bu çizgide 90'larda ve 2010'larda alevlenmiş olan yerlilik tartışmasını 2020 sonrasında nasıl değişip dönüştüğünü görmek açısından Semih Kaplanoğlu'nun Bağlılık Aslı, Zeki Demirkubuz'un Hayat ve N.B. Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne filmleriyle yönetmenlerin geldiği çizgi itibarıyla yerliliğin son görünümü tartışılacaktır. Yerlilik tartışmalarının genel olarak ideolojik bir tartışmanın içine sıkıştığı ve düşünsel bir derinliği yakalayarak merkezi bir aidiyet temeline ulaşamadığı gözlenmiştir. Bu minvalde Türk sinemasının erken döneminden bugüne tarihsel süreç içerisinde yerlilik tartışmalarına bakıldığında yerli sinemanın kimlik olarak bir merkez sorunsalı olduğu gözlemi ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu çalışmada yerlilik kavramının analizinde literatür taraması yöntemi kullanılacaktır. Klasik dönemden günümüze değişen yerlilik algısının 2020 sonrasında gösterime giren çalışmanın örneklemini olan Bağlılık Hasan, Hayat ve Kuru Otlar Üzerine filmlerinde görünümü tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: yerlilik, bağlılık aslı, hayat, kuru otlar üstüne

ABSTRACT

In recent debates in Turkish cinema, the issue of indigeneity has come to the fore in the context of the problematic of belonging with elements such as provincialism, urbanity, Anatolian lore, traditional arts, religion and historical accumulation. The concept, which has been discussed again especially after 2010, came to the agenda intensively in the mid-1970s and 1990s. Looking at the post-2010 discussions on indigeneity, with the political, social and cultural changes, the stories of characters who are isolated from their surroundings, lonely, out of place, who do not feel they belong or who are in search of a place are reflected in the cinema. Within the scope of these discussions, the views of indigeneity after this period will be followed through the films of Zeki Demirkubuz, N.B. Ceylan, who started making films in the 1990s, and Semih Kaplanoğlu, who made his first feature film in 2001. In this line, in order to see how the nativity debate, which flared up in the 90s and 2010s, has changed and transformed after 2020, Semih Kaplanoğlu's Bağlılık Aslı, Zeki Demirkubuz's Hayat and N.B. Ceylan's Kuru Otlar Üstüne On will be discussed. It has been observed that the discussions on indigeneity have generally been stuck in an ideological debate and have not been able to reach a central basis of belonging by capturing an intellectual depth. In this respect, when we look at the discussions on indigeneity in the historical process from the early period of Turkish cinema to the present, we observe that indigenous cinema has a central problematic as an identity. This study will use the literature review method to analyze the concept of indigeneity. The changing perception of indigeneity from the classical period to the present day will be discussed in the films Bağlılık Hasan, Hayat and On Dry Grass, which were released after 2020.

Keywords: indigeness, commitment to the original, on dry grass

GİRİŞ

YERLİLİK KAVRAMININ TANIMI

Yerlilik etimolojik olarak yerli olma durumu, yerli olan şeyin özelliği; yerlinin taşıdığı nitelik anlamalarına sahipken yerli olan belli bir yer sahibi olan, belli bir yere bağlı olandır (Çağbayır, 2007, s. 5302). Bu sosyolojik aidiyetle memleketten çıkmayan, devamlı olarak orada oturan, hareketli nüfusa karşı yerini hiç değiştirmeyen anlamı kazanır (Ülken, 1969: 330). Yerli sözcüğünün kökü olan yer genel tanım olarak; mekân

Münevver Sofuoğlu¹

How to Cite This Article

Sofuoğlu, M. (2024). "Değişen Yerlilik Algısının 2020 Sonrası Türk Sinemasına Yansımaları", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 10(5): 760-767. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13844412>

Arrival: 30 June 2024

Published: 30 September 2024

Social Mentality And Researcher Thinkers is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Bu çalışma 11 Mayıs 2024 tarihinde Toplumsal Değişim Enstitüsü tarafından düzenlenen Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu Toplumsal Değişim Sinema, Din ve Yeni Medya dördünde tebliğ olarak sunulmuştur.

¹ Yüksek Lisans öğrencisi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Bilimi ve İnternet Enstitüsü, Sinema Tezli Yüksek Lisans ABD, İstanbul, Türkiye.



ve coğrafya anlamına gelir. Yerli ise geçmişten beri söz konusu coğrafyada yaşayan, o coğrafyanın ilk sahipleri olanlardır. Bir yerin yerlisi olmak hem biyolojik hem de kültürel olarak o coğrafyaya mensup olmayı gerektirir. Buradan hareketle yerlilik, öncelikle mekânsal-tarihsel sonra da ruhsal ve zihinsel bir mensubiyeti içerisinde barındırır. Yerlilik söz konusu olduğunda, tarihsellik büyük önem taşır. Zira “Kendini devam zincirine yani tarihsel sürece bağlamayan bir düşünce ya da sanat-edebiyat yerli olamaz.” (Karaca, 2010: 267). Kavram lafzi tanımlamadan ziyade bir hale vurgu yapar. Bir yere aitlik olarak kelime çözümlemesi yapılabilir ama o yerin ne olduğu, orada nelerin olduğunun irdelenmesi gerekmektedir (Erol, 2010:181). Belli bir ırka, toprağa dayalı tanımlama kavramın anlamını sınırlandırır. Toprak tek başına bir değer üretmez ancak insanın, mekânın ve zamanın ortaklığının belirleyici olmasıyla önem kazanır. Düşünce, bilgi, kültür, gelenek ve örf bu çizgide birikim oluşturarak içinden çıktığı toplumu temsil eder (Erol, 2010: 46-49). Bu temsiliyetle kavrama kimlik olarak bakıldığında, kendini inşa etme anlamı kazanarak benliğin bir yatırımı olur (Bilici, 1999: 100-101). Yerliliğin tanımını esnek yapısıyla düşünüp karşıtlıklar ekseninde bakıldığında “yabancı” kavramı onun ötekisi olur. Bu yabancılaşma bir düşmandan ziyade kendi gerçeği ile yüzleşmeyi ifade eder. Buradan gelişen farkındalık bir kimlik tanımlaması sağladığı için işlevseldir. Bir bakıma çatışma yerine gerçeği olduğu gibi kabullenerek kendini öteki olandan ayırtırmayı gerekli kılar (Aktay, 2010: 70). Tariflere bakılarak tespit yapılmaya çalışıldığında öznel bir yapı ortaya çıkmakla beraber “yerli olma”, “yerli kalma”, “burası”, “içerisi” şeklinde tarif edilebilir. Kavramın bir kurtuluş reçetesi olarak görülmesi ya da dışarıdan gelen tahrifata karşı kalkan olarak düşünülmesi hataya düşürür. Sağlıklı çözüm tarihsel sürece, coğrafyaya, dönemlere, üretime, eserlere, güncel olan değişime dönüşüme göre bir ilişki kurulmasıdır (Bulut, 2018: 108).

Yerlilik Kavramına Tarihsel Bakış

18. yüzyıl Osmanlı zihni Batı coğrafyasını Avrupa tarzında okuyup yazarak bizzat o kültürün kelimeleriyle ve cümleleriyle bakıp anlar. Bu anlama biçimi zaman içinde belli bir yerden bakmayı, görmeyi ve düşünmeyi sağlarken Latince bilen bir Osmanlı aydın sınıfı oluşur. Bu aydın kesim kendi coğrafyasını Batıyla karşılaştıran bir eleştiri geliştirerek küçümseyen bir bilinç oluşturur (Ortaylı, 2014: 13). Halkın dışarıda kaldığı, devletin merkez olduğu bir yurt, toplum, kimlik, kültür, sanat kurgulanır. Bu dönemde “din”, “tarih”, “gelenek” kavramları tartışmalı bir noktaya taşınınca bu unsurların geçmişle aidiyeti bağlamında çatışma yaşanır (Ayçil, 1999: 87). Bu çatışma ortamında yerlilik, Batının yükselen bir değer olması karşısında içeride yaşanan krizleri çözmek, modern saldırıları aşmak ve yaşanan kimlik bunalımına cevap üretmek için bir çıkış olarak gündeme gelir (Şakar, 2010: 184). Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lere kadar olan süreçte Batılılaşma hareketiyle birlikte kentli aydın sınıf ve geleneksel taşralı ikilemi üzerine bir kimlik tanımı yapılır. Geleneksel yerlilik, köyden kente göçle köylerin boşaldığı, tarımın ekonomideki payının gitgide düştüğü bu dönemde “bu topraklarda” ile başlayan cümlelerle ifade edilir. Türkçülük için Türklük neyse, yerlilik için de toprak o olur (Mollaer, 2018: 102). Ekonomik kalkınma politikaları kapsamında halkı tasarrufa yönlendirerek yerli ürünlerin tüketimi teşvik edilir. Bunun bir uzantısı olarak 1929'da Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti (MİTC) kurulur. Kuruluşun öne çıkan özelliği ekonomik sermayeye alan açmak ve halkı yerli tüketim için teşvik etmektir. Diğer bir uygulaması da her sene bir hafta ülkede yerli malı kutlaması etkinliği düzenlemek olur. Bunun pilot alanı da okullardır. Cemiyetin sorumluk alanı bir yandan korumacı ekonomik kalkınma uygulanması için uygun zemin hazırlamakken öte yandan toplumsal ideolojik eğitim sistemini kabul ettirmektir (Duman, 1999: 111- 112).

1950'lerden itibaren sosyal, siyasal ve ekonomik olarak atmosfer şöyledir: 1950 ile 1960 arası Demokrat Parti'nin 27 yıllık tek parti iktidarına halkın çoğunluğunun oyunu alarak son verir. Ülke ekonomisinde iç göçle beraber bir değişim dönüşüm dönemine girilerek taşra kent ekonomisine dahil olur. Taşranın kente yerleştiği, iktidar partisinin halk tabanını kapsayan bir ağda yeni arayışlarının olduğu bir süreçtir (Kanca, 2012: 61). 1950'lerde evrenselci yönelimlerle yerli eğilimler iç içe geçer. Teorik meseleler evrenselci bir çizgide ilerlerken ekonomik sorunlar köy söylemine odaklanır. (Kayalı, 2005: 149). 1960'lı yıllara toplumsal dönüşümü önceleyen radikal Batıcı politika hakimdir. Bu algıya göre yerlilik az gelişmişliği karşılayan olumsuz bir kanaate sahiptir. Halkı belli bir Batıcı düşünceye sevk etmek için milliyetçilik siyasilerin ortaklaştığı bir malzeme halini alır. Politik aktörlerin “Batı'ya karşı Batılılaşma” söylemlerinin belirleyici olduğu bu dönemde yerlilik dışarıya karşı karşıtlığın bir ifadesi olur (Bostan, 2017: 49). 1960-1980 arasında sosyo ekonomik değişimin toplumsal dinamikleri 60 darbesiyle Türkiye'de kalıcı izler bırakır. Askeri gücün hükümetin varlığına son vermesi birçok illegal yapılanmanın önünü açar. 1980 askeri darbeye kadar olan süreçte ülke çatışmalara sahne olur. Artarda düzenlenen bu darbeler halk üzerinde travmalar yaratırken, ilmi ve düşünsel alanlarında büyük bir boşluk yaratır. Bu süreçte halkçı, sosyalist, devrimci, özgürlükçü, milliyetçi unsurlarla aidiyeti kurulur (Demirtürk. S. 2015: 156-157).

Kavramın 1990'lardan itibaren yeniden ivme kazandığı görülür. Daha ziyade dergi çevreleri tarafından gündeme taşınan kavram anlam olarak sol ve sağ çevrenin ideolojik tartışmalarını aşamaz. Sol dergilerde

çıkan çalışmaların genel iması kavramın evrensellik iddiası olan akımlarla ve onların temsil ettiği değerlerle olan mesafesidir. Bu iddianın taşıdığı anlama göre kavramın sorunsal Batılı olanla mesafeli, muhafazakâr kullanıma meyilli, derinlikli olmaya müsait olmayan, duygusal tavra karşılık gelen milliyetçi bir ruhla geçmişe ait olmasıdır (Öz, 2018: 195). Konuyla ilgili kafa yoran sol çizgiye sahip Cogito ve Birikim dergileri yerlilik özel sayısı çıkarırlar. Birikim dergisi 1998’de “Yerlilik: Gerçek ya da Maske” başlığıyla çıkardığı sayıda “yerliliğin imkanları”, “yerlilik ve milliyetçilik”, “yerliliğin imkansızlığı”, “yerlilik ve sol”, “yerlilik ve kültür” temalarını başlıklara taşıyarak kavramı odağına alır. Dergide yer alan çalışmalarda sola yönelik savunmacı refleks öne çıkarken milliyetçi-mukaddesatçı olarak tanımladıkları çevrenin kavrama yüklediği anlamı ve kendilerine yönelik tavırlarını eleştirir. Cogito dergisi ise yerliliğin tek millet, tek toplum ve milli duyguları barındıran tarihselliğe dayanmasını politik güç olma arzusuna bağlar. Sağ çevreye ait Türkiye Günlüğü dergisi solu Batının yani kapitalizmin bir uzantısı olarak görür. Derginin yazarlarından Durmuş Hocaoğlu Marksist düşüncenin Batıda kendi dinamikleri içinde doğmasının ve gelişmesinin toplumsal şartların bir gereği olarak gerçekleştiğini ama Türkiye’de böyle bir zemin olmadığından doğmasının doğal olmadığını ifade eder. Bu dinamığe sahip olmayan Türk toplumu için Marksizm’in yabancılığı ortadayken Türk solunun halkın inanç, gelenek ve tarihsel birikimine olan tavrının kabul edilmesi gerçekçi değildir (Hocaoğlu, 2002: 215). 2010’larda kavram içerik olarak kültürel ve sanatsal alanlara, isimlere dayanmak yerine düşünsel derinlikten uzaklaşan bir yerli ve milli çerçeveye siyasallaşır. Seküler ve sol 2013 sonrasında 90’larda kısmi olarak içeriden bakmaya çalıştıkları yerliliği “faşist-milliyetçi hareketle iktidar ortaklığı” şeklinde eleştiriye tabi tutarlar. Sonuç olarak kavram düşünsel alandan aktüel derinlikli bir üretim baltalanır (Öz, 2018: 195-209).

15 Temmuz darbe girişimi sonrasındaki siyasal istikrarsızlık ortamında “yerli ve millî” kavramlarının kullanımında yeni dönem ruhu belirleyici olur. Politik argümanlarla içeriği belirlenen kavram zaman olarak yerli ve millî bir istikrarsızlık ortamında dolaşıma sokulur. 15 Temmuz darbesi sonrası ülke daha önce yaşadığı darbelerden farklı bir kırılma yaşar. Siyasal, hukuki, ekonomik ve kamusal alanlarda bir çöküş yaşanır (Karakas, 2017). Yerliliğin milli, dini, politik unsurlarla sınırlı olmayan içinde bu vasıfları köklü bir yerde taşıyan derin bir sosyolojik özelliğe sahip olduğu üzerinde durulmaz (Kayalı, 2017: 25). 19.yüzyılda Osmanlı idarecileri mevcut politik kriz karşısında “beka sorunu”na çözüm üretmek amaçlı olarak Batılılaşma politikası güttü. Modernleşme yolunda bir dizi yeniliklere gidildi (Eryılmaz, B. 2018: 237). Benzer bir beka sorununu AK Parti iktidarı yaşanan bir dizi iç sorunla karşı karşıya kaldı. İki ayrı dönem de beka sorunu ile çözüm arayışının bir ifadesi olarak kavramı öne çıkarır. Birincisi modern kimlik karşısında kendi kalabilmek için korunmayı ve korkuları içeren geleneksel bir refleksken ikincisi modern yaşama ait bir zihnin refleksi olur. Son yıllarda özellikle iktidar çevresinin de gündemine aldığı yerlilik ve millik tartışması 19. Yüzyıldan bugüne taşınan bir arayışı ifade eder. Her iki durumda da bir kavramsallaştırma ihtiyacının mevcut olduğu ortadadır (Türker, 2019): 9).

TÜRK SİNEMASINDA YERLİLİK

Ait olunan kültüre karşı mesafeli ve küçümseyici bir tavır içinde olunsa da o iklime ait gelenek içinde doğan sanata sızar. Yönetmenin bilinçli bir şekilde yerli birikimi filminde kullanmadığı halde izleri mevcutsa o film ve yönetmen istemese de yerli bir kimliğe sahip olur mu? Bu yaklaşımla konuya yaklaşıldığında yerli kim bunun ölçütü nedir sorularının güçlüğü karşımıza çıkar. Sinemanın ülkeye girişi Batılılaşma dönemine ve geleneğin kabul görmediği bir ortama denk gelmesi bu meseleyi daha da karmaşılaştırır.

Siyasal, ekonomik, sosyal olarak değişimin yaşandığı bu süreçte kültür ve sanatta da modern bir yönelim hakimdir. Batılı bir yönde tercih yapan Türkiye sinemayı da bu hevesin bir aracı olarak alımlar (Özgül, 2007, 383- 384).

Türk sinemasının varlığı 1950’lere kadar yazım dünyasında kabul görmediği için ülke aydınının yerli bir sinema gündemi yoktur (Kayalı, 2023: 257). İlk yıllarda tiyatrunun gölgesinde kalan yerli sinema kimliğini oluşturmak bir yana varlığını kabul ettirme problemiyle karşı karşıyadır. İstiklal’de Yeşilçam sokağında sektör olarak varlık göstermeye başladığı dönemde yerli film tabiri de kullanıma girer (Hristidis, 2007, 73). Bu tarih diliminde ürün vermeye başlayan Lütfi Akad, Osman Seden ve Atıf Yılmaz’ın çektikleri filmlerde bir yerli sinema dili oluşturma çabası vardır (Refiğ, 2019: 91). Akad’ın Kanun Namına filmi ve Göç Üçlemesi yerli bakışın önemli yapımlarıdır. Kanuna Namına filmi yerli sinema arayışının öncülü olarak kabul edilir (Maraşlı, 2010: 106). Hudutların Kanunu filmi halk öykülerinin derlendiği kitaplardaki anlatım biçiminden esinlenerek yalın süssüz, net anlatımlı sade bir diyaloga dayanır. Ülke insanın kendine özgü karakteristiğini, olaylar karşısındaki tavrını görsele taşır. Film bu anlamda her şeyiyle yerli bir dile dayanır. (Akad, 443). Seyircide de yerli yapımlara rağbet artmaya başlar. Özellikle 60 ile 70 arası seyircinin ilgisinin yoğun olduğu dönemlerdir. Genel olarak bu ilgi halkın eğilimlerinin yerli sinemada karşılık bulmasına dayanır. Yerli sinema tarihi, bir anlamda yerli insanın hikayesinin sosyolojisidir. Yerli sinemanın gelişim seyri önemli bir ölçüde gündelik

yaşamdan kaynaklanır (Kayalı, 2023: 62- 81). Yerli sinema halkın eğilimlerine, yaşamdaki tercihlerine, duygularına ve hayallerine açılan bir penceredir. Ülke insanının sosyolojisini, karakterini tanıtan bir tanıklığa sahiptir (Refiğ, 20019: 78). 1970’te çektiği Birleşen Yollar filmiyle Türk sinemasına dahil olan ve milli sinema kavramının toplumsal ihtiyaç olarak gören Yücel Çakmaklı 1964’te Tohum dergisinde kaleme aldığı yazısında bir çerçeve çizer: Yerli film ancak halkın inancını, geleneğini, milli karakterini, Anadolu’yu kısacası taşrayı, kenti manevi alanını dışarıda bırakmadan bütüncül bir bakışla anlattığında milli sinema olabilir (Çakmaklı, 1964: s. 3). 60 ile 70 arası dönemin yönetmenlerinin filmleri yerli birikimin, geleneğin içinde kalarak sinemaya düşünsel boyut kazandırma çabası olarak öne çıkar. Aydın sınıf tarafından desteklenmeyen bu çaba görmezden gelinerek ve yazılı alanda kaynaksız bırakılarak kuramsal bir boyut kazanması ertelenir (Şaşa, 2014: 22).

1980’ler Türkiye’si yaşadığı darbenin ardından sivilleşen hükümetle kendi "yerliler"ini yani merkezin dışında bıraktığı, taşralaştırdığı dünyayı görmeye mecbur kalır. Fark ettiği yalnızca uzaktaki taşra değil, modern olma adına vazgeçtiği kendi iç dünyasına da dönüp bakmak zorunda kalır. Bu dönemdeki "aşağı kültür" patlamasının ve sinemada karşılık bulmasının nedenlerinden biri olur (Gürbilek, 2001: 105-106). Arabesk film furyası bunun bir göstergesidir. 1990’larda ise dindar çevre, farklı etnik kimlikler siyasi ve kültürel alanda faaliyet göstermeye başlar (Kasaba, 1998:13). Dindar, Kürt, Alevi, Ermeni ve İslamcı kimlik olarak kendi aidiyetlerini dillendirerek mevcut siyasi politikalara karşı muhalif bir tutum sergilerler (Suner, 2006: 23). Dindar çevreye ait bir yayın olan Dergâh dergisi Türk sinemasının kimliğine dair bir düşünce geliştirme amacıyla 1990’ların başında ilk sayısında Halit Refiğ’in “Ulusal Sinema Kavgasının Neresindeyiz” başlıklı yazısına yer verir. İkinci sayısında ise Metin Erksan ile “Türk Sineması Yerli,

Milli ve Çağdaş Olabilir mi?” başlıklı bir söyleşisi gerçekleştirir. Derginin bu dönemdeki öne çıkan çalışması ise Ayşe Şasa’nın “Yeşilçam Günlüğü” adıyla yazmaya başlamasıdır. Şasa bu yazılarda tasavvufi bir sinema düşüncesini yazılarında dile getirir. *Dergâh* dergisinde Ayşe Şasa gibi sinema ile tasavvuf arasında ilişki kuran bir diğer isim Mustafa Kutlu’dur. Kutlu Türk sinemasının geleneğini Karagöz oyununa dayandırır. Ona göre gelenekli sanatların bir örneği olan Karagöz tasavvuf eksenli bir dünya görüşünün ürünüdür (Bostan. 2019: 105,106).

2002 Sonrasında Türk Sinemasında Yerlilik Nosyonları

Yeni kuşak yönetmen sinemasının ortak özelliği hikayesi bugün de geçen ama geçmişe odaklanan yapımlar olmasıdır. Geçmiş değil bugünkü yetişkin karakterlerin çocukluktan kalan duygularıyla ilgilenir. Bu hikayelerde geçmiş masumlaştırılır bugün ise kötülükle özdeşleştirilir. Geçmişin ne kadar temiz, iyi olduğu vurgulanır. Bu yapımlardan olan Eşkya ve Komiser Şekspir filmleri bugünün kötücül dünyasının dışına çıkmak için masumluğun simgesi olan çocukluğa geri dönerek karakterlerin arınmaları sağlanır. Vizontele de benzer bir argüman kullanılır. Geçmişe ait unsurlar yeniden yorumlanarak bugünün kötü olduğunun altı çizilir. (Suner. 2006: 97) Ev, taşra, kötülük, çocukluk Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplıanoğlu filmlerinin ortak motifleridir. Bu imgeler Ceylan’da ve Demirkubuz’da aidiyetsizlik, yersizlik, geçmişin bugünde devam ettiği bir kader olarak karşımıza çıkar, kent, bugünün taşralaşmasını tasvir eder. Ceylan’da her yer artık aynıdır (106) Bu dönemin Türkiye entelejansiyasının da yerlilik konusundaki temel metaforu olan “ev” sağ entelektüel kimlik için dönüşe, aidiyete, vatana tekabül eder. Dışarıda kalan sol gruba dönmeleri için çağrı yaparlar. Evden kaçmakla itham edilen sol cenah ise bu tavrı Batılı düşünceyi, evrensel değerleri ötekileştirdiği için sağı küçümser. Bu tartışmada sağ evi aidiyet, kimlik, öze dönüş olarak görürken, sol neden evden kaçtığını ve aidiyet hissetmediğini anlatır (Birkan, 1998: 32-36). Bu dönemde sinemada iki koldan ilerleyen yapımlar seyirci ile buluşur. Birincisi, Semih Kaplıanoğlu, Zeki Demirkubuz, N.B. Ceylan, Derviş Zaim, Tülin Esmer, Ahmet Uluçay ve Yeşim Ustaoglu’nun olduğu sanat sineması olarak belirli bir tarzda yönetmenlerin senaryo, yapım ve yönetim aşamasının tamamına sahip olduğu ürünler verirken, ikincisi ise ticari yapımların olduğu popüler sinema kanadadır. Burada Yılmaz Erdoğan, Cem yılmaz, Şahan Gökçekar gibi isimlerin televizyondan sinemaya geçerek seyirciyle buluşurlar. Komedi, dram türünde ürünler yerli seyirciyi salonlara taşır. Bu gişe filmlerinin etkisiyle ortaya çıkan seyirci alımıyla devamlılığını sürdürecektir pek çok yeni yerli yapım şirketinin de piyasaya girmesini sağlar.

Türk sineması sosyolojisine dair önemli eserlere imza atan Kurtuluş Kayalı yerlilik kavramının genel olarak pratikte kullanılmadığını söyler. Çünkü hali hazırda yaşanan ve mevcudiyetin yerli olduğu bir ortamda ondan bahsetmeyi abes bulur: “Ne zamanki baskın bir şekilde gündemi meşgul etmeye başlar, o zaman yerli olmaktan tamamen uzaklaşıldığı bir dönem olduğu fark edilecektir. Hem kavramın içeriğini belirlemek hem de ondan ne anlaşıldığını ifadelendirebilmek için kısmi olarak geçmişe yönelmek gerekir” (Kayalı, 1999: 145). Bu dönem için Kayalı Türk Sineması kitabında bir zamanlar ulusal sinemanın kavgasını verenler de dahil olmak üzere yerli sinemanın bittiğini düşünürler der. Yeni sinema yönetmenlerinin sanat sineması adı altında yerli seyirciyi büsbütün sinemadan kopardığını ve Amerikan sinemasının tam da bu süreçte Türk

sinemasını istila ettiğini yazar. Kayalı bu yeni yönetmen kuşağının en önemli özelliklerinden birinin kendini geleneksel sinemayla tanımlamamak, ilk kuşak yönetmenlerle aralarında bağ kurmayı reddetmek olduğunu belirtir (Kayalı, 2023: 242). Bu kuşakta farklı olarak

Semih Kaplanoğlu Yusuf'un Rüyası kitabında Yeşilçam'ın bir devamı olmadığını, bununla tanımlanmak istemediğini ama sinemasının Lütfü Akad'ın sinemasıyla göbekten bağlı olduğunu söyleyerek özellikle sinematografik olarak benzerliğine vurgu yapar. 2010'lardaki politik, kültürel ve sosyal tartışmaların bir yansıması olarak Türk sineması kimliğinin bir ifadesi oldu. Geçmişte ilgisiz bırakılan yerli sinema aidiyet olarak bir öneme sahip değildir. Bugünse kültürel kimliğin görsele taşındığı bir işlev kazanmış durumdadır (Ögüven. 2001: 129).

BAĞLILIK ASLI, HAYAT VE KURU OTLAR ÜSTÜNDE FİLMLERİNDE YERLİ UNSURLAR

80 öncesi 60'larda ve 70'lerde sosyalist gerçeklik ruhunun politik, düşünsel ve kültürel alandan güçlü olduğu dönemde çekilen toplumsal gerçekçi filmlerden sonra yaşanan 80 darbesiyle dağılmış, hayal kırıklığına uğramış pesimist bireyci karakterlerin hikayesi sinemaya taşınır. Konuşacağımız üç filmin yönetmenleri de bu dönemin izlerini taşıyan kuşağa mensuptur. Zeki Demirkubuz yakın dönemde katıldığı televizyon söyleşisinde 12 Eylül'de hapisten çıktıktan sonra kolektif kurtuluşun hayalci düşünce olduğunu değişimin ancak birey bazında olabileceğini vurgular. Kendisinin solcu bir çizgiye aidiyetinin olmadığını altını çizer. N.B. Ceylan da son filminde taşra kasabasında öğretmenlik yapan Samet karakteri bir gruba mensup olmayı kurtuluş olarak görmediğini söyleyerek ait olmayan bireyin özgürlüğünü savunur. Kaplanoğlu ise yakın dönemde aa'ya verdiği demeçte sinemaya ilk başladığında mesaj kaygısı, öğretme isteğinin olduğunu ama bugün 65 yaşında sinemanın insanın kendini tanıma için bir yol olduğunu paylaşır.

Bağlılık Aslı Filminde Yerlilik Motifleri

Bağlılık Aslı filmi yeni doğum yapmış ve işe başlamak için bebeğine bakıcı arayan Aslı'nın yolunun Gülnihal ile kesişmesini konu alır. Aslı karakteri kentli, modern yaşamı temsil ederken Gülnihal karakteri bir nevi Anadolu geleneğinin temsilidir. Başlangıçta iki karakter arasında bir çatışma söz konusudur. Aslı ne kadar soğuk, güvensiz, mesafeli üstenci ise Gülnihal o kadar güven veren, samimi ve doğaldır. Gülnihal Aslı'nın kendisiyle, hakikatle yüzleşmesini sağlayan ayna olur. Basit, mütevazî yaşamın küçük anlarında saklı olan hakikatin insandaki özü ortaya çıkardığına tanıklık edilir. 2019'da gösterime giren film, toplumsal yapıyı, politik tavrı, dönemin atmosferini kadın karakter üzerinden işler. Filmin neredeyse ilk yarısına kadar sadece kent vardır. Yönetmen uzun uzun kamerasını mekânda dolaştırarak kent kimliğinin çıkmazlarını ve geleceğini bekleyen sorunlarını anne ve çocuk unsurlarıyla anlatır. Film bankacı olan Aslı, mühendis olan eşi, evine gelen yardımcısı, referansları yüksek yabancı uyruklu bakıcı gündemiyle modern seküler bir yaşam tarzının hikayesidir. Soğuk renklerle dekore edilmiş lüks mutfakta akşamları yemeğin pişmediği, ailece yemek yenen bir masanın kurulmadığı sahnelerle kentin yalnız ve mutsuz yaşamını izleriz. Kentli yaşam ve kentli ailenin karşı karşıya kaldığı çaresizlik kadraja giren boş odalarla somutlaşır. Eski geleneksel mahallede ahşap mimarisi olan ev yaşamının hala ayakta olduğu baba evi ise Türkiye'nin modernleşme hikayesinin kalıntısıdır. Alkole düşmüş, 16 abonesi kalan, ipotek ettiği evin parasıyla çıkardığı gazeteyi yerel düzeyde yaşatmaya çalışan baba figürü seküler Kemalist Türk aydını tipolojisidir. Çocuklarını küçük yaşta terk eden, Avrupa'ya giden aileyi mutsuzluğa mahkûm eden anne figürü yerli olamamış ama Batılı olma uğruna yabancılaştıran kimliği temsil eder. Bu noktadan sonra yerli kimliği tanımaya başlarız. Film kenti yargılamayan bir mesafede kalmaya çalışarak seyircisini Anadolu'yla tanıştır. Taşra, Bağlılık Aslı'da kentle temas eden cömert bir anadır. Gülnihal'in Aslı'nın bebeğini emzirmesi taşranın kentin geleceğine olan şefkatini yansıtır. Film bunu yaparken Aslı'yı ötekileştirmeden, annesi tarafından terk edilmiş yani geçmiş ile bağı kopan kenti anlamaya çalışır. Biri olmadan yani ilki olmadan ikincisinin tamamlanamayacağını görselleştirir. Zaman, mekân, rüya, kıssa, atmosfer, gelenek, taşra temaları yarattığı dünyaya göre anlam kazanan filmin yerli motifleridirler.

Bağlılık Aslı insanın neye bağlı olduğunu ve bunun ne kadar gerçekçi olduğunu tartışır. Film aidiyet inşa eden bir çabayla taşra romantizmine düşmeden son bulur. Gülnihal'in eşi askerde hayatını kaybetmesi ve Aslı'nın taziye evindeki gördüğü manzara karşısında hakikate uyanması birlikte yaşadıkları süreç birbirini ötekileştirmeden tamamlayan bir duyguya dönüşür. Bu anlamda yönetmenin kamerasının durduğu yerin politik bakışının insana mekâna, coğrafyaya bakışının yapıcılığını sergiler. Her iki anneyi bir araya getirerek geleceğin imgesi olan bebeklerle odağına iyiliği, umudu alır. Son sahnede kadrajda kucaklarında iki bebekle Aslı'yı görürüz. Bebeklerden birinin yüzü kameraya dönüktür. İki bebeğin de üzerinde aynı model ve tonda yeşil kostüm vardır. Kadın yüzünde gururlu, dingin ve tamamlanmış bir ifade taşır. İki bebeği taşra- kent olarak düşünüldüğünde anne de vatan imgesi olur.

Filmde dört sahnede yerlilik düşüncesinin izleri görünürlük kazanır. Modern yaşamın anne ile çocuk ilişkisinde doğal bağı kopardığını anlattığı sahnede doktor bebeğini süttten kesmek isteyen Aslı'ya birtakım

ilaçlar önerir. Bu ilaçları kullanmasına rağmen sütü gelmeye devam eder. Kameradan izlediği Gülnihal'in bebeğini emzirdiğini görürüz. Filmin ikonik sahnelerinden biridir. Gülnihal ruhani bir atmosferde yakın planda devleşir. Final sahnesinde Aslı'nın yaşadığı dönüşümle aynı atmosfer hakimdir. Aslı'nın Gülnihal'le birlikte yaşadığı değişim dönüşüm ile annesiyle barışması köklerine, aslına dönmeyi, onunla barışmayı tasvir eder. Gülnihal'in eşinin askerde çatışmada şehit düşmesi taziye evinde geleneksel kıyafetler içinde kadınların okunan Kur'an'ı dinlemesi coğrafyaya ait bir geleneğin sinemada yaşatılmasıdır. Film yerli bir zaman, mekân ve düşünce atmosferi kaygısıyla geleneksel hafızaya yakın bir gerçekliğin kaygısına sahiptir.

Hayat Filmi Yerli ve Milli mi?

Hayat, kendisine dayatılan hayatı kabul etmeyip evinden kaçan genç bir kızın hikayesini konu edinir. Genç bir kadın olan Hicran (bir yerden veya bir kimseden ayrılma, ayrılık), babasının zoruyla nişanlanmak zorunda kalınca çareyi kaçmakta bulur. Hicran'la nişanlı olan Rıza, sadece bir kere gördüğü nişanlısını bulmak için İstanbul'a gider. Sinop'ta geçen film Rıza'nın dedesi ile Hicran'ın babasının nişanın bozulmasını konuştuğu sahneyle açılır. Bir bozulma hikayesiyle başlayan film Anadolu geleneklerinin ezdiği, sindirdiği bir babanın kızını reddetmesine sebep olur. Filmin ilk yarısına kadar Hicran'ı görmeyiz, önce Rıza'yı tanırız. Annesini ve babasını küçük yaşta kaybetmiş dedesinin büyüttüğü Rıza sağduyulu, sorumluluk sahibi, hayatın karşısında olana rıza gösteren, olanla yetinen Demirkubuz filmlerinde görmediğimiz yeni bir karakterdir. Meslekleri olan fırıncılık besleyen, büyüten taşrayı simgeler. Filmografisinde ilk defa mütedeyyin bir karaktere yer veren yönetmenin dede karakteri Anadolu'yu, kökü, geçmişi, geleneği ve tarihsel birikimin temsilidir. Filmde yerlilik bağlamında öne çıkan sahnelerden biri Hicran ile yüzleşmek için İstanbul'a giden Rıza'nın hapisten çıktıktan sonra kent ile bağ kurmayı ait olduğu taşraya geri dönmesidir. Yönetmenin daha önceki marazi karakterlerinden farklı olarak yanlıştta ısrar etmez, kendi gerçeğini kabul etmeyi seçer. Buna benzer bir şekilde baba evine dönen Hicran da öğretmenle yaptığı evliliğe ait hissetmeyip baba evine geri döner. Bu dönüşte anneannesinin evine yerleşip orayı yuva yapması ait olmak istediği yere işaret eder. Öze dönüşün metaforu olan evin ninesinin olması kendini ait hissettiği yere kök salma isteğidir. Öğretmen karakterinin her günü aynıymış gibi yaşamasının karşısında yaşadığı psikolojik buhran ve mesleğinin gelece dair verecek bir şeyinin olmadığını anlatır. Yeşilçam filmlerindeki medeniyeti, bilimi, ilerici toplum anlayışının simgesi olan öğretmenliğin bugüne ait olmadığını anlatır. Sevgi dilenen, hayata birlikte tutunma ihtiyacı içinde olan öğretmenin entelektüel bir yanının olması Türk aydınının iflasını tasvir eder.

Hicran'ın ağlama sahnesi öne çıkan bir diğer sahnedir. Boş bir tarlada toprağın üzerinde hicranın uzun uzun ağlaması köklerle yüzleşmeyi, dönüşü ve arınmayı anlatır. İki karakterin de kent yerine baba ocağına dönmesi yönetmenin sinemasının bir arayışı olduğuna, anlam dünyasındaki yolculuğuna dair bir okuma sunar. Hicran'ın ve Rıza'nın gördüğü rüya bu bakışı destekleyen bir karedir. Filmin başında ve sonlarına doğru izlediğimiz rüya motifi yönetmenin sinemasında bir ilktir. Rüyada karakterler birbirine su verirler, su temizliği, arınmayı ve hayatı temsil eder. Dini bir unsur olan cami sahnesi, Rıza'nın bayram namazına gitmesi, çıkışta cemaatle bayramlaşması da gelenek olarak ilk defa Demirkubuz filminde yer verilir. Film Rıza ve Hicran'ın aile ziyareti için yola çıktıkları tünel sahnesiyle biter. Tünel yeni bir başlangıç olarak kabul edildiğinde hem yönetmenin sinemasının bundan sonraki sürecinde bu çizgiyi sürdürme isteğini hem de Türk sinemasında durduğu yeri tanımlaması açısından bir ipucudur. Hayat filmi ile manevi alana girme cesareti gösteren yönetmen, sineması için bir çıkış aradığı ve yatay hikâyesini dikey (manevi) anlamda derinleştirmek isteğini çağırıştırır. Bu anlamda Demirkubuz bir ilk olarak kötümserliği değil umudu barındıran ucu açık bir yapıma imza atar. Yönetmen son filmiyle manevi alana girerek sinemasını yatay hikâye mahkûm etmemeyi tercihini gösterir.

Malzemesi Yerli Olan Kuru Otlar Üstüne Filmi

Kuru Otlar Üstüne, taşrada öğretmenlik yapan Samet karakterinin hikayesini konu edinir. Doğu Anadolu'da bir köy okulunda öğretmen olan Samet İstanbul'a tayininin çıkması için gün sayar. Nuri Bilge Ceylan 1990'lar yönetmen kuşağında sinemasını taşrada başlatan bir yönetmendir. Filmografisi coğrafyayla, ülke insanıyla, eşyayla, gelenekle barışık olmayan, ait hissetmeyen bir çizgide ilerler. Çektiği filmlerinde ülkeye dair bir memnuniyetsizlik bir şikâyet hali, bir kaçış isteği, ait olmama hali söz konusudur. Bir Zamanlar Anadolu'da filmiyle taşraya yönelik belirginleştirdiği kötülüğü Kuru Otlar Üstüne filminde hem görsel hem de sözlü olarak duyulan nefrete dönüşür. Filmde coğrafyayı, sakinlerini, sahip oldukları değerleri küçümseyen, hiçleştiren bir dil hakimdir. Samet "belki umutlu zamanlarınız, güzel günleriniz olacak ama günün sonunda üzerine basılan birer kuru ot olacaksınız." Samet'in bu bakışı insan iradesini hiçleştiren, yarısız bırakan bir çıkışsızlığa mahkûm ediyor. Aynı zamanda taşrayı da hapisane olarak imgeliyor.

İlk filminden son filmine kadar çevreden yalıtılmış ağlak karakterler sürekli şikâyet ettikleri yerden ne giderler ne de aidiyet kurma becerisi geliştirirler. Kuru otlar Üzerine filminin karakteri Samet öğretmen, o kadar

kibirlidir ki yaşadığı coğrafyayı iki mevsime indirger. Onun için taşra donduran ve bitmek bilmeyen bir kış mevsimidir, kendisi de çevreden yalıtılmış bir mekânda yalnız bir sürgündür. Dini terminolojide “kendi halinde”, “sessiz”, “sakin”, “hiç kimseye muhtaç olmayan”, “yalnız” ve “kendi başına” anlamlarını barındıran Samet isminin bu çağrışımına dair kurguda bir iz yoktur. Yemek masasındaki uzun konuşmada kendini tanımlamayı, bir yere ait hissetmenin gereksizliğini dile getirir, bunu eskide kalmış bir ihtiyaç olarak görür. Gördüğü soğuktan büzülmüş, kıvrılmış nesnelere, baktığı her yer boşluktur. Onunla alakası olmayan bir yere dört yılını, gençliğini vermiştir. Umudu yalan olarak görür, kalabalığın içinde yalnız bir varoluşu inançlaştırmıştır. Aydın çizgisinin bir temsili olarak belirsiz bir kimlikle susmayı, pragmatist kalmayı içselleştirmiştir. Merkeze özgürlüğü yerleştirir ama sinik, suya sabuna dokunmayan, aksiyon almayan bir özgürlüktür bu. Ona göre Tanrı varlığı değil varlık tanrısı var eder. Net bir cevap vermez, kaçmayı tercih eder. Çevre ise bir parçası olmayı reddettiği boş bir kalabalıktır. Samet yeni kurulan Türkiye aydın sınıfının özelliklerine sahiptir. Bu sınıf halkı ve eğilimlerini elitist bir tavırlı entelektüel kimliği kitlesel olan hemen her şeyi olumsuzlamayı maharet görür. Diğer bir özelliği de halkı eğitmeyi, aydınlatmayı, değiştirmeyi vazife edinirler. (Kayalı, 2022: 40-41). Bu aydın çizginin bir iz düşümü olan Samet öğretmen ise okulda otoriter ve baskıcı bir yaklaşımla öğrencilerine resim dersi verirken nasılsa hiçbiriniz ressam olamayacaksınız diyerek mesleği geleceği simgelediği halde film geleceksizliği, yarınsızlığı işleyerek eğitilemez olduklarını ısrarla dile getirir. Yemek masasındaki uzun diyalog yorgun devrimcilerin ahlaki zaaflarını masaya yatırır. Samet’in, umut etmekten yoruldum, sözüne Nuray, ben de yorgunum, der. Zihinlerinde yüksek fikirler tanrı, devlet, dünyanın iyi yönde değişmesi beklentisi olsa da filmin ülkeye, halka, umuda, iyiliğe dair dili çok yüzeysel ve pratik yaşamın gerçeğini yansıtmaktan uzaktır. Film dil olarak Yaban romanının güncel bir versiyonudur. Romandaki Celal karakterinin sakatlandıktan sonra gittiği köydeki insanlara duyduğu nefretle onları karikatürize eder. Halkın küçük hesaplar uğruna ülkeyi tarumar ettiklerini ama kendisi ideal fikirlerini kolu sakat olduğu için devrimi gerçekleştirmemesi karşısında engel olarak kullanır. Filmin yüksek fikirlere sahip, dünyaya, insana, dine, politikaya, aileye, devrime dair yüksek fikirleri vardır ama yorgun devrimciler olarak bireysel konfor alanından vazgeçmezler.

KAYNAKÇA

- Akad. L. (2004). Işıklar Karanlık Arasında. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aktay, Y. (2010). Yersiz Yurtsuzlaşmaya (Modernliğe) Kültürel Bir Tepki.
- A HECE Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Yerlilik Özel Sayısı.
- Ayçıl, A. (2010). Yerlilik: ‘Harita Yurt’ ile ‘Coğrafi Yurt’ Arasında Muğlak Bir Sınır. : HECE Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Yerlilik Özel Sayısı.
- Bilici, M. (1999). Aidiyetin Dönüşümü ve Ayakları Yerden Kesilen Yerlilik. Cogito Dergisi, Yerli Malı, Yurdun Malı. 21.s.İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Birikim Dergisi, (1998). Yerlilik Gerçek ya da Maske? Yerlilik ve Sol Dosyası. İstanbul: 111-112.s.
- Birkan, T. (1998). Sol: evin reddi. Birikim Dergisi, İstanbul: Yerlilik Gerçek ya da Maske? Yerlilik ve Sol Dosyası.
- Bostan. M. (2019).“Milli Sinema”dan “Rüya Sineması”na: 1980-2000 Arası İslamcı Dergilerde Türk Sineması Tartışmaları. Cilt 3: Kültür, Medya, Yaşam Dergisi. Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları
- Bulut, Y. (2018). Hem Yerli Hem Yabancı: Tercüme Bir Hareket Olarak İslamcılık (?). Türk Düşüncesinde Yerlilik ve Millilik Sempozyumu, İstanbul: TYB Yayınları.
- Cogito Dergisi, (1999). Yerli Malı, Yurdun Malı. 21.s. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çağbayır, Y. (2007) Ötüken Türkçe Sözlük, 5. Cilt, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çakmaklı. (1964). İstanbul: Milli Sinema İhtiyacı. Tohum Dergisi.s.3.
- Demirtürk. S. (2015). 1960-1980 Döneminde Türkiye’de Sosyo Ekonomik ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri. 21. Yüzyılda Eğiti ve Toplum Dergisi, c.4. s. 12.
- Duman, D., (1999). Milli İktisat Politikasına bir Katkı, Baydar, O. ed, 75 Yılda Çarklardan Chip’lere içinde, Türkiye Ekonomik ve Toplum- sal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Sayfa 111- 117.
- Erol, M. (2016). Yerlilik Düşüncesi. İstanbul: Profil Yayınları.
- Eryılmaz, B. (2018). Tanzimat, Devlet ve Modernleşme, Türk Düşüncesinde Yerlilik ve Millilik Sempozyumu, İstanbul: TYB Yayınları.

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

Hocaoğlu, D. (2002). Bir Entelijansiya Kritiği, Düşük Şiddetli Devrim. Ankara: Türk Sinemasında Yerli Arayışlar. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Suner, A. (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları.

Şakar, Cemal. (2010). Kimlik Krizlerimiz Karşısında Yerellik. İstanbul: HECE Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Yerlilik Özel Sayısı

Şasa, A. (2014). Yeşilçam Günlükleri. İstanbul: Küre Yayınları.

Türker, Ö. (2019). Bir Kimlik İnşası: Yerlilik ve Millilik Türk Bilimsel Kültür Havzaları

Ülken, H. Z. (1969). Sosyoloji Sözlüğü, İstanbul: MEB Yayınları.