



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**YAPI-FAİLLİK KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE TÜRK
SİNEMASINDA EVLİLİK (1960-1980)**

Semra KELEŞ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

DOKTORA TEZİ

RADYO, TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO, TV VE SİNEMA BİLİM DALI

EKİM 2023



**YAPI-FAİLLİK KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE TÜRK
SİNEMASINDA EVLİLİK (1960-1980)**

Semra KELEŞ

**DOKTORA TEZİ
RADYO, TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TV VE SİNEMA BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

EKİM 2023

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Semra Keleş

26.10.2023

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo, Televizyon ve Sinema Programı doktora öğrencisi Semra KELEŞ tarafından hazırlanan “Yapı-Faillik Kavramları Çerçevesinde Türk Sinemasında Evlilik (1960-1980)” başlıklı tez çalışması, 26/10/2023 tarih ve 10:30 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile DOKTORA TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Şükrü KÜNÜÇEN	☒	☐
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK	☒	☐
Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE	☒	☐
Doç. Dr. Esra İlkay İŞLER	☒	☐
Dr. Öğr. Üyesi Eda ARISOY	☒	☐

YAPI-FAİLLİK KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE TÜRK SİNEMASINDA EVLİLİK
(1960-1980)

(Doktora Tezi)

Semra KELEŞ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ekim 2023

ÖZET

Sinema, günlük hayatın sıradan konularını ekrana taşıyan ve izleyicilere bunlar üzerinde düşünme fırsatı sunan bir sanattır. Evlilik, filmlerde sıkça tasvir edilen konulardan biridir. Günlük hayatta pek üzerinde durulmayan evlilik olgusu üzerine üretilen filmlerle izleyicinin bu konu hakkında düşünmesi sağlanmaktadır. Sinema bunu seyircilere sunduğu farklı perspektifler ile yapar. Bu yol ile sinema seyircilerin evlilik gibi yaşamın önemli bir parçası olan konuları derinlemesine düşünmelerine yardımcı olur. Türk Sineması'nda evlilik meselesini sorgulamaya açan ve üzerine düşünmemizi sağlayan filmlere rastlanmaktadır. Bu çalışma, Türk Sineması içinde evlilik meselesinin nasıl ele alındığını ve filmler aracılığıyla bu meselenin nasıl sorgulandığını incelemektedir. Bu sorgulamanın anlaşılır kılınması amacıyla evlilik meselesi, yapı-fail kavramları çerçevesinde ele alınmıştır. Evlilik, bir yapı olarak kabul edilmekte ve faillerin eylemlerinden bağımsız bir şekilde var olmadığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, Anthony Giddens'in "Yapılaşma Kuramı" bu karşılıklı ilişkinin anlaşılması için temel bir referans noktası olarak alınmıştır. Araştırma dönemi olarak belirlenen 1960-1980 yılları içinde Türk Sineması'nda evlilik kurumunun nasıl sorgulandığını anlamak amacıyla, bu konunun toplumsal normlarla ve değişen toplumsal dinamiklerle nasıl ilişkilendirildiği üzerinde de durulmuştur. İnceleme sırasında, kota örneklem yöntemi ile belirlenen filmler, karakterlerin evlilik kararlarına nasıl ulaştıkları, duygusal bağlarını nasıl geliştirdikleri, kişisel kimliklerini nasıl inşa ettikleri, failliklerini nasıl ortaya koydukları, yapılara nasıl direndikleri, yeniden evlilik ve ikinci evliliğin gerçekleşme koşulları konuları üzerinden ele alınmıştır. Bu analizde, evlilikle ilgili kararların toplumsal yapı ve normlar tarafından nasıl şekillendirildiği ve bireylerin evlilik içerisinde hangi durumlarda failliklerini ortaya koydukları da göz önünde bulundurulmuştur. Çalışmada, filmlerin evlilik meselesini kendi gerçekliği içerisinde sunduğu görüşünden hareket ederek felsefe ve sosyolojinin argümanlarından da yararlanmıştır. Bu bağlamda, film felsefesi ve film sosyolojisi, tezin merkezinde yer almış ve filmler tarihsel, sosyolojik ve sinematografik eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Bu analitik yaklaşım ile Türk Sineması'nda evlilik meselesi, yeniden evlilik ve ikinci evlilik meselesi yapı-fail kavramları içerisinde derinlemesine incelenmiştir.

Bilim Kodu	: 115704
Anahtar Kelimeler	: Türk Sinemasında evlilik, yapı, fail, yeniden evlilik, ikinci evlilik, sinema sosyolojisi.
Sayfa Adedi	: 404
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

MARRIAGE IN TURKISH CINEMA WITHIN THE FRAMEWORK OF STRUCTURE-
AGENCY (1960-1980)

(Ph. D. Thesis)

Semra KELEŞ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

October 2023

ABSTRACT

Cinema is an art that brings ordinary issues of everyday life to the screen and offers viewers the opportunity to reflect on them. Marriage is one of the issues frequently portrayed in movies. With the films produced on the phenomenon of marriage, which is not often emphasized in daily life, the audience is made to think about this issue. Cinema does the act of thinking through the different perspectives it offers to the audience. In this way, cinema helps the audience think deeply about issues such as marriage, which is an important part of life. There are films in Turkish Cinema that open the subject of marriage to question and make us think. This study examines how the issue of marriage is handled in Turkish Cinema, and how this issue is questioned through films. In order to make this inquiry understandable, the issue of marriage has been handled within the framework of the concepts of structure-agent. Marriage is considered a structure and is not thought to exist independently of the actions of agents. In this context, Anthony Giddens' "Structuration Theory" is taken as a basic reference point for understanding this interrelationship. In order to understand how the institution of marriage was questioned in Turkish Cinema during the years 1960-1980, which was determined as the research period, it was also emphasized how this issue was associated with social norms and changing social dynamics. During the analysis, the films determined by the purposive sampling method were discussed on the topics of how the characters reach their marriage decisions, how they develop their emotional bonds, how they build their personal identities, how they reveal their agency, how they resist the structures, remarriage and the conditions for second marriage. This analysis also considered how decisions about marriage are shaped by social structures and norms, and in which situations individuals assert their agency within marriage. The study also draws on arguments from philosophy and sociology, starting from the view that films present the issue of marriage in their own realities. In this context, film philosophy and film sociology are at the center of the thesis and the films are analyzed through historical, sociological and cinematographic criticism. With this analytical approach, the issues of marriage, remarriage, and second marriage in Turkish Cinema have been analyzed in depth within the concepts of structure-agent.

Science Code : 115704

Key Words : Marriage in Turkish Cinema, structure, agency, remarriage, second marriage, sociology of cinema.

Page Number : 404

Supervisor : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

TEŞEKKÜR

Lisans eğitimimden itibaren bilgi ve tecrübesiyle üzerimde büyük emeği olan, bu çalışmanın hazırlanmasında da bana yol gösteren ve entelektüel bilgi birikimleriyle benden desteklerini esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tez izleme komitesinde yer alan çalışmamın her aşamasında desteklerini, bilgi, eleştiri ve yönlendirmelerini esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE ve Doç. Dr. Esra İlkay İŞLER'e ve ayrıca tez savunma jürisinde yer alan değerli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Şükrü KÜNÜÇEN ve Dr. Öğr. Üyesi Eda ARISOY'a teşekkürü bir borç bilirim. Teze başladığım ilk zamanlarda fikirleriyle bana yol gösterici olan Prof. Dr. Gökhan ATILGAN'a şükranlarımı sunuyorum.

Doktora eğitimim boyunca beni sürekli motive eden ve her konuda bana destek olan değerli dostum Dr. Gülizar ÇALIŞKAN BİLGİN'e de sonsuz bir teşekkür borçluyum. Tezin yazım sürecinde içinden çıkamadığım durumlarda bana fikirleriyle katkıda bulunan değerli mesai arkadaşım ve dostum İdil BOLAT'a da büyük bir teşekkür borçluyum.

Hayatım boyunca bana maddi ve manevi her türlü desteği sağlayan ve hiçbir fedakârlıktan kaçınmadan beni bugünlere hazırlayan aileme en içten teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışma boyunca bana desteğini esirgemeyen tüm aile bireylerim ve arkadaşlarıma minnettarım.

Bu çalışma akademik yolculuğumun her aşamasında benden sevgisini ve desteklerini esirgemeyen annem Zeynep KELEŞ ve babam Ali KELEŞ'e ithaf edilmiştir.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLoların LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xx
1. GİRİŞ	1
2. YAPI-FAİLLİK KAVRAMLARINA GENEL BAKIŞ.....	13
2.1. Anthony Giddens’in Makro ve Mikro Yaklaşımlara Bakışı	14
2.1.1. Yapıyı Merkeze Alan Makro Yaklaşımlar	16
2.1.2. Faili/Eylemi Merkeze Alan Mikro Yaklaşımlar	19
2.2. Giddens’in ‘Yapılaşma Teorisi’nde Yapı- Fail İlişkisi.....	27
2.3. Giddens’in Yapı Kavramına Bakışı	32
2.3.1. Yapının Soyut/Fiili (Somut) Varoluşu- Bellek İzleri Olarak Yapı	33
2.3.2. An/Bütünlük İlişki Olarak Yapı	35
2.3.3. Yapısal Özellikler Olarak Yapı	37
2.3.4. Kısıtlayıcı ve Mümkün Kılıcı Olarak Yapı	38
2.3.5. Kurallar ve Kaynaklar Olarak Yapı	41
2.3.5.1. Kurallar olarak yapı.....	42
2.3.5.2. Kaynaklar olarak yapı	49
2.3.6. Dönüşüm ve Dolayım İlişkileri Olarak Yapı	53
2.4. Giddens’in Kavramsallaştırmasında “Sistem”	56
2.5. Giddens’in Faillik Kavramına Bakışı.....	58

2.5.1. Sosyal Pratikler ve Eylem	60
2.5.2. Eylem ve Bilgili Fail	62
2.5.3. Bilinçdışı, Söylemsel Bilinç ve Pratik Bilinç.....	65
2.5.4. Rutinleşme ve İçselleştirme	72
2.5.5. Faillik ve Güç İlişkisi	80
2.5.6. Kontrolün Diyalektiği ve Failin Direniş Olanakları.....	84
3. EVLİLİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ	97
3.1. Evlilik.....	99
3.2. Evlilik Biçimleri.....	104
3.3. Evliliğin Tarihsel Gelişimi.....	115
3.4. Türkiye’de Evliliğin Tarihsel Gelişimi- Türk Toplum Yapısında Evlilik	122
3.4.1. Osmanlı Öncesi Türk Toplum Yapısında Evlilik.....	124
3.4.2. Osmanlı Toplum Yapısında Evlilik	127
3.4.2.1. Saray içi evlilik.....	128
3.4.2.2. Saray dışında evlilik	129
3.4.2.3. Tanzimat döneminde evlilik.....	131
3.4.2.4. II. Meşrutiyet döneminde evlilik	132
3.4.3. Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Evlilik.....	133
3.4.4. Türkiye’de 1940-1960 Yılları Arasında Evlilik.....	137
3.4.5. 1960-1980 Yılları Arasında Evlilik.....	139
3.5. Türkiye’de Kırsal ve Kentsel Evlilikler	144
3.6. Türk Toplumunda Evlilik İçerisinde Kadının ve Erkeğin Rollerini	145
3.7. Evliliğin İşlevleri.....	147
3.8. Evlilik ve Aile	148
3.9. İkinci ve Yeniden Evlilikler	150

4. TÜRK SİNEMASINDA (1960-1980) EVLİLİĞİN YAPI-FAİL İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ.....	153
4.1. Sinemanın Gerçeklik ile İlişkisi	153
4.2. Türk Sinemasında Evlilik: Bir Yöntem Arayışı.....	174
4.3. Yapının Mümkün Kılıcılığı Altında Evlilikte Fail: Güllü ve Tatlı Dillim....	177
4.3. Bireyler Yapılara Direniyor: Satın Alınan Adam ve Evcilik Oyunu	210
4.4. Yapıların Faile Müdahalesi- Zorunlu Evlilik Aşka Dönüşüyor: Zorla Evlendik ve Evcilik Oyunu.....	235
4.5. Evlilikte Üçüncü Kişilerin Araya Girmesi: Kırık Çanaklar ve Ne Olacak Şimdi	262
4.6. Kavgaların Gölgesinde Evlilik: Didişme Sevginin Göstergesi Olabilir Mi? Neşeli Günler ve Evlidir Ne Yapsa Yeridir	296
4.7. İkinci Evlilikte Failliğin Ortaya Çıkışı: Evlilik ve Emek İlişkisi: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Bizim Aile.....	331
4.8. Güçlü Kadınlar Yapılara Direniyor: Sultan ve Üç Tekerlekli Bisiklet	355
5. SONUÇ	379
KAYNAKLAR	393
ÖZGEÇMİŞ	403

TABLÖLARIN LİSTESİ

Tablo

Sayfa

Tablo 1.1. Örneklemin belirlenmesi için incelenen filmler	6



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Geleneksel sosyolojik teoride fail-yapı ilişkisi.....	15
Şekil 2.2. Toplumsal etkileşimde yapının ikiliği	52
Şekil 2.3. Yapının İkiliği ve Yapılaşma	56
Şekil 2.4. Bilinç tabakalaşma modeli.....	65
Şekil 4.1. Güllü'nün Ahmet'in pilava kaşık sapladığını annesine göstermesi	179
Şekil 4.2. Güllü'nün Ahmet'in şeker verdiğini annesine anlatması	179
Şekil 4.3. Ahmet'in Güllü'yü rüyasında gördüğü sahne	180
Şekil 4.4. İmam'ın mehir için bezi bağlaması.....	182
Şekil 4.5. Narın yakın plan çekimi.....	183
Şekil 4.6. Ahmet'ten gelen mektubun köy meydanında okunması	184
Şekil 4.7. Evlilik Şirketi (Nejat Saydam, 1977) filmde iki farklı karakteri canlandıran Necla Nazır görseli.....	187
Şekil 4.8. Ahmet'in Güllü'den etkilendiğini gösteren yüz ifadesi	188
Şekil 4.9. Ahmet'in kendi kendine söylenmesi.....	189
Şekil 4.10. Güllü'nün ayna karşısında kendisiyle konuşması.....	189
Şekil 4.11. Güllü ve Ahmet'in ilk defa baş başa yemek yemesi	190
Şekil 4.12. Güllü ve çalışanların horon tepmesini gizli gizli izleyen Ahmet sonra da aralarına katılır (İlk kırılma).....	191
Şekil 4.13. Güllü'nün Ahmet'i kıskandırmak için Faruk ile dans etmesi	192
Şekil 4.14. Güllü'yü podyumda izleyen Ahmet'in onu kıskanması.....	192
Şekil 4.15. Ahmet'i damda gören Güllü'nün yüz ifadesi	193
Şekil 4.16. Güllü duygularını gizlerken onu ele veren beden dili.....	194
Şekil 4.17. Emine ve Ferit'in ilk karşılaşması.....	196
Şekil 4.18. Ferit'in Emine'yi zorladığı sahneler	196
Şekil 4.19. Emine'nin Ferit'in yüzünü suda görmesi.....	197

Şekil	Sayfa
Şekil 4.20. Maç esnasında Emine'nin yüzünün Ferit'in gözünün önüne gelmesi	198
Şekil 4.21. Düğün sahnesindeki geleneksel uygulamalar	199
Şekil 4.22. Ferit gittikten sonra Emine'nin düşünceli halleri (Ferit'in dönmesi için eylemde bulunan Emine).....	201
Şekil 4.23. Babanın Ferit'i nikah cüzdanında görmesi	202
Şekil 4.24. Ferit'in Mine ile ilk karşılaşması	204
Şekil 4.25. Ferit'in arkadaşlarının Mine'ye ilgi göstermesi	204
Şekil 4.26. Mine'nin dans ederken Ferit'i gözetlemesi	204
Şekil 4.27. Ferit'in Mine'ye sarılması	205
Şekil 4.28. Ferit'in Mine'yi gözetlemesi	205
Şekil 4.29. Mine'nin taktiklerinin sonuç vermesi	205
Şekil 4.30. Mine'nin Ferit çıktıktan sonra kameraya bakarak gülmesi	206
Şekil 4.31. Ferit'in ayrılmak istediğini bir türlü söyleyemediği sahne	207
Şekil 4.32. Ferit'in Mine'nin Emine olduğunu öğrendiği sahne	208
Şekil 4.33. Naci'nin evlilik hakkında derin düşünceye daldığı sahne	212
Şekil 4.34. Çiftin donuk yüz ifadeleri	212
Şekil 4.35. Nikah masasındaki halleri	213
Şekil 4.36. Mine'nin kavga bitiminde Naci'ye bakışı	215
Şekil 4.37. Bir arada ilk kez güldükleri sahne. Değişimin başlangıcını gösteren imajlar	216
Şekil 4.38. Meyhanede Naci'nin arkadaşlarıyla eğlenmeleri	217
Şekil 4.39. Meyve tabağına yapılan yakın çekim	217
Şekil 4.40. Çiftin değişimini gösteren imajlar	218
Şekil 4.41. Ayrılığın yaklaşmasını yüzlerindeki biçimle gösteren sahne	219
Şekil 4.42. Babanın yumruğunu masaya vurmasını gösteren yakın çekim	220
Şekil 4.43. Ellere yapılan yakın çekim	221

Şekil	Sayfa
Şekil 4.44. Naci'nin Mine'yi yakalaması.....	222
Şekil 4.45. Süreyya ve Rezzan'ın davetteki halleri	223
Şekil 4.46. Nikah sahnesi	225
Şekil 4.47. Necmi'nin Süreyya'yı kucağına aldığı sahne	226
Şekil 4.48. Necmi'nin Süreyya'nın saçlarına müdahale ettiği sahne	226
Şekil 4.49. Evlilikten sonra gerçekleşen davetten görüntüler	228
Şekil 4.50. Süreyya'nın duştan çıktıktan sonra kapıda Necmi ile karşılaşması.....	228
Şekil 4.51. Süreyya ve Necmi'nin kendiliğinden yaptıkları eylemlerin yüzlerine yansıması.....	229
Şekil 4.52. Süreyya ve Necmi'nin meyhanedeki halleri	231
Şekil 4.53. Süreyya ve Necmi'nin parktaki konuşmaları esnasındaki yüz ifadeleri	231
Şekil 4.54. Karakol sahnesi.....	232
Şekil 4.55. Süreyya'nın Necmi gittikten sonra gülümsemesi.....	232
Şekil 4.56. Süreyya'nın kamerayı görüp korkması ve Necmi'nin kapıyı kapatması	234
Şekil 4.57. Nilüfer ve Fikret Sami'nin ilk karşılaşması.....	236
Şekil 4.58. İkisnin de içerdeyken dışarı yansıyan görüntüleri	236
Şekil 4.59. Kol kola girip eve gittikleri sahne.....	237
Şekil 4.60. Fikret Sami'nin Nilüfer'in odasına girdiği sahne.....	237
Şekil 4.61. Nilüfer'i yatağına yatırıp öptüğü sahne	239
Şekil 4.62. Nazlı'nın söylediklerinden sonra Mümtaz ve Rıfkı'nın düşen yüzü.....	240
Şekil 4.63. Babanın vücut dili ile ataerkil yapının baskıcı yönü.....	242
Şekil 4.64. Adnan'ın babasından olanları dinlemesi	244
Şekil 4.65. Adnan'ın gizli senaryosunu düşünürken ki hali	244
Şekil 4.66. Gazetede ki haberi görünce taktikleri işlediği için kahkaha atan Nazlı..	245
Şekil 4.67. Adnan'ın Nazlı'yı suya düşürdüğü sahne	246
Şekil 4.68. Adnan ve Nazlı'nın evli rolü yaptığı sahne	248

Şekil	Sayfa
Şekil 4.69. Adnan ve çalışanlarının taktiklerinin işe yaradığının göstergesi	250
Şekil 4.70. Mümtaz Mürvet ile göbek atarken Nazlı onları şaşkınlıkla izler.....	251
Şekil 4.71. Adnan'ın Nazlı'yı kıskandırdığı sahne	251
Şekil 4.72. Kavga sahnesi ve Adnan gittikten sonra Nazlı'nın endişeli hali.	252
Şekil 4.73. Adnan'ın söyledikleri ile yaydığı iletinin farklı olduğunu gösteren sahne	253
Şekil 4.74. Nazlı'nın Adnan'ı beklerken ki düşünceli hali	254
Şekil 4.75. Adnan'ın Nazlı'yı düşünürken ki hali.....	254
Şekil 4.76. Adnan Nazlı'ya karşı geliştirdikleri taktikleri uygularken (Yakasına ruj sürdürür).....	255
Şekil 4.77. Nazlı'nın ruj lekesini görmesi	255
Şekil 4.78. Nazlı'nın ruj izini gördükten sonra üzülmesine Adnan'ın da üzülmesi .	256
Şekil 4.79. Adnan'ın Nazlı'yı izlemesi.....	256
Şekil 4.80. Nazlı'nın karşı taktik uygulayarak dışarıya çıkacağını söylemesi	257
Şekil 4.81. Nazlı'nın Adnan'ı kıskandırması	258
Şekil 4.82. Oyunun bittiğini konuştukları sahne- söyledikleriyle beden dili aynı değildir	259
Şekil 4.83. Nazlı'nın gerçekleri öğrendiği sahne.....	259
Şekil 4.84. Nazlı'nın son oyunu Adnan ve arkadaşlarını babasının arkadaşının yalısında yakalatması	260
Şekil 4.85. Birbirlerine son bakışları.....	260
Şekil 4.86. Son sahnedeki sarılmaları	261
Şekil 4.87. Ayten ve dedesinin Sabahat'ı özlediklerini konuştukları sahne.....	265
Şekil 4.88. Giden dedeyi Sabahat geri döndürür	266
Şekil 4.89. Kibrit çakıldıktan sonra ortamın mutlulukla aydınlandığı sahne.....	266
Şekil 4.90. Dedenin tabakları düşürme sahneleri.....	268
Şekil 4.91. Nurhan'ın kocasını yakaladığı sahne.....	270

Şekil	Sayfa
Şekil 4.92. Çiftin ilk karşılaşması	271
Şekil 4.93. Orhan'ın Özden'i izleyip hayal kurduğu sahne.....	271
Şekil 4.94. Özden'in Orhan'ı izlerken ki düşünceli hali	273
Şekil 4.95. İlk didişimlerinde birbirlerine bakışları	274
Şekil 4.96. Orhan'ın konuşma yaparken düşüşü	274
Şekil 4.97. Orhan Özden'e evlenme teklif edemeden bayılmıştır	275
Şekil 4.98. Özden'in geleneksel yapıya uygun davranması	277
Şekil 4.99. Çiftlerin evlilik haberini kutlamaları	278
Şekil 4.100. Düğün sahnesinde farklı aile yapılarına sahip olduklarının göstergesi	279
Şekil 4.101. Özden'in arkadaşlarıyla Uludağ'da denk gelmeleri	280
Şekil 4.102. Kavganın sonrası Orhan'ın oteli terk edişi	281
Şekil 4.103. Birbirlerine karşı çaktırmadan gülüşleri	282
Şekil 4.104. Orhan'ın Özden'i kucağına alması/ Evliliğin resmiyet kazandığının göstergesi	283
Şekil 4.105. Kavgadan sonra ilk bir araya geliş	285
Şekil 4.106. Özden'in anlattıklarını Orhan'ın zihnindeki resmedilişini gösteren sahneler	286
Şekil 4.107. Orhan'ın anlattıklarının Özden'in zihnindeki resmedilişini gösteren sahneler	287
Şekil 4.108. Barıştıklarını gösteren imaj.....	288
Şekil 4.109. Birbirlerine şüphe ile bakmaları.....	289
Şekil 4.110. Dertleşme sahnesi	290
Şekil 4.111. Gazete haberine yapılan yakın çekim	290
Şekil 4.112. Orhan'ın anlattıklarını dinlerken Özden	291
Şekil 4.113. Barışmanın yüzlerine ve beden dillerine yansıdığını gösteren sahneler	293
Şekil 4.114. Son sahnedeki kahkaha ve Orhan'ın fotoğraftan çıkışı	294

Şekil	Sayfa
Şekil 4.115. Kavganın ilk anı.....	297
Şekil 4.116. Kavgadaki hiddetin yüzlerine yansıması	298
Şekil 4.117. Tüm ailenin bir arada olduğu son sahne	298
Şekil 4.118. Ziya'ya turşu suyunu denettirdikleri sahne.....	298
Şekil 4.119. Aralarındaki son büyük kavga	299
Şekil 4.120. Saadetin taşındığını anlatan imaj	299
Şekil 4.121. İkisinin çocuklarına hem anne hem de baba olduğu gösteren imajlar .	300
Şekil 4.122. Kazım'ın çamaşır astığı sahne	301
Şekil 4.123. Evelenmek için ikisinin de talibi olduğunu gösteren sahneler.....	302
Şekil 4.124. Kardeşlerin ilk buluşması	303
Şekil 4.125. Anne ve babayla ilk bir araya geliş.....	303
Şekil 4.126. Çocukların anne ve babalarını ikna etmeye çalıştıkları sahne	304
Şekil 4.127. Yıllar sonra Saadet ve Kazım'ın bir araya gelişi.....	306
Şekil 4.128. Buluşmadaki kavga sahnesi	307
Şekil 4.129. Kazım'ın üvey baba meselesini konuşurken ki beden dili.....	308
Şekil 4.130. Saadet'in Sıdika ile kavga ettiği sahne	309
Şekil 4.131. Kazım'ın Nazif ile ilk kez karşı karşıya gelmesi.....	310
Şekil 4.132. Çocukların açlık grevine başlaması (Kamera pankartları tek tek gösterir)	310
Şekil 4.133. Ne yaptıkları üzerine düşündükleri sahnedeki yüzlerinin yansıması...	312
Şekil 4.134. Yeniden evliliğin gerçekleşmesi	313
Şekil 4.135. Yeniden evlilik sahnesinde Saadet'in Kazım'ın ayağına basması.....	313
Şekil 4.136. Filmin sonundaki kahkaha sahnesi	314
Şekil 4.137. Şirin'in Ferhat'ı kaldırdığı sahne	317
Şekil 4.138. Leyla ile Mecnun'un ilk büyük kavgası	318
Şekil 4.139. Camın dışına çıkan imajları	319

Şekil	Sayfa
Şekil 4.140. Leyla'nın kıldığı evlilik fotoğrafına bakışı	320
Şekil 4.141. Farklı aile yaşamlarını gösteren imajlar.....	321
Şekil 4.142. Barışma sahnesindeki Leyla ve Mecnun'un yüz ifadeleri.....	321
Şekil 4.143. Leyla ve Mecnun'un barıştıktan sonra birbirlerine bakışı	322
Şekil 4.144. Televizyon programındaki kavga anları	323
Şekil 4.145. Kadın ve erkeğin evinin önündeki eylemler. “Mecnunlara Özgürlük- Kahrolsun Leylalar yaşasın Mecnunlar”- “Dayağa son- Kaynana da insandır- Kadının fendi erkeği yendi” yazan pankartlar.	325
Şekil 4.146. Son sahnedeki ayrıntı planlar ve karakterlerin bakışları.....	326
Şekil 4.147. Son sahnedeki zafer işareti.....	327
Şekil 4.148. Ferhat ile Şirin ve Kerem ile Aslı da barışır	327
Şekil 4.149. İlk temastaki yüz ifadeleri.....	333
Şekil 4.150. Kaçtıktan sonra gösterilen çağılayan dere	334
Şekil 4.151. Mutluluklarını gösteren imajlar	334
Şekil 4.152. Asya'nın kocasını Dilek'in evinde görmesi	335
Şekil 4.153. Cemsit ile Asya'nın ilk karşılaşması	335
Şekil 4.154. Asya'nın gidişiyle donan kareler.....	336
Şekil 4.155. Samet'in Cemşit'e baba dediği sahne.....	338
Şekil 4.156. Asya ve Cemşit'in nikah sahnesindeki kameraya bakışları.....	338
Şekil 4.157. Ayrıntı planla ailenin bir arada olduğu gösteren imajlar- Birlikteliğin göstergesi el ele vermek	339
Şekil 4.158. Asya ve İlyas'ın yıllar sonra karşılaşmalarında yaşadıkları şoku gösteren yüz ifadeler.....	339
Şekil 4.159. Asya'nın düşünürken resmedilmesi	340
Şekil 4.160. Filmin sonundaki karar sahnesi	340
Şekil 4.161. Samet'in Cemşit'i seçmesi	341
Şekil 4.162. Asya'nın Cemşit ile gidişi.....	341

Şekil	Sayfa
Şekil 4.163. Dondurulmuş kareler karakterlerin duygu durumunu aktaran imajlar	342
Şekil 4.164. Yapılara ve toplumsal dayatmalara karşı atılan kahkaha.....	346
Şekil 4.165. Nikah sahnesi	347
Şekil 4.166. Kardeş olarak bir arada oynadıkları sahneler.....	349
Şekil 4.167. Aile olarak ilk dayanışmaya dair sinyalin verildiği sahne	350
Şekil 4.168. Ferit ve Alev'in nikah sahnesi	350
Şekil 4.169. Baba paranın verdiği güç ile sert bakarken sonrasında Yaşar Usta'nın söylediklerinin altında ezildiğini gösteren film karesi. Yaşar Usta söyleyeceklerini söyledikten sonra gururludur.....	351
Şekil 4.170. Düğündeki bakışları / Barışmak için eve geldiğindeki mahcup hali. .	352
Şekil 4.171. Filmin sonundaki donan kareler ve bizi düşünmeye bırakan imajlar ..	353
Şekil 4.172. Komşuyla tavuk ve bahçe yüzünden yapılan kavga sonrası Sultan ve Kemal'in bakışması.....	357
Şekil 4.173. Kemal'in dikiz aynasından Sultan'ı dikizlemesi ve Sultan'ın utanması	358
Şekil 4.174. Kemal'in Sultan'ı takip etmesi- Sultan kızsada gülümser ve vücut dili onu ele verir.....	359
Şekil 4.175. Sultan ve Kemal'in çeşme başındaki bakışmaları	360
Şekil 4.176. Kemal Sultan'ın eşarabının altından üfler	361
Şekil 4.177. Sultan'ın sevinçten yanlışlıkla Kemal'e sarıldığı sahne	361
Şekil 4.178. Hatice gidip Kemal'in onunla evlenmek istediğini Sultan'a söyleyince Sultan'ın şaşkın yüz ifadesi.....	362
Şekil 4.179. Kemal'in Sultan'ı istemeye geldiği sahnede Sultan'ın şaşkınlığı	362
Şekil 4.180. Evlenme kararını veren Sultan'ın düşünceli halini yansıtan imajlar....	363
Şekil 4.181. Sultan'ın aynanın karşısında kendine bakışı.....	364
Şekil 4.182. Nikah işlemleri için çektiydikleri fotoğraflar ve Kemal'in nikah başvurusu yapmak yerine belgeleri çöpe attığı sahne	364
Şekil 4.183. Sultan'ın elinin titremesini kamera yakın planda gösterir.....	365
Şekil 4.184. Sultan'ın kandırıldığını öğrendiğindeki bakışları	365

Şekil	Sayfa
Şekil 4.185. Sultan'ın Kemal'le yüzleşmesi	365
Şekil 4.186. Bahtiyar'ın Sultan'ı istemeye geldiği sahne	366
Şekil 4.187. Sultan ve Kemal'in kavga ettiği sahne.....	367
Şekil 4.188. Gelinliğin havada uçuşmasıyla Sultan'ın duygu durumunu anlatan yüz ifadesi	368
Şekil 4.189. Beraber yeni bir hayat kurmaya başladıklarını gösteren sahne	369
Şekil 4.190. Ali'nin salonun ortasında baygın yatması	370
Şekil 4.191. Hacer ve Hasan'ın bekleyişteki hali	371
Şekil 4.192. Hacer'in çatı katına çıktığını gösteren terlik sahnesi	371
Şekil 4.193. Merdiven sahnesi/ Hasan'ın çatıya çıkışının merdivenler aracılığıyla anlatılması	373
Şekil 4.194. Aile olduklarının ekildiği sahneler	374
Şekil 4.195. Hacer'in kocasını gördüğü andaki yüz ifadesi. Kamera Hacer'e yaklaştıkça kocasından uzaklaşmıştır	375
Şekil 4.196. Hacer ve Hasan'ın Ali'nin arkasından gidişi	377

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
Çev.	Çeviren
Der:	Derleyen
Ed.	Editör
Eds.	Editörler
s.	Sayfa
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerleri
vs.	Vesaire
Yay. Haz.	Yayına hazırlayanlar

1. GİRİŞ

Sinema var olduğu andan itibaren toplumla karşılıklı bir ilişki içerisinde. Hem toplumdan etkilenmiş hem de toplumu etkilemiştir. Bu etkileşimin temelinde kendisinden önce var olan birçok sanattan farklı bir yerde durması vardır. Sinema kendinden önce var olan birçok sanat dalından etkilenmişse de kendi anlatı tarzını kurmuştur. Bu tarz onu öncöleyen diğer sanatlardan ayıran en önemli tarafıdır. Bu farkların başında gerçeklikle olan ilişkisi gelmektedir. Sinema gerçekliğin temsili değil gerçekliğin kendisidir. Bu nedenle filmlere konu olan meseleler ve bu meselelerin perdeye nasıl taşındığı üzerinde durulması gereken bir konudur. Filmler ile toplum içerisinde sıradanlaşan ya da üzerine düşünölmeyen konular seyirciye sunularak, yaratılan arızalarla seyircinin bu konular üzerine düşünmesinin yolu açılmaktadır. Evlilik de bu konulardan biridir. Hemen hemen her filmde evlilik olgusu vardır. Evlilik bazı filmlerde anlatıya yardımcı öge olarak yerini alırken bazı filmlerde de ana ekseninde durmaktadır. Evlilik toplumsal olaylar içerisinde belli koşullara göre şekillenir ve filmler aracılığıyla bu durum izleyiciye aktarılmaktadır. Baskın kültür içerisinde toplumsal kodlara göre şekillenen evlilik üzerine ayrık örneklerle sinema filmlerinde rastlamak mümkündür. Bu filmlerde toplumsal kodlara göre evlilikler gerçekleşir, sonrasında çiftlerin arasında problemler başlar ve bunun üzerine çiftler ayrılır. Evliliklerdeki problemler paradoks yaratmaktadır. Paradokslar ise çiftlerin evlilikleri üzerine düşünmesine yol açmaktadır. Düşünme ile bireyler taktikler geliştirerek uygulamakta ve bu taktikler ile de failliklerini ortaya koymalarına olanak sağlanmaktadır. Bu durumu perdede gören seyirci de bu meseleler hakkında düşünmeye teşvik edilmektedir.

Bu düşünceden hareketle bu tez çalışması, Türk Sineması'nda üretilen ve evlilik meselesini sorgulamaya açan filmleri ele alarak, toplumun evlilik kurumu üzerindeki etkilerini, kadın ve erkeğin evlilik içindeki rollerini, ikinci evlilik ve yeniden evlenmenin koşullarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bunun yanında örneklem olarak seçilen filmlerde evlilik meselesi üzerinden toplumsal yapı ve değişimin nasıl yansıtıldığı, evlilik algısının nasıl sorgulandığı ve bu filmlerin izleyici üzerindeki düşünsel etkileri de araştırılacaktır. Bu araştırma ile Türk Sineması'nın evlilik meselesini nasıl işlediğini anlayarak, sinemanın kendi gerçekliğini nasıl oluşturduğu ve toplumsal meseleleri nasıl gösterdiği açığa çıkarılacaktır. Toplumun evlilik ile

ilişkisi ve bireylerin de evlilik kurumuyla ilişkisi sosyal teorideki yapı-fail meselesi temele alınarak anlamlandırılacaktır. Bu yapılırken de filmlerin bu ilişkileri nasıl gösterdiği ve bu ilişkinin filmler aracılığıyla nasıl anlamlandırıldığı da incelenecektir.

Yapılan literatür çalışmasıyla Türk Sineması'nda evlilik üzerine yapılan çalışmaların kısıtlılığı olduğu gözlemlenmiştir. Var olan çalışmaların Türk Sineması'nda aile ve aşk kavramı üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Aile ve aşk kavramlarını ele alan çalışmalarda evlilik, ailenin kurulması için bir gereklilik olarak ele alınırken, aşk için ise mutlu sonun göstergesi olarak görülmektedir. Türk Sineması'nda aile kavramı üzerinde duran ve evlilik ile ilişkili çalışmalar; Nilgün Abisel, “*Türk Sineması Üzerine Yazılar*” (2005)¹, Emine Demiray, *Türk Sinemasında 1960- 1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile* (1999)², Aslı Ekici, “*1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*” (2007)³, Ahmet Oktan, “*Türk Sineması 'nda 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi*” (2012)⁴, Sultan

¹ Nilgün Abisel, “*Türk Sinemasında Aile*” bölümüyle, 1970’li yıllarda popüler yerli filmlerde aile kurumunun nasıl ele alındığını ve aile üyeleri arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğunu incelemiştir. Çalışmada, geleneksel ve modern aile arasındaki gerilimin yoğun olarak yaşandığı bir toplumsal dönemde Türk sinemasının ataerkil ilişkilere sığındığı; tutuculuğun ve yinelemenin güvencesinden yararlanan bu dönem filmlerinin toplumsal hareketlerin gerisinde kaldığı ileri sürülmüştür (2005: 77-104).

² Demiray, “*Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile*” isimli doktora tez çalışmasında, sinemanın toplumsal yaşamda ailenin değişimini ne ölçüde yansıttığı üzerinde durarak, 1960-1990 yılları arasında çekilmiş 25 filmde aile yapısını, kadının ve erkeğin aile içindeki işlevlerini ailede temel değerler bakımından incelemiştir. Sonuçta, ailede değerler ve bu değerlerde gözlenen değişimlerin filmlere de yansıdığı belirtilmiştir.

³ Ekici “*1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*” isimli doktora tez çalışmasında Türkiye’de 1980 sonrasında ortaya çıkan ekonomik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerle birlikte aile yaşamındaki değişimle, sinemada kadının aile içerisindeki konumu arasında belli bir paralelliğin varlığı üzerinde durmuştur. Dönemin özelliklerini yansıtan Yeşilçam melodramları ile 1980-1990 arasında çekilen ve kadın filmleri olarak adlandırılan Türk filmleri örnek olarak seçilmiştir. 1980-1990 arası Türk sineması meslek sahibi kadınlar, cinsellik, aşk ve evlilik, ailede kadına yönelik şiddet gibi konular açısından ele alınarak, filmlere ilişkin ortak noktalar ve temel çatışmalar üzerinde durulmuştur.

⁴ Oktan, “*Türk Sineması 'nda 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi*” adlı doktora tez çalışmasında 1980 sonrası Türk Sineması'nda ailenin temsil ediliş biçimlerini 1980’den günümüze Türk Sineması içerisinden ele almıştır. Oktan, ailenin yapısal ve biçimsel açıdan ne tür görünümler sunduğu; nasıl bir toplumsal bağlam içerisinde tanımlandığı; evliliğe, aile bütünlüğüne ve ailenin parçalanmasına nasıl bakıldığı; ailede ne tür otorite, tabiiyet ve ret ilişkilerinin kurulduğu; otorite figürlerine nasıl bakıldığı; kolektivizm- birey ekseninde ne tür idealleştirmelere yer verildiği; ev ya da yuvaya ilişkin ne tür mekânsal ya da tahayyülü anlamlar üretildiği; aileye hangi alanlarda, ne gibi eleştiriler yapıldığı; kadınların hangi nitelikler üzerinden tanımlandığı; kadınlara ilişkin yüceltmeler ya da imgesel tasarımların var olup olmadığı; özel-alan kamusal alan ekseninde kadınların konumlandırıldığı bağlamın ne olduğu; cinsellik ve namus kavramlarına nasıl bakıldığı; erkekliğe ilişkin ne gibi tanımlamalara yer verildiği; babaya ve babanın temsil ettiği anlamlara nasıl yaklaşıldığı; baba-oğul, baba-kız arasında kurulan ilişkilerin nitelikleri; erkeklikle ilgili olumsuzlaşmaların olup olmadığı; çocukluğa ilişkin ne tür tanımlamalar yapıldığı, çocuklara hangi değerlerin atfedildiği; yaşlılara nasıl bakıldığı ve tüm bu karakterlere ne tür öznellik-nesnellik konumlarının atfedildiği gibi soruların yanıtlarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Yılmaz, “*Türk Sineması’nda Aile Kavramı ve Baba Oğul İlişkileri*” (2008)⁵, Duygu Mustafaoğlu “*2000’li yıllarda Türk Sineması’nda Aile Değerli*” (2013)⁶ ve Güneş Özayten, “*Nikâh Şekeri Filmi Bağlamında 2000-2012 Yılları Arasında Türk Sinemasında Aile Kurumu*” (2017)⁷’dur.

Türk Sineması’nda aşk kavramı üzerinde duran ve evlilik ile ilişkili çalışmalar; Soner Derse, “*Türk Sinemasında Kadın-Erkek Arasında Aşk Olgusu*” (2002)⁸, Fatih Atıcı “*Ömer Lütfi Akad Sinemasında Aşk*” (2016)⁹, Zühal Çetin “*Türk Sinemasında Evlilik ve Cinsellik*” (1990)¹⁰, Gülseren Şendur Atabek, Sevcan Sönmez ve Deniz Bilge “*Değişen Sinema Anlayışları Çerçevesinde Türk Filmlerinde Evlilik ve Boşanma*” (2015)¹¹ ve Nermin Orta ve Aslı Ekici “*Filmlerle Üretilen Eril Dünya: Romantik Komedilerle İdealize Edilen Evlilik Ve Kadının Konumu*” (2017)’dur.

⁵ Yılmaz, “*Türk Sineması’nda Aile Kavramı ve Baba Oğul İlişkileri*” adlı doktora çalışmasında Türk toplumunda ailenin geçirdiği değişim, baba- oğul arasındaki ilişkilerin biçim değiştirmesi, cinsiyet sunumlarında meydana gelen farklılıkları analiz ederek, değişimlere bağlı olarak aile, erkek, aile içi ilişkiler eskisinden farklı biçimde ele alındığı ve sinemanın toplumsal yaşamla paralellliğini sürdürdüğünü sonucuna varmıştır.

⁶ Mustafaoğlu, “*2000’li yıllarda Türk Sineması’nda Aile Değerli*” başlıklı yüksek lisans tezinde ailedeki değişimler, ailenin yapısı, işlevleri, aile içi rolleri değer kavramı üzerinden ele almıştır. Ele alınan filmlerde ailelerin birçoğu Türk aile değerlerini yansıtmış olsa da içlerinden iki önemli aile değeri olan ailenin reisi ve kadının rolü değerlerine bakıldığında filmlerdeki ailelerin günümüz Türk aile değerlerini ve Türk kadını yansıtmadığı sonucuna varılmıştır.

⁷ Özayten, “*Nikâh Şekeri Filmi Bağlamında 2000-2012 Yılları Arasında Türk Sinemasında Aile Kurumu*” adlı çalışmasında, 2000-2012 yılları arasında Türk Sinemasında aile kurumu, toplum içerisinde var olan farklı aile sistemleri, aile kurumunun yaşadığı değişim ve sorunları, sinematografik dille sunulma biçimleri analiz edilmiştir.

⁸ Derse, “*Türk Sinemasında Kadın-Erkek Arasında Aşk Olgusu*” adlı tez çalışmasında temelde olan aşkı anlatmak için aşk ve evlilik ilişkisi üzerinde durulmuştur. Türk filmlerinde anlatılan aşk ilişkilerinin Türk toplumunun yaşayışı ile nasıl bir bağ kurduğu, aşkın sinemada nasıl işlendiği ve aşkın önünde ne gibi psikolojik, sosyo-kültürel ve ekonomik engellerin bulunduğu araştırılmıştır. Çalışmada, evliliğin aşkı olumlu etkileyeceği sonucuna varılmıştır. Evlilikle ilgili sosyolojik bir açıklamaya varılamamıştır.

⁹ Atıcı, “*Ömer Lütfi Akad Sinemasında Aşk*” adlı çalışmasında, sinemada aşk unsuru Ömer Lütfi Akad’ın aşk filmleri özelinde incelenmiştir. Seçilen filmler toplumbilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiş, yönetmenin filmlerinde aşk olgusunun ele alınışı tartışılırken evlilik meselesine de aşkın açıklanmasında değinilmiştir.

¹⁰ Çetin, “*Türk Sinemasında Evlilik ve Cinsellik*” adlı çalışmasında Türk Güldürü Sinemasında kadın, evlilik ve cinselliğinin varlığını ele almıştır. Çetin, yaptığı çalışmada filmlerde kadının rolünün toplumdaki yerinin sorgulanması üzerine düzenlendiğini dile getirmektedir. Kadınlar evlilik içerisinde güçlü sergilenirken, kadınlık ve erkeklik rolleri tersine çevrilerek kadının toplum içerisindeki yeri sorgulandığı sonucuna varmıştır. Bu yolla da toplumsal bir eleştiri olduğuna değinmiştir. Çetin, tez çalışmasında Türk Güldürü Sinemasında kadının konumu özelinde evlilik konusunu ele almıştır.

¹¹ Araştırmacılar, “*Değişen Sinema Anlayışları Çerçevesinde Türk Filmlerinde Evlilik ve Boşanma*” adlı makalede 1960-1980 dönemi, 1980 kadın filmleri dönemi ve 1990 sonrası Yeni Türk sineması döneminde üretilen filmlerde evlilik ve boşanma ilişkisini ve boşanma nedenlerini analiz etmişlerdir. Ele alınan üç dönemde de toplumsal değişim ve dönüşüme paralel olarak evlilik ve boşanma üzerinde farklı söylemler kurulduğu sonucuna varılmıştır.

Yukarıdaki çalışmalara bakıldığında evlilik olgusu aile, aşk ve kadın-erkek rolünün varlığının açıklanması ve sorgulanması özelinde araştırmalarda yerini almıştır. Çalışma bu yönüyle daha önce değinilmemiş ikinci evlilik ve yeniden evlilik meselesini odağına alacaktır. Evlilik kurumu toplumsal yapı ve sosyo-kültürel değerlerden bağımsız hareket etmemektedir. Bu nedenle filmlerin seçildiği tarih aralığında Türkiye'nin toplumsal yapısı ve yaşanan değişim ve dönüşümüne de yer verilecek olup, analizlerde bu değişim ve dönüşümün filmlerdeki yansıması incelenecektir. Filmler üzerinden yapılan analizlerde film felsefesi ve film sosyolojisi merkezde olacaktır. Bu nedenle filmler açıklanırken felsefe ve sosyolojinin argümanlarından da yararlanılacaktır. Tezin evlilik üzerine yapılan diğer çalışmalardan farkı, seçilen dönem içerisindeki filmlerin toplumsal yapı içerisinde analiz edilmesi, filmlerin felsefe ve sosyoloji yapma pratikleri üzerinde duracak olmasıdır.

Tüm bu bilgilerden hareketle ilgili çalışma üç temel varsayıma dayanmaktadır.

- Türk sinemasında görülen ilk evlilikler genellikle patriarkal ideolojiye uygun imajlar ortaya koymaktadır.
- Evlilikte sorunların başlamasıyla ve ayrılma aşamasına gelinmesiyle bireylerin duyu-motor mekanizmaları bozulmakta ve faillikleri öne çıkmaktadır.
- Türk sinemasında 1960-1980 döneminde üretilen bazı evlilik filmleri, toplumsal yapıya uygun evlilik kavramını sorgulatacak imajlar sunmaktadır.

1960-1980 yılları arası Türkiye'de siyasal, sosyal ve kültürel değişimin yoğun yaşandığı bir dönemdir. Bu değişimin yaşanmasındaki önemli gelişmelerden biri de iç ve dış göçlerin yaşanmasıdır. Yaşanan gelişmeler ile toplumun yapısında ve değerlerinde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Yaşanan değişimler ekonomi, kültürel ve sosyal yapı ile aile ve evlilik üzerine de etki etmiştir. Bu dönemdeki filmler, bu sosyal değişimleri yansıtmaya potansiyeline sahiptir. Bu nedenle yapı olarak evliliğin filmlerdeki görünümünün ve bu yapı içerisinde bireyin (çiftlerin) failliklerinin inceleneceği bu çalışma 1960-1980 yılları arasında üretilen filmlerle sınırlandırılmıştır. Araştırma örnekleminin belirlenmesi için ilk olarak Agâh Özgüç'ün (2014), titiz bir çalışma ile derlediği "*Ansikopedik Türk Filmleri Sözlüğü*" kitabında yer verdiği filmlere kronolojik sıra ile ulaşılmıştır. 1960-1980 arasında 3790 film

üretmiştir. Bu filmlerin yıllara göre dağılımı şöyledir: 1960 yılında 93 film, 1961 yılında 120 film, 1962 yılında 137 film, 1963 yılında 119 film, 1964 yılında 175 film, 1965 yılında 214 film, 1966 yılında 245 film, 1967 yılında 214 film, 1968 yılında 181 film, 1969 yılında 237 film, 1970 yılında 230 film, 1971 yılında 271 film, 1972 yılında 312 film, 1973 yılında 215 film, 1974 yılında 190 film, 1975 yılında 229 film, 1976 yılında 164 film, 1977 yılında 126 film, 1978 yılında 130 film ve 1979 yılında ise 188 film üretilmiştir. Var olan 3790 adet film ilk olarak konu bakımından incelemeye tabi tutulmuştur. Daha sonra konu bakımından çalışmaya uygun bulunan 32 film seçilmiştir. Seçilen bu filmler ilk olarak izlenmiştir. İzleme sonucunda bazı filmler çalışmanın bağlamına uygun olmadığı gerekçesiyle çözümleme dışı bırakılmıştır. Aşağıdaki tabloda yıllara göre ilk izlemeye tabii tutulan filmler yer almaktadır.

1960- 1970 Arası		1970- 1980 Arası	
<i>Satın Alınan Adam</i> (Arşavir Alyanak)	1960	<i>Mualla</i> (Nevzat Pesen)	1971
<i>Suçlu</i> (Atıf Yılmaz)	1960	<i>Güllü</i> (Atıf Yılmaz)	1971
<i>Düğün Alayı</i> (Hulki Saner)	1961	<i>Gülizar</i> (Hulki Saner)	1972
<i>Kırık Çanaklar</i> (Memduh Ün)	1961	<i>Bitirimler Sosyete</i> (Zeki Ökten)	1973
<i>Mahalleye Gelen Gelin</i> (Osman Fahir Seden)	1961	<i>Tatlı Dillim</i> (Ertem Eğilmez)	1972
<i>Üç Tekerlekli Bisiklet</i> (Lütfi Ömer Akad/Memduh Ün)	1962	<i>Bizim Aile</i> (Ergin Orbey)	1975
<i>Bir Gecelik Gelin</i> (Atıf Yılmaz)	1962	<i>Evcilik Oyunu</i> (Orhan Aksoy)	1975
<i>Zorla Evlendik</i> (Arşavir Alyanak)	1962	<i>Aile Şerefi</i> (Orhan Aksoy)	1976

<i>İki Kocalı Kadın</i> (Ülkü Erakalın)	1963	<i>Gülen Gözler</i> (Ertem Eğilmez)	1977
<i>Mualla</i> (Ülkü Erakalın)	1964	<i>Selvi Boylum Al Yazmalım</i> (Atıf Yılmaz)	1977
<i>Evcilik Oyunu</i> (Halit Refiğ)	1964	<i>Dila Hanım</i> (Orhan Aksoy)	1977
<i>Babamız Evleniyor</i> (Mehmet Bozkuş)	1965	<i>Evlilik Şirketi</i> (Nejat Saydam)	1977
<i>Bir Koltukta İki Karpuz</i> (Kemal İnci)	1965	<i>Sultan</i> (Kartal Tibet)	1978
<i>5 Fındıkçı Gelin</i> (Hulki Saner)	1966	<i>Evlidir Ne Yapsa Yeridir</i> (Şerif Gören)	1978
<i>Cici Gelin</i> (O. Nuri Ergün)	1967	<i>Neşeli Günler</i> (Orhan Aksoy)	1978
<i>Artık Sevmeyeceğim</i> (Muzaffer Arslan)	1968	<i>Ne Olacak Şimdi</i> (Atıf Yılmaz)	1979

Tablo 1.1. Örneklemen belirlenmesi için incelenen filmler

Ardından izlenen bu filmler arasından, araştırma konusunu en iyi temsil ettiği düşünülen filmler seçilerek örneklem daraltmıştır: *Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1960), *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1961), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Ömer Lütfü Akad, 1962), *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962), *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975), *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978), *Ne Olacak Şimdi?* (Atıf

Yılmaz, 1979). Bu filmler kota örneklem yöntemi¹² ile seçilmiştir. Seçilen bu filmlerde evliliğin oluşum süreci, filmlerdeki görünümü, yapı olarak evliliğin nerede durduğu, failin bu yapı içerisindeki konumu ve yeniden evlilik ve ikinci evlilik meselesinin nasıl kurulduğu üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda belirlenen başlıklar altında çalışmanın ana meselesi olan evlilik, yapı-fail ilişkisi üzerinden ele alınarak açıklanmıştır. Bu yol ile filmlerde yer alan evliliğe dair uygulama ve pratikler tespit edilmiştir. Bir film birden fazla kez izlenerek ve gerektiğinde geri dönülüp tekrar izlenerek incelenmiştir. Bu şekilde evliliğin oluşum koşulları, bu koşullar üzerindeki toplumun etkisi, yapı olarak filmlerde evliliğin nasıl inşa edildiği ve gösterildiği, bireyin bu evlilik içerisinde nasıl eylemde bulunduğu, hangi durumlarda fail olabildiği belirlenmiştir.

Seçilen filmlerde yer alan yeniden evlilik ve ikinci evlilik temalarını anlamlandırmak için, Stanley Cavell'in evlilik üzerine yaptığı çalışma, film analizlerinin temel referans noktasını oluşturmuştur. Cavell, *"Mutluluğun Peşinde: Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedi"* (2010) adlı çalışmasında 1934-1949 yılları arasında çekilmiş yedi Hollywood filmini ele alarak bireylerin evlilik meselesini nasıl sorgulattığı üzerinde durmuştur. Cavell, geleneksel evliliklerin sorunlar yaşanmasıyla boşanmalarla sonuçlandığını ve sonrasında çiftlerin tekrar evlenmesiyle yeniden evliliğin gerçekleştiğini, bu süreçle birlikte düşünümün de başladığını belirtmektedir (2010: 39). Bu düşünümde bireyler, toplumsal normlardan ayrılarak bireysel çizgiye yönelen bir sürece girmektedir. Bu da evlilik içindeki bireylerin failliklerini ortaya koymalarını etkilemektedir. Bu nedenle filmler incelenirken bireylerin failliklerini nasıl ortaya koyduklarını analiz edebilmek için Cavell'in çalışmasına sıkça başvurulmuştur.

Cavell, sinemanın insanın günlük yaşamıyla yakından ilişkili bir felsefe olduğunu vurgulamaktadır (Rodowick, 2007: 106). Sinema kendine özgü operasyonları kullanarak felsefe yapmaktadır ve bunu yaparken de toplumdan bağımsız değildir. Sinema toplumda var olan meseleleri filmler aracılığıyla görünür kılmaktadır. Filmler yaratılan arıza anlarıyla seyircilerin düşüncelerine müdahale etmektedir. Yaşanan bu arızalanmalar ile seyirciler, daha önce üzerine düşünmedikleri meseleler üzerine düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirilmektedir. Gündelik hayatın

¹² Kota örneklem, belirli bir kota veya kontenjana dayalı olarak örneklem seçiminin yapıldığı bir yöntemdir. Bu, örnekleme belirli bir grup veya nitelik aranıyorsa kullanılır (Berg ve Howard, 2015: 72).

sıradan meselelerinden biri olan evlilik üzerine de çoğu zaman düşünülmemektedir. Ancak pek çok filmde evlilik sıklıkla yer almaktadır. Filmlerde evliliğe dair olaylar ve eylemler ele alınarak seyirciye gösterilmekte, yapılan ifşalar ile onlarda arızalanmalar yaşatılmaktadır. Filmlerde yaratılan paradokslar ile seyircilere farklı perspektifler sunularak, onların evlilik hakkında düşünceleri ve sorular sormaları sağlanmaktadır.

Cavell çalışmalarında evliliğe felsefi bir boyutta ele almaktadır. Giddens'in bazı analizleri de felsefi boyutlar içermektedir. Yapıların bellek izi olması, failiği açıklarken bilinç ve bilinç dışı alanlar üzerine söyledikleri ile yapı ve fail tartışmalarında dil felsefesinden yararlanması buna örnektir. Bu nedenle dördüncü bölümde filmler analiz edilirken bu felsefi boyutta vurgulanacaktır. Cavell, filmlerin nasıl inceleneceğini filmlerin kendilerinin bize gösterdiğini ifade eder. Bu nedenle, sosyolojik, sinematografik, felsefi ve tarihsel film çözümleme yöntemi birlikte kullanılarak birden fazla film çözümleme yönteminin bir araya getirildiği bir yaklaşım benimsenmiştir. Seçilen filmler üzerinde yeniden evlilik, ikinci evlilik ve bireyin fail olma durumu gibi konuları anlamlandırmak amacıyla, kamera hareketleri, kamera açıları, planlama, renk kullanımı, montaj, müzik, ses, kadraj içi ve dışındaki alanların varlığı gibi unsurlar, sinematografik film çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Bunun yanı sıra, filmlerin içerdiği düşünsel pratikleri anlamak amacıyla felsefe ve sosyal teorinin argümanları da kullanılmıştır. Sinemanın, toplumun oluşturduğu kültürel kodlardan beslenen ve bu kodları yansıtan bir kültür ürünü olduğu kabul edildiğinde, sosyolojik anlamlar taşıma ve bu anlamları üretme yeteneği doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Sinema eserlerinin taşıdığı anlamlar, içerisinde üretildiği toplumun değerlerini ve kodlarını barındırmaktadır. Bu nedenle, bir sinema eserini anlamlandırırken, eserin üretildiği toplumun kültürel kodlarıyla uyumlu bir şekilde incelemek mümkündür. Bu incelemenin yapılabilmesi için sosyolojik film çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. Bu çözümleme yöntemine yapı-fail mevzusunu anlamlandırmak ve yapı içerisinde failin davranışlarının nedenlerini ortaya koymak için başvurulmuştur. Fail, eylemlerini ortaya koyarken yapıdan bağımsız değildir. Yapılar da toplumun bir ürünüdür. Yapıların derinlikli çıkarımını yapmak için sosyolojik eleştiri yöntemine başvurmak bu nedenle önemlidir. Evlilik kurumu toplumsal yapı ve sosyo-kültürel değerlerden bağımsız hareket etmemektedir. Bu nedenle filmlerin seçildiği tarih aralığında Türkiye'nin toplumsal yapısı ve yaşanan değişim ve dönüşümüne de yer verilmiş, analizlerde bu değişim ve dönüşümün

filmlerdeki yansıması incelenmiştir. Filmler üzerinden yapılan analizlerde film felsefesi ve film sosyolojisi merkezde olup, bu nedenle de filmler açıklanırken felsefe ve sosyolojinin argümanlarından da yararlanılmıştır.

Bu çalışmada, yapı olarak evlilik meselesini anlamlandırabilmek ve evlilik kurumu içerisinde bireyin failliğini/eylemliliğini ortaya koyabilmek adına sosyal teorinin temel çalışma alanlarından olan yapı-fail ilişkisi çıkış noktası olarak ele alınmıştır. Bu ele alıftaki amaç evliliğin yapı ve fail ilişki temelinde toplum içerisinde var olmasıdır. Yapı-fail çalışmaların temelinde makro düzeyde yapı odaklı teoriler ve mikro düzeyde eylem odaklı teoriler ikili karışıklık oluşturacak şekilde sosyal teori içerisinde yerini almaktadır. Yapıyı merkeze alan makro düzeydeki teorilere Émile Durkheim, Karl Marx, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser ve Talcott Parsons öncülük ederken, eylemi merkeze alan mikro düzeydeki teorilere Alfred Schütz, Erving Goffman, George Herbert Mead ve Herbert Blumer öncülük etmektedir. Ancak 1960'lara gelindiğinde bu karşıtlığı ortadan kaldırmayı amaçlayan yapı ve fail/eylem birlikteliğini savunan yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlar yapı ve fail ikiliğini karşılık oluşturacak şekilde ele almak yerine ikisinin bir arada ele alınması gerektiği üzerinde durmaktadır. Yapı-fail entegrasyonu olarak da adlandırılan bu yaklaşımlara Antony Giddens ve Pierre Bourdieu öncülük etmektedir. Giddens yapı fail ilişkisini açıklamak için 'Yapılaşma Teorisi' geliştirmiştir. Giddens, yapı ve faili birbirinden ayrı ve karşılıklı bir ilişkisi içerisinde ele almak yerine yapının ikili kavramı temelinde birlikte ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Çalışmada evlilik bir kurum olarak ele alınarak, yapıya karşılık geldiği savunulmaktadır. Bu nedenle yapı olan evlilik bireylerin eylemlerinden bağımsız değildir. Evlilik ve evlilik içerisindeki bireyin eylemlerini anlamlandırabilmek adına bu sebeple çalışmada Giddens'in yapılaşma teorisine başvurulmuştur. Giddens'in çalışmasının tezin merkezinde oluşunu detaylandırmak adına ikinci bölümde ilk olarak sosyal teorideki yapı ve fail kavramının temelini oluşturan çalışmalara değinilmiştir. Ardından Giddens'in 'Yapılaşma Teorisi' içerisinde onun yapı ve fail açıklamaları ele alınmıştır. Tezin temel meselesi olan evliliği anlamlandırmak için yapı ve fail kavramlarının bir arada ele alınması gerekmektedir. Giddens'in yapılaşma teorisi bu doğrultuda önemli açıklamaların yapılmasına olanak tanımaktadır. Bu bölümde yapının ne olduğu ve failin bu yapılar içerisindeki eylemliliğinin neler olduğunun ortaya konulması evlilik meselesinin anlaşılması için önemli görülmüştür. Buradan hareketle dördüncü

bölümde filmler analiz edilirken yapı olarak evliliğin nerede durduğu ve yapı içerisinde failin eylemlerinin neler olduğu bu kuramsal çerçeve temelinde analiz edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümde ise Türk toplumsal yapısı içerisinde evliliğe verilen anlam üzerinde durulmuştur. Burada evliliğin nasıl bir yapı olduğu, kronolojik sırayla evlilik üzerine gerçekleşen değişiklikler ve dönüşümler üzerinden ele alınmıştır. Evlilik, bir kurum ve yapı olarak bireylerin eylemlerinden ayrı düşünülemez. Bireyler eylemlerini gerçekleştirirken, geçmişten gelen yapısal kodların etkisi altında bulunurlar. Bu bağlamda, Giddens ‘bellek izleri’ terimiyle bu etkiyi tanımlamaktadır. Yapılar tarihseldir ve geçmişten beslenerek günümüzdeki halini almaktadır. Daha önce gerçekleşen eylemler toplum ve kültür içerisinde şekillenerek yapılar haline gelmektedir. Bu yapılar, soyut bir şekilde ‘bellek izleri’ olarak şu anki eylemlerimize etki etmektedir. Örneğin, evlilik öncesinde gerçekleşen ritüeller (çeyiz, kız isteme, başlık parası gibi), geçmişte oluşturulmuş ve günümüze kadar devam eden yapıları temsil etmektedir. Gündelik pratikler ile yapılar kalıcı hale gelmekte ve zaman içinde yeniden inşa edilerek süreklilik kazanmaktadır. Evlilik özelinde bakıldığında, bireylerin eylemleri evliliği kurarken ve sürdürürken yapıları yansıtırken, aynı zamanda bu yapılar bireylerin eylemlerini de şekillendirmektedir. Örneğin, toplum içerisinde içselleştirilmiş cinsiyet rolleri evlenen çift tarafından sorgulanmaz ve onlar da evliliklerini bu içselleştirmeye uygun olarak sürdürürler. Onların bu devam ettirme eylemi yapıların etkisiyle gerçekleşirken aynı zamanda yapılar yeniden inşa edilir. Bu nedenle, çalışmanın üçüncü bölümünde evlilik konusu ele alınmış ve Türkiye’de evliliğin tarihsel gelişimine yer verilmiştir. Çalışmanın örneklemini oluşturan 1960-1980 yılları arasında üretilen filmler incelenirken, geçmişten gelen yapısal kodların bireylerin davranışlarını nasıl etkilediği düşüncesiyle ılerlenmiştir. Bu bağlamda, evliliğin bir yapı olarak bireylerin davranışlarını nasıl etkilediği ve bireylerin bu etki üzerine kurdukları eylemler ile direniş odaklarının neler olduğunu anlamlandırmak için evliliğin Türk toplumsal yapısı içindeki gelişimi incelenmiştir. Evlilik bir yapı olarak bireylerin bellek izlerinde var olarak gündelik eylemlerine etki etmektedir. Bunun yanında Giddens’in aktardığı şekliyle bireylerin eylemlerinde orada-bulunan ve orada-bulunmayanların etkisi vardır. Yapı olarak evliliğin toplum içerisinde nerede durduğunu sosyolojik boyutta analiz edebilmek için onun tarihsel seyrine de yer vermek gerekmektedir. Bu nedenle dördüncü bölümde filmler analiz edilirken tarihsel

incelemede edinilen bilgilere sık sık başvurulacaktır. Yapılan bu tarihsel analiz 1960-1980 yılları arasında gerçekleşen evliliklerde yapı ve failin karşılıklı birbirini nasıl etkilediğini anlamlandırmaya olanak sağlayacaktır. Seçilen örnek filmler üzerinden yapıların bireylerin davranışları üzerindeki etkisinin izleri sürülecek ve bu etkilerin ne olduğu açıklanacaktır. 1960-1980 yılları arasında üretilen filmlerde evlilik teması ele alınırken, geçmişten gelen etkilerin neler olduğu da ortaya konulacaktır. Bu nedenle, evliliğin bu döneme kadar nasıl geliştiğini anlamak, bölümdeki bu temellendirme sayesinde, filmlerin analizinde bireylerin evliliklerini ve davranışlarını anlama konusunda önemli perspektifler sunacaktır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise, ilk üç bölümde ele alınan kavramlar 1960-1980 yılları arasında üretilen filmler içerisinde sosyolojik, felsefi ve sinematografik çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Bu çözümle yöntemiyle ele alınan filmler incelenirken filmlerindeki evlilik meselesinin nasıl görüldüğü ve filmin anlatı içerisinde evlilik hakkında kendi gerçekliğini nasıl gösterdiği ve filmlerin evlilik kurumu üzerinden yapı ve fail meselesini nasıl sorgulamaya açtığı tartışılmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın örnekleme 1960-1980 yılları arasında üretilen filmlerden kota örneklem yöntemiyle seçilerek, *Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1960), *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1961), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Ömer Lütfü Akad, 1962), *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962), *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975), *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978), *Ne Olacak Şimdi?* (Atıf Yılmaz, 1979) adlı filmlerle sınırlandırılmıştır.



2. YAPI-FAİLLİK KAVRAMLARINA GENEL BAKIŞ

Bireyler gündelik hayat içerisinde çeşitli karşılaşmalar yaşamaktadır. Bu karşılaşmalar bireylerin davranışlarını ve içinde yaşadığı toplumsal çevreyi etkilemektedir. Bu karşılaşmaların bireyi ve toplumsal çevreyi ne yönde etkilediği önemlidir. Birey karşılaşma ile toplumsal çevreyi etkilerken ondan da etkilenmektedir. Bireyin özgür irade meselesi, felsefe ve sosyolojinin yüzyıllardır temel tartışmalarının odağını oluşturmaktadır. Bu durum sosyal teoriye yapı-fail sorunu olarak yansımaktadır. Bu sorunu anlamlandırmak için ilk olarak yapı ve fail kavramlarının neye karşılık geldiğini açıklayarak başlamak yerinde olacaktır.

Yapı, toplumun birey üzerindeki belirleyiciliği, fail ise bireyin eylemde bulunma ve toplumu şekillendirme bakımından özgürlüğü/aktifliğidir (Giddens, 2018: 52). Bu tanımlamanın öz bir anlatım olup bunun dışında yapı ve fail üzerine pek çok kavramsallaştırmanın mevcut olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü bu iki kavramın içerdiği anlamlar konusunda ve birbiriyle etkileşimleri üzerine çok farklı düşünce akımları bulunmaktadır. Bu düşünce akımlarından her biri kendi görüşleri çerçevesinde bir tanımlama yapmış ve aralarında tam anlamıyla bir fikir birliğine varılamamıştır. Bu konuda bir fikir birliğinin olmaması ilk dönem sosyologların çalışmalarına kadar geçmişe dayanmaktadır. Bu durum aralarında derin fikir ayrılıklarının olduğunu bir göstergesidir. Bir taraf yapıyı odağa alırken diğer taraf faili yani eylemi odağa almaktadır. Bu iki yaklaşımın yanında bir de yapı ve faili beraber odağa alan, ikisinin birlikteliğinden anlamın oluştuğunu vurgulayan üçüncü bir yaklaşım da mevcuttur. Yapıyı odağa alan yaklaşımlar makro kuramlar, eylemi merkeze alan fail odaklı yaklaşımlar mikro kuramlar olarak adlandırılırken yapı/fail birlikteliğini odağına alan yaklaşımlar ise yapı-fail entegrasyonu olarak nitelendirilmektedir.

Yapı ve fail yaklaşımları evlilik ve birey ilişkisini anlamlandırmak açısından önemli bir hareket noktasıdır. Evlilik bir kurum olarak yapıya karşılık gelirken, bu kurum içerisinde bireylerin durumu/eylemleri ise faile karşılık gelmektedir. Toplumların tarihsel gelişimine bakıldığında evlilik özelinde toplum/yapı ve birey/fail ilişkisinin hep var olduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışmada ikilikler, ayrımlar yaratmak yerine evlilik ve birey ilişkisini anlamlandırma, bu ilişkinin varlığının incelenmesi ve bu ilişkinin yıllar içerisindeki değişimi ve yansıması ele alınacaktır.

Buna ek olarak evlilik içerisinde bireylerin kalıplaşmış, öğrenilmiş ilişkiler yumağında direnme potansiyelleri ve direnme ihtimaline ulaşma ve ortaya çıkarmada da bu bakış açısı dikkate alınacaktır. Evlilik içerisindeki faillik anlayışını ön plana çıkarmak için bir yandan toplum içerisinde kadın ve erkeğe biçilen rollere ve bu rollerin kadın ve erkeği baskı altına alarak sınırlayan ve içselleştiren yönlerine, diğer yandan failin evlilik içerisinde taşıdığı özgürlük ve değişim potansiyeline vurgu yapılmaktadır. Bu çerçevede, evlilikteki faillik anlayışı, bireylerin kendi kimlikleri ve istekleri doğrultusunda gelişmelerine ve değişimlere açık olmalarını desteklemektedir. Bu yaklaşım, evlilikte her iki partnerin de bireysel olarak gelişimine katkı sağlarken, toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlayıcı etkilerine de dikkat çekmektedir.

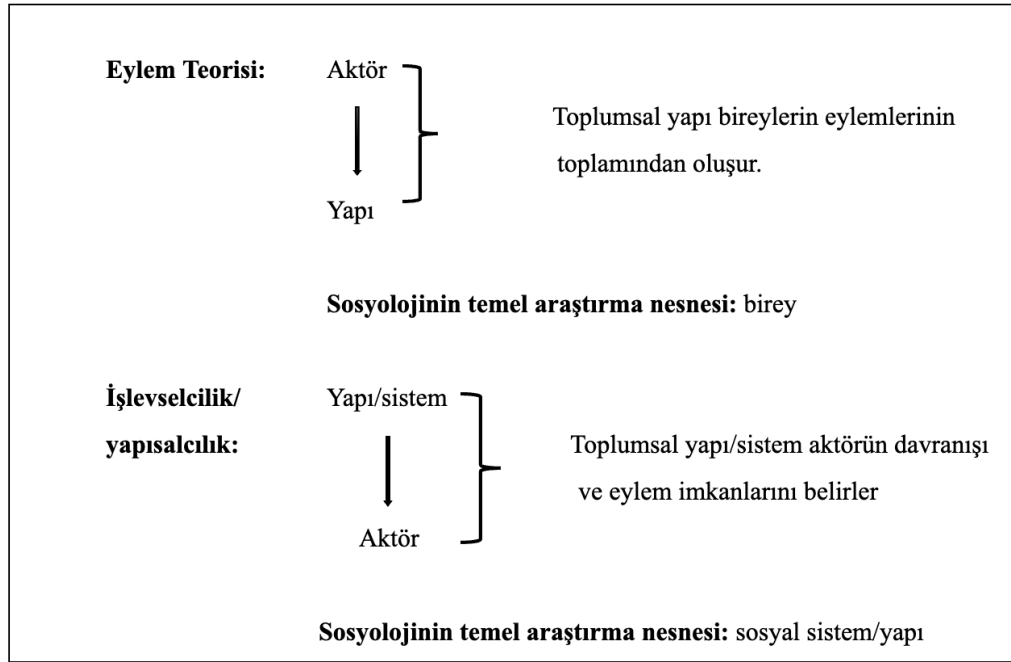
Bu nedenle çalışmada evlilik kurumu yapı ve fail ilişkisi içerisinde ele alınıp incelenecektir. Buradan hareketle sadece bir yönü ele alan yaklaşımla evliliğin açıklanması/anlamlandırılması mümkün görünmemektedir. Bu amaçla evliliğin oluşumu ve failin evlilik içerisindeki durumunun analizi için Anthony Giddens'in "Yapılaşma Teorisi" üzerinden hareket edilecektir. Giddens yapılaşma teorisi ile yapı-fail entegrasyonunu vurgulamış ve detaylı ele alarak analiz etmiştir. Giddens kuramını oluştururken kimi makro/ mikro yaklaşımı eleştirmiş, kimi makro/ mikro yaklaşımı da destekleyerek sosyal teorideki yerini almıştır¹³. Giddens'in yapılaşma teorisini anlamlandırmak için ilk olarak yapı-fail düalizmini vurgulayan makro ve mikro yaklaşımlar ele alınacaktır. Bu yaklaşımlar Giddens'in yapılaşma teorisini anlaşılır kılmak adına ele alınacak olup, detaylı bir analize tabi tutulmayacaktır.

2.1. Anthony Giddens'in Makro ve Mikro Yaklaşımlara Bakışı

Lars Bo Kaspersen "Anthony Giddens" (2000: 31) kitabında yapı-fail düalizmini devam ettiren yaklaşımları Şekil 1.1'deki gibi açıklamaktadır. Eylem teorisi, aktörler (failler) tarafından oluşturulan bir sosyal dünya kavrayışına dayanmaktadır. Bu teori, bireylerin iradesine değer veren ve faillerin eylemlerini amaç, niyet, arzu gibi temel özelliklere odaklayarak onların içsel gerçekliğini belirleyen bir faktör olduğunu savunmaktadır. Yorumcu sosyoloji ve eylem felsefeleri, bireyin eylemlerinin sosyal dünyayı şekillendirmedeki önemini vurgulamaktadır. Bu da bu yaklaşımın temelini oluşturmaktadır. Bu çerçevede, eylem teorisi, aktörlerin eylemleri aracılığıyla sosyal

¹³ Antony Giddens düalizm kavramı yerine düalite kavramı kullanır.

yapıların oluşumunu anlamaya yönelik bir perspektif sunmaktadır (Giddens, 2005: 122-123). Bu görüşü savunanlar, aktörlerin eylemde bulunmaları, etkileşimleri, anlam ve duygu dünyalarını dikkate alarak yapıyı anlamaya çalışmaktadır. Bu yaklaşımda, eylemi gerçekleştiren aktör merkeze alınır ve buradan yapıya doğru bir hareket söz konusudur. Eylem teorisinin karşısında işlevselcilik, Ortodoks Marksizm ve yapısalcılık gibi yaklaşımlar yer almaktadır (Şekil 1.1). Bu görüşü savunan sosyologlar ise sistem ve yapıdan hareket ederler. Bu durumda, yapı ve sistem aktörün eylemini çerçeveleyip kısıtlayarak onu belirlemektedir (Giddens, 2005: 123).



Şekil 2.1. Geleneksel sosyolojik teoride fail-yapı ilişkisi (Kaspersen, 2000: 31)

Sonuç olarak, eylem teorisi ve yapısal yaklaşımlar arasında aktörden yapıya ve yapıdan aktöre doğru iki farklı yönlü bir ilişki bulunmaktadır. Eylem teorisi aktörün rolünü vurgularken, yapısal yaklaşımlar yapı ve sistemlerin etkisini ön plana çıkarmaktadır. Bazı düşünürler yapının eylemden önce geldiğini savunurken, diğerleri bireylerin toplumu şekillendirdiğini ve eylemin yapılaşmayı belirleyen faktör olduğunu savunmaktadır. Örneğin Durkheim “yapı”yı merkeze alırken, Max Weber “eylem”i merkeze almaktadır. Giddens, eylem-merkezli iradecilik ile determinist, yapı-merkezli bir yaklaşım arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılması gerektiğini savunarak, fail ve yapı kavramıyla yapılaşma teorisi geliştirmiştir. Bu teoriyi ele

almadan önce eylem ve yapıyı merkeze alan yaklaşımlara bakmak Giddens'ın kuramını anlamlandırmak için yerinde olacaktır.

2.1.1. Yapıyı Merkeze Alan Makro Yaklaşımlar

Bu başlık altında ilk olarak yapıyı merkeze alan sosyal teorinin önde gelen yaklaşımlarından yapısalcılık ve işlevselcilik ele alınacaktır.

Yapısalcılık, sosyolojideki yansımalarını daha çok Durkheim ile göstermiştir. Durkheim ve ardından gelen birçok sosyoloğun ilgilendiği konu, üyesi olduğumuz toplumun, bireylerin eylemleri üzerinde toplumsal kısıtlamalarının olup olmadığıdır. Durkheim, toplumun bireylerin önünde bir önceliğe sahip olduğunu savunmaktadır. Ona göre, toplum, bireysel eylemlerin toplamından çok daha fazlasını temsil etmekte ve bireylerin toplamından daha farklı ve güçlü bir toplumsal yapıya karşılık gelmektedir. Durkheim bu durumu açıklamak için birçok kapısı olan bir odadaki bireyi örnek vermektedir. Ona göre odanın yapısı bireyin yapabileceği olası faaliyetleri sınırlamaktadır. Çünkü odadaki duvarlar ve kapılarının düzeni odaya giriş ve çıkışı belirlemektedir. Bu da bireyin faaliyetleri üzerine etki etmektedir. Oda örneğine benzer şekilde, toplumsal yapı da bireylerin eylemlerini kısıtlayarak, onları sınırlandırmaktadır. Bir odadaki duvarlar gibi, toplumsal yapı da bireyin dışındadır ancak onun eylemlerinin oluşumuna etki etmektedir (Giddens, 2012: 143). Giddens Durkheim'in bu konudaki düşüncelerini çalışmasında şu şekilde aktarmıştır:

Bir kardeş, koca veya vatandaş olarak yükümlülüklerimi yerine getirdiğimde, taahhütlerimin gereğini yaptığımda, yasada ve adetlerde tanımlanmış olan ve kendimin ve eylemlerimin dışında olan yükümlülüklerimi yerine getirmiş olurum. Benzer şekilde, mümin kendi dinsel yaşamının inanç ve uygulamalarını doğduğunda hazır halde bulur; eğer bu inançlar ve uygulamalar birey var olmadan önce var idiyse, o zaman demektir ki, onlar bireyin dışında vardır. Düşüncelerimi dile getirmek için kullandığım işaretler sistemi, borcumu ödemek için kullandığım para sistemi, ticari ilişkilerimde yararlandığım kredi araçları, mesleğimde izlediğim uygulamalar, benim onları kullanmamdan bağımsız olarak işlerler (Giddens, 2012: 143).

Özetle burada anlatılmak istenen yapıların bizim dışımızda olduğu ve gündelik hayattaki eylemlerimize etki ettiği. Durkheim'in bu görüşü uzun süre sosyal teoride egemen konumda yer almıştır. Bu yaklaşımı benimseyen düşünürler, sosyal bilimlerin doğa bilimlerini model alması düşüncesini sürdürmektedirler. Onlar, yapıların fail üzerinde kısıtlayıcı etkisini kabul edip, yapı/fail ikiliğini desteklemektedir. Giddens ise yapısalcılığın bilim anlayışına, “sosyoloji doğa bilimlerini model almalıdır”

anlayışına karşı çıkmaktadır. Giddens, “yapısalcılığı özellikle aktörün kendi üzerinde düşünme, gözetme, tanımlama ve karar verme kapasitelerini göz ardı ettiği ve eylemin yapıyı etkileyebileceğini görmemesi” nedeniyle eleştirmektedir. Ona göre yapısalcı sosyologlarda faillik, praxis ve bunların toplumsal yeniden-üretimle ilişkilerinin teorik açıklaması eksik kalmıştır (Tatlıcan, 2005: 28-29).

Yapıyı merkeze alan bir diğer yaklaşım ise işlevselciliktir. İşlevselciliğin temelinde, her toplumsal olgunun, varlığını devam ettirmek için üstlendiği bir işlevin bulunduğu görüşü yer almaktadır. İşlevselci düşünürler, pozitivism ve özelinde nesnelcilikle birlikte, toplumları sosyal sistemler olarak ele almakta ve sistemlerin, faillerin talepleri ve beklentilerinden ayrı olarak ele alınıp incelenebilir olduğunu vurgulamaktadır. İşlevselci düşünürler, “toplumu yaşayan bir organizma olarak görmekte ve bu organizmayı oluşturan bütün parçaların onun devamına katkıda bulunan bir işleve sahip olduğunu” ileri sürmektedir. Olguculuktan beslenen işlevselciler beşerî bilimlerin doğa bilimlerine denk düşmesi gerektiğini vurgularken, eylem ve gücü göz ardı etmişlerdir (Tatlıcan, 2005: 41-42). Öznenin eylemselliğini ve eylemin gücünü görmezden gelmeleri ve toplumları ‘sosyal sistemler’ olarak ele alarak, bu sistemlerin aktörlerin istekleri ve gerekçelerinden bağımsız bir biçimde analiz edilebilecek kendine has ‘özellikler’e sahip oldukları düşüncesine sahip olmalarından dolayı Giddens işlevselciliği reddetmektedir (Layder, 2019: 185-186).

Giddens işlevselliği, insani failliği ‘değerlerin içselleştirme’sine indirgeme, toplumsal hayatı/onu yaratan bireylerin eylemleri tarafından aktif olarak inşa edilen bir şey olarak görmeme, sosyal işleyiş ve dolayısıyla sosyal teori için gerekli olan normatif bağlamdan soyutlayarak, gücü ikincil önemde bir olgu olarak alma ve normların müzakereye açık niteliklerini kavramsal olarak öne çıkarmama noktalarında yetersiz kaldığı için eleştirmektedir (Giddens, 2003: 34-35, Tatlıcan, 2005: 43). İşlevsellik, sosyal yaşamı insan eylemi tarafından aktif olarak inşa edilmiş bir şey olarak kabul etmemektedir. Bu da bireyleri, sosyal sistemin kontrolünde, bağımsız iradesinden yoksun, kendine ait beceri ve bilgisinden yalıtarak, bu özellikler bir kenara itilerek sistemci ve organizmacı perspektifler olarak vurgulamaktadır. Böylelikle insan eylemleri ve bireylerin iradeleri sistem içinde kaybolmaktadır. Bu yönüyle işlevselcilik, insan eyleminin yaratıcı unsurunu yeterince dikkate almamakta ve determinist bir yaklaşımla toplumun aktörlerin becerili bir icraatı olduğunu

anlamamaktadır (Giddens, 2003: 128-133). İşlevselciliğin temsilcilerinden Parsons da Durkheim’da olduğu gibi toplumu doğal bir organizmaya benzetmektedir. Parsons, toplumdaki değişimleri içsel ve doğal bir biçimde gelişen bir şeyler olarak görme eğiliminde olduğu için ‘amaçlı, refleksif olarak gözetilen eylem’i açıklayamaz. Parsons’da amaçlı, refleksif olarak gözetilen eylem yerine ihtiyaç eğilimleri veya rol beklentilerinin yönlendirildiği davranışlar vardır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Giddens’in yapısalcılık ve işlevselcilik akımını eleştirmesinin temelinde bu iki akımın bilim anlayışı ve pozitivist çizgileri bulunmaktadır. Ona göre, *“doğa bilimleri örneğinde olduğu gibi açıklamaya ve genellemeye dayalı, araçsal bilgi üretme amacındaki pozitivist sosyoloji, günümüz için geçerliliğini yitirmiştir. Artık failerin başarıyla yerine getirdikleri eylemleri, aktif ve yapıcı olarak katıldıkları inşa süreci gizlenilemeyeceği gibi, failin, yapı karşısında etkisiz ve bilgisiz bir konumda olmadığı gerçeği de göz ardı edilememektedir”* (Tatlıcan, 2005: 28-29). Yapı, bireyi çerçeveleyen, onu belirleyen ve baskılayan değerler gibi alınamayacağı gibi, sistem de entegre bir ilişkiler bileşkesi gibi araca indirgenemez. Bu sebeple, *“fail” ‘yapı’, ‘sistem’ ve ‘işlev’* gibi tanımlamaların yerine *‘yeni’* bir yaklaşım geliştirilerek bu kavramların yeniden tanımlanması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Giddens da yapısalcılık ve işlevselcilik yaklaşımlarını eksik bulmasının temel sebebinin, sosyal hayatın etkin öznelerinin pratiklerinin gerektiğince kavranmaması olduğunu açıklamaktadır. Giddens bu eksikliğin “yapıların veya yapı tiplerinin süreklilikleri ve çözülüşlerini belirleyen koşulları tespit ederek, yeniden-üretim sürecini, daha doğrusu ‘yapılaşma’ ve ‘yapı’ arasındaki bağlantıları belirleyerek” giderilebileceğini düşünmektedir (Giddens, 2003: 161). Dolayısıyla ona göre, bu ayrımların bir ucunda yer olan eylem felsefesinin karakteristik hatası, çoğu kez eylemin niyetlenilmemiş sonuçlarını göz ardı ederek sadece ‘üretim’ problemine odaklanması ve bu yüzden yapısal analizle ilişkili bir kavram geliştirmemesidir. Ayrımın diğer ucundaki yapısalcılık ve işlevselciliğin karakteristik hatası ise ‘yeniden-üretim’i öznenin aktif eylemleriyle gerçekleştirilen inşa süreci olarak almak yerine, mekanik bir sonuç olarak görmeleridir (Giddens, 2003: 161, Giddens, 2005:5).

Yapıyı merkeze alan işlevselcilik ve yapısalcılık gibi yaklaşımlar bireylerin eylemlerinden ziyade, daha büyük ölçekli olgulara yönelmiştir. Büyük ölçekli olguları temele alanlar Durkheim’in görüşlerini desteklerken, bir o kadar da onun görüşünü

eleştirenler de bulunmaktadır. Onu eleştirenler, “*toplum eğer birçok bireysel eylemlerin bir bileşkesi değilse o zaman nedir?*” sorusunu sormaktadır. Bir topluluğu incelemek, kolektif bir varlıktan ziyade birçok bireyin farklı şekillerde etkileşime girdiğini göstermektedir. ‘*Toplum*’, düzen içerisinde birbiriyle benzer tarzda ilişkiler kuran çok sayıda insanın yaşadığı bir sosyal dünyadır. Eleştirmenlerin görüşüne göre, bireylerin eylemlerinin temelinde belirli sebepler bulunmaktadır. Toplum içerisinde bireyler olarak bizler toplumsal bağlamda var olan kültürel etkilerle iç içe yaşadığımız için bu durum eylemlerimize etki etmektedir. Onlara göre, toplumsal olgular kesin olarak ‘nesneler’e değil, tam tersine eylemlerimize atfettiğimiz sembolik anlamlara bağlıdır. Bu açıdan, bizler toplumun oluşturduğu birer varlık değil, aksine onun şekillendiricileriyiz (Giddens, 2012: 144). Bu perspektiften hareketle, birçok sosyolog “*sembolik etkileşimcilik*”, “*fenomenoloji*” ve “*etnometodoloji*” gibi faili merkeze alan (eylem-merkezli) sosyoloji anlayışlarına ilgi göstermiştir (Giddens ve Sutton, 2018: 52-53). Eylem merkezli bu hermeneutik okullar (yorumcu sosyoloji okulları) Giddens’in kuramının oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Eylem-merkezli kuramcılar nesnel toplumsal yapı düşüncesine karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkmanın nedeni yapı kavramı ile zeminde meydana gelen şeylerin yukarıdan belirleyen bir sosyal sistem olarak nitelendirilmesidir.

2.1.2. Faili/Eylemi Merkeze Alan Mikro Yaklaşımlar

Bu başlık altında faili ve onun eylemlerini merkeze alan sembolik etkileşimcilik, fenomenoloji ve etnometodoloji ele alınacaktır.

Bu yaklaşımlardan ilki olan sosyal etkileşimcilik, yapının insanların temel karakterlerinden ayrıştırılarak, sadece etkileri veya yansımaları olarak alınmasına itiraz etmektedir. Sosyal etkileşimcilere göre, yapı terimiyle insanların yaşantılarına şekil veren ve diğerleriyle ilişkilerine anlam katan önemli anlamların göz ardı edilmesi problematiktir. Bu düşünürlere göre, sosyal analizde faydalı bir açılım yapamadığı için ‘nesnel yapı’ fikrinden uzaklaşılmalıdır (Layder, 2018: 78). Toplumsal hayat ‘nesnel bir yapı’ gibi ilgili bireylerin deneyimleri dışında var olan, kişisel-olmayan bazı varlıkların ürünü değildir. Bunun aksine etkileşimci düşünürlerin bakış açısına göre, toplum, bireylerin etkileşim süreçlerinde paylaştıkları ortak anlamlar üzerine inşa edilen devasa bir yapıdır. Bireyler ise, yaratıcısı oldukları toplumun etkileşimsel biçimleri ve anlık durumlarıyla ilgilenen, toplumun zihinsel varlığını oluşturan nesnel

ve öznel deneyimlere sahip aktörlerdir. Sembolik etkileşimcilik, günlük yaşamdaki etkileşim biçimleri, kuralları ve etkileşim düzeninin doğasını incelemeyi merkezine almaktadır. Bu sosyoloji anlayışı, toplumsal etkileşim ve toplumsal meselelere odaklanırken, aynı zamanda insanın öznel deneyimlerine de vurgu yapmakta ve davranışın nesnel yönlerini araştırmayı hedeflemektedir (Turner, Beeghley ve Powers, 2010: 463). Bu kuramın kaynağı ve önemli temsilcileri Mead, Cooley, Blumer ve Dewey'dir. Bu düşünürlere göre sosyal hayat ancak insanların yaşadıkları kendileri için anlamlı olan durumlara odaklanmasıyla sağlanabilmektedir. Dolayısıyla, toplumsal hayat, bireylerin etkileşimleri sırasında bizzat inşa edilmektedir (Layder, 2018: 78-79). Kuram, öncü sosyologların davranış, benlik ve diğer konular üzerine düşünceleriyle başlamış, daha sonra objektif ve sübjektif konuları ele alarak gelişim dönemine adım atmıştır. Etkileşimciler, bir öznenin somut ve gerçek şekilde var olduğuna inanmakta ve bu öznenin varlığının etkileşim süreciyle sıkı şekilde bağlantılı olduğunu vurgulamaktadırlar.

Giddens'a göre sosyal etkileşimcilik, özneye yetenekli ve yaratıcı aktör olarak vurgu yapan, toplumsal hayatın amaçlı, bilgili aktörlerin bir icrası olarak alınmasını vurgulayan düşünce okullarındandır (2005:186). Ona göre bu vurgu Mead'in refleksif bilincin toplumsal kökenleri açıklamasında geliştirdiği bir özne teorisi ile ilişkilidir. Sembolik etkileşimciliğin kurucusu olan Mead'in toplum üzerine var olan görüşünün temelinde, refleksitive yani "*ferdi ben*" ve "*sosyal ben'in karşılıklığı*" fikri bulunmaktadır. Fakat onun çalışmalarında bile 'ferdi ben'in 'inşa edici' etkinliği tam olarak vurgulanmamıştır. Mead, bunlardan ziyade 'sosyal benlik' ile ilgilenmektedir (Giddens, 2019:39). Mead'in sosyal benlik üzerine vurgu yapması, sosyal benliğin 'sosyal olarak/ toplumsal olarak belirlenmiş benlik' olarak anlaşılma ihtimalini arttırmıştır. Bu vurgu taraftarlarından çoğunun yazılarında daha fazla öne çıkarıldığı için, Mead'in teorik üslubunun olası etkisi önemli ölçüde kaybolmuş ve bu yüzden işlevselcilik ve sembolik etkileşimcilik arasındaki farklılıklar da daha az görünür olmuştur. Giddens'a göre, Mead'den Goffman'a kadar sembolik etkileşimcilik ve işlevselcilik teorilerinin, kurumlar ve kurumsal değişme teorisinden yoksun olmalarına rağmen, etkili bir biçimde bir araya getirilebileceği düşüncesi gelişmiştir. İlk küçük ölçekli ilişkilerle bağlantılı 'mikro-sosyolojik' sorunlarla ilgilenirken, ikincisi toplumsal kurumsal yapısıyla ilişkili 'makro sosyolojik' sorunlarla ilgilenmektedir. Bu iki farklı yaklaşım kendi alanlarında faaliyet gösteren bağımsız branşlar olarak

varlığını sürdürmüştür (Giddens, 2019:39; 2005: 445-446). Giddens tam da bu noktada toplumun aktörler tarafından inşası ile bu aktörlerin mensup oldukları toplum tarafından inşa edilmesi ile arasındaki ilişkinin mikro-sosyoloji ve makro-sosyoloji ayrımıyla sınırlı olmadığını vurgulayarak, bu ayrımı ortadan kaldırmak için çalışmıştır.

Özetle, Giddens, sembolik etkileşimcileri, yapı/fail düalizmini sürdürme eğiliminde oldukları ve sosyal yapının etkileşim süreçleri ile nasıl yeniden üretildiğini tam olarak açıklayamadıkları için eleştirmektedir. Bunun yanında Giddens, rollerin yapının temel kurucu unsuru olarak görülmesi ve güdülerin göz ardı edilmesi noktasında da sembolik etkileşimcileri eleştirmektedir. Burada göz ardı edilen, rollerin yapının kurucu unsuru olarak alınması, failin, katılma, aktif, yaratıcı ve potansiyel olarak dönüştürücü oluşunun yeterince anlaşılamamasıdır (Turner, 489). Giddens'e göre sosyal yapılar rollerden değil, pratiklerden oluşmaktadır (Giddens, 2005: 273). Gündelik hayat içerisinde failer eylemde bulunduklarında yapılar inşa edilmekte ya da yeniden inşa edilmektedir.

Eylemi merkeze alan bir diğer teori fenomenolojidir. Fenomenoloji, sembolik etkileşimcilikle birçok noktada örtüşse de çok daha öznel bir tavır içindedir. Sembolik etkileşimcilik eyleyenin bakış açısını dikkate alma konusunda daha temkinli davranırken, fenomenoloji bunu temel sorun olarak almaktadır. Fenomenoloji, toplumsal yapıların dışsal ve zorlayıcı şeyler olarak alınması görüşüne karşı durmaktadır. Özellikle, insanların bilincine ve içinde yaşadıkları dünyayı duyguları aracılığıyla nasıl algıladıklarına ve bu algılama ile ona nasıl tepki verdiklerine odaklanmaktadır (Layder: 2019: 104-105). Yani araştırma konuları toplumsal dünyanın bireylere nasıl görüldüğü üzerinedir. Fenomenolojinin temsilcisi olarak kabul edilen Alfred Schutz, kimi yerlerde Edmund Husserl ve Max Weber'in fikirlerinden yararlanarak kimi yerlerde eleştirerek kendi kuramını oluşturmuştur. Schutz, bireylerin gündelik hayatına odaklanarak anlamın ortaya çıkışı üzerinde durmaktadır. Ona göre anlam, gündelik hayat içerisindeki deneyimler esnasında onu anlamaya ve kavramaya çalışan farklı bireylerin deneyimlerinde ortaya çıkmaktadır. Böylelikle gündelik hayat, sürekli yeniden inşa olmakta ve bireylerin anlamlı eylemleriyle süreklilik kazanarak yeniden kurulmaktadır. Schutz'a göre, toplumsal dünya özünde özneler-arasındadır. Özneler, birbirleriyle paylaşılan bilgi, karşılıklı

bakış açıları ve tipik dil becerileri ile ilişki kurmaktadır. Bu sayede, toplumsal dünya, sağduyu bilgisi ve prosedürlere dayalı olarak başkalarıyla paylaşılan bir dünyadır. İnsanlarla etkileşimi mümkün kılan bilgilerin karşılıklılığıdır. Dil bu bağlamda temel bir unsurdur; dil sayesinde çevremizdeki nesneleri ve insanları etiketler ve isimler aracılığıyla “tipleştirebiliriz” (Layder: 2019: 158). Bu da toplumsal hayatta diğer insanların ihtiyaçları ve taleplerini anlamamıza olanak sağlamaktadır.

İnsanlar kendilerine ait biyografilere sahiptir. Schutz bunu bilgi stokları veya sağduyusal bilgi olarak kavramsallaştırır. Bilgi stokları, bireyin günlük hayat içerisinde yaşadığı karşılaşmalardan edindiği bilgilerdir. Bu nedenle her bireyin günlük karşılaşmaları birbirinden farklı olacağından her bireyin bilgi stoku bir diğerininkinden farklıdır. Yine de günlük hayatı bir arada tutan ve bu hayat içerisinde insanların birbirini anlamasını sağlayan çekirdek bir sağduyu-bilgisi bulunmaktadır (Layder, 2019: 106). Toplumun ve bireylerin hafızalarında bulunan bu bilgi stokları sayesinde, hayat içerisinde karşılaşılan sorunlar daha kolay bir şekilde aşılabilmektedir. Karşılaşma esnasında, daha önceden bilinmeyen farklı bir durum ile karşılaşıldığında ise, birey durum üzerine düşünmeye ve bu yeni duruma uygun bir tavır geliştirmeye yönelmektedir. Bilgi stokundaki bilgilerden yeni duruma uygun yardım alamayan bir birey, şüphelerini askıya alarak bunları yeniden değerlendirmekte ve sorunları çözmek için çözümler aramaktadır (Kılıç, 2012: 140). Schutz’a göre, başkalarını anlamak bir kalıplaştırma süreci olarak ele alınabilir; bu süreçte birey, diğer kişilerin ne yaptığını anlamlandırmak için daha önceden var olan kalıplaşmış/öğrenilmiş açıklamalara başvurmaktadır. Toplum içerisinde bireyler birbiri ile doğrudan iletişim kurmaktadır. Bu doğrudan iletişimde edindikleri bilgi ve tecrübeler onların gündelik hayattaki diğer karşılaşmalardaki eylemlerinin kaynağını oluşturmaktadır. Bireyler, karşılıklı etkileşimlerde, değişen şartlarda ve belirsizlik anlarında daha önce edindikleri ellerindeki bilgi stoğuna ve sağduyusal ferasete başvurmaktadır (Giddens, 2019: 48-49). Dolayısıyla Schutz’un sistematğinde, birey hem gündelik dünyayı sorgulamadan alışageldiği şekliyle yaşayan hem de karşılaştığı olası sorunlarla başa çıkma yeteneğine sahip bir varlıktır. Onun gündelik hayata yaptığı vurgu, anlamın oluşması ve bu anlamın toplum içerisindeki bireyler arasındaki değeri ve karşılıklı etkileşimin ve enformasyon rezervleri üzerine yaptığı açıklamaların tümü, Giddens’in teorisindeki faillik, düşünümsellik ve eylem kavramlarına yansımaktadır. Ayrıca Giddens, Schutz’un ifade ettiği “*her sosyal bilim, toplumsal*

dünyada yaşayan insanlarla ilgili düşüncelerini mümkün olduğunca kapsamlı bir şekilde açıklamayı hedeflemelidir. Çünkü sosyal bilimlerde kullanılan kavramlar uygunluk ilkesine dayanır” şeklindeki iddiasına kendi teorisindeki çifte hermeneutik kavramını ortaya koyarken başvurmaktadır (Giddens, 2013: 50). Ek olarak Schutz’un “bilgi stokları” kavramsallaştırmasını kendi teorisinde “karşılıklı bilgi” olarak adlandırmaktadır. Ancak Giddens’in bu kavrama yönelik işaret ettiği önem ve anlam, onun “pratik bilinç” kavramsallaştırmasıyla daha iyi açıklanabilir hale gelmiştir. Aslında, “pratik bilinç” kavramı Schutz’un “bilgi stokları” kavramıyla daha dikkate değer bir benzerlik taşımaktadır. Bu durum, yapılaşma teorisinin oluşumunda Schutz’un özel bir konuma sahip olduğunu göstermektedir.

Eylemi merkeze alan yaklaşımlardan bir diğeri etnometodolojidir. Bu yaklaşım Harold Garfinkel’in 1960’lardaki çalışmalarına dayanmaktadır. Bu sosyolojik perspektif Parsons ve Schutz’un çalışmalarından da etkilenmiştir. Etnometodoloji, insanların içinde yaşadıkları toplumsal durumları anlamak ve diğerleriyle ilişkilerinde düzenliliği sağlamak için kullandıkları metotları açıklamaktadır (Layder: 121). Etnometodoloji, eylemin zamanını ve bağlamını konumlandırmak için anlam ifade etmekte ve anlamın oluşum sürecinde etkileşimlerin bağlamsal ve zamansal özelliklerini dikkate alarak önemli bir yenilik sunmaktadır (Şen ve Turgüter, 2014: 97). Garfinkel ve diğerleri, toplumun davranışı dışarıdan etkileyen nesnel bir gerçeklik olduğu şeklindeki geleneksel sosyolojik düşünceye itiraz etmektedirler. Bunun yerine, toplumsal düzenin, ilgili bireylerin pratik faaliyetleri yoluyla belirli koşullarda elde edildiğini iddia etmektedirler (Layder: 113). Bu nedenle etnometodoloji bizzat bireye, onun etkinliklerine ve karşılaştığı deneyimleri nasıl anlamlandırdığına odaklanmaktadır. Garfinkel, günlük yaşamda yaygın ve tanıdık olan gündelik pratikleri doğrudan deney yolu ile araştırmaktadır. Ona göre bir bireyin en önemli özelliği ‘düşünümsel/reflexive’ özelliğidir. Bu, insanların davranış biçimlerinin ve sosyal düzenlemeleri organize etme biçimlerinin, bu düzenlemeleri yorumlama (açıklama) süreçlerinin aynı olduğu anlamına gelmektedir. Yorumlama, eylemi yansıtmak, eylemi başkaları için anlaşılır veya anlamlı kılmak anlamına gelmektedir. İnsanların bunu sürekli olarak yaptığı ve bu sürekliliğin aslında sosyal dünyayı yarattığı ve yeniden ürettiği varsayılmaktadır (Waters, 1994: 52). Gündelik yaşam içerisinde eylemde bulunan insanlar, belirli rol ve davranışları yerine getirirken toplumsal gerçekliği üreten ve ona anlam kazandıran belirli yöntemlere

başvurmaktadır. Örneğin bir öğrenci, akranlarının yanında daha rahat, samimi ve içten davranırken, öğretmenin yanında daha dikkatli ve mesafeli davranmaktadır. Garfinkel'e göre, *"etnometodolojinin temel iddiası, toplumun üyelerinin düzenli gündelik ilişki ortamlarını ürettikleri ve düzenledikleri etkinliklerin aslında açıklanabilir hale getirme prosedürleriyle aynı şeyler olduğudur"* (Garfinkel, 2015: 17). Bu nedenle toplumsal yapı, toplumsal düzen orada mevcut olan bir şey değil, etkinliklerimizin, özellikle konuşmalarımızın sürekli bir özelliği olarak görülmektedir. Etnometodologlara göre, bireyler konuşurken kendini güvende hissettiği istikrarlı bir toplumsal dünyayı 'anlamakta' ve yaratmaktadır. Birey bunu kendisi ve diğerleri tarafından kabul edilecek rasyonel /mantıklı açıklamalarla sunmakta ve bu açıklamalar sırasında gerçekliğini veya doğruluğunu sorgulamadığı birçok farklı kaynak ve metot kullanmaktadır. Onlar, içinde yaşadığımızı hissettiğimiz istikrarlı ve düzenli bir dünyanın sorumlularıdır. Bu dünya her zaman yarattığımız ve yeniden yarattığımız bir şeydir (Tatlıcan, 2005:11).

Etnometodologlar, toplumsal düzenin failerin günlük hayatta gerçekleştirdiği ve sorgulamadığı, karşılıklı anlamlara dayanan toplumsal davranış kuralları, kabulleri ve bu kurallara uymanın etkileşimlerden kaynaklandığını gösteren bir çıkarımda bulunmaktadır. Ana tema, sosyologların kendi teorilerini inşa etmek ve doğrulamak için kullandıkları verilerin sokaktaki bireylerin daha önce gerçekleştirdikleri 'çalışmalara' dayanmasıdır. Bu kuramda sokaktaki birey pratik sosyal teorisyen olarak kavramlaştırılmaktadır. Burada, sokaktaki birey pratik sosyal teorisyen olarak karşımıza çıkarken, Giddens'in çalışmalarında bu refleksivite ve çifte-hermeneutik kavramlarına karşılık gelmektedir (Giddens, 2013: 61-62). Ayrıca, *"anlamın zamansal ve bağlamsal konumu, düzenin zımni olarak kabul edilmesi ve dilin pratik etkinlik aracı oluşu gibi kavramlar, Giddens'in yapılaşma teorisinde toplumsal etkileşim, pratik bilinç ve dilin mahiyeti gibi kavramlara dönüşerek"* tekrar önem kazanmaktadır (Giddens, 1996: 246).

Giddens, etnometodologların eylemlerinin açıklamalarını sağlayarak bu eylemleri üretmeye yardımcı olan ve böylece sosyal dünyayı oluşturan refleksif aktöre odaklanmasını başarılı bulsa da etnometodologların düşünümsellik kavramını çok dar bulmaktadır. Çünkü etnometodoloji öncelikle konuşmanın yapısı ve toplumsal düzene katkısıyla ilgilenmektedir. Giddens'a göre, refleksivite, faaliyetlerimiz üzerinde

sürekli olarak düşünme yeteneğimize kadar uzanmaktadır. Ayrıca bu, kendimiz hakkındaki bilgiyi bünyemize katmamızı ve böylece eylemlerimizi değiştirme kapasitesine sahip olmamızı gerektirmektedir (Kaspersen, 2000: 23). Düşünümsellik (refleksivite), insanların aktif olarak sosyal gerçekliği nasıl inşa ettiğidir. Bu nedenle düşünümsellik, içinde meydana geldiği sosyal bağlamdan bağımsız değildir ve bu gerçekliğin ayrılmaz bir parçası olmak durumundadır. İnsanlar kendi toplumsal eylemlerinin yeniden-üretiminde bilgi stoklarından yararlanmaktadır. Ayrıca Giddens, etnometodologlar gibi, insanların bir toplumsal duruma ilişkin refleksif bilgilerinin, mevcut durumu, onun bir kurucu parçası haline gelerek temel düzeyde değiştirdiğini düşünmektedir (Tucker'dan aktaran Tatlıcan, 2005: 121). Giddens'a göre etnometodoloji insan bilgisi ve becerilerine büyük önem verse de sosyal yapıları ve kurumları ihmal etmektedir. Bu da düalizmi sürdürdüklerini göstermektedir. Sadece bireysel aktörlerin davranışlarına güçlü bir şekilde odaklanmak, yapısal yönleri, yani sosyal pratiklerin zaman ve mekân boyunca yeniden üretimini açıklayabilen bir teorinin geliştirilmesini engellemektedir. Giddens, *“sembolik etkileşimlerin aksine etnometodolojinin dili pratik etkinlik aracı ve şeyleri yapmanın bir yolu olarak kavramsallaştırıldığını”* aktarır (Giddens, 1996: 245-246). Bu yaklaşım, dili günlük hayat içerisinde toplumsal etkinliklerin düzenleme aracı olarak almaktadır. Çünkü dil günlük hayatın aktörler tarafından organize edilmesine olanak sağlamaktadır. Bu da hayat tarzlarının araştırılması ve bu hayat tarzlarının ifade edildiği günlük konuşma biçimlerini kavramayı gerektirmektedir. Giddens bu yaklaşımı birkaç açıdan eleştirmektedir: İlk eleştiri açıklanabilirlik, yani bireylerin eylemlerine açıklama getirme biçimlerinin pratik güdüler veya ilgi/çıkarları gerçekleştirme çabalarından koparılmış olmasıdır. İkincisi, gündelik pratik etkinliklerin anlaşılabilir dünyayı sürdürmekten daha fazlasını anlatmasıdır. Toplumsal dünyanın inşası buna ek olarak, aktörlerin açıklayıcı süreçlere neden olan çıkarlar ve çatışmaların örtüşmesine de işaret etmektedir. Üçüncü ise, etnometodologların toplumun bir dizi yapı olarak yeniden-ürimiyle fazla ilgilenmemiş olmasıdır (Tatlıcan, 2005: 114 -151). Günlük konuşma pratiklerinde dilin kurallarına başvurulmakta ve bu konuşma sırasında da o dile ait kurallar yeniden-üretilmektedir.

Özetle, Giddens'ın eylem teorilerinin sosyal teoriye ve sosyolojiye katkısını takdir ettiği söylenebilir. Bu düşünce okulları, sosyal dünyanın yaratıcı, bilgili ve aktif insan tarafından üretildiği ve yeniden üretildiği şeklinde anlaşıldığına dikkat

çekmektedir. Sosyal dünyanın anlamlı, hesap verebilir ve anlaşılabilir olarak oluşturulması, pratik için bir araç olarak dil tarafından şartlandırılmaktadır. Sosyal davranış tanımlandığında, anlam çerçevelerine nüfuz etmek için hermeneutik yetenekler kullanılmaktadır. Bu anlam çerçeveleri sosyal dünyayı inşa ederken ve yeniden üretirken sıradan kişiler tarafından kullanılmaktadır. Kaspersen bu kullanımla, hepimizin sosyologlar gibi davrandığımızı vurgulamaktadır (Kaspersen, 2000:23-24). Giddens, eylem teorilerin modern sosyal teoriye bu olumlu ve önemli katkılarına dikkat çekerken, çeşitli teorik perspektifler tarafından paylaşılan birkaç soruna da değinmektedir. Anlam üzerine odaklanmaları, insanların maddi ilişkilere pratik katılımları pahasına gerçekleşmektedir. Eylem teorisindeki aktörler nihayetinde kendi iradelerine göre oluşturabilecekleri bir dünyada özgürce eylemde bulunmaktadır. Eksik olan, eylem teorisi ile kurumsal yapıların eylem için önemi arasındaki bağlantıdır. Diğer bir sorun, tüm insan davranışlarını güdüler, normlar ve değerler açısından açıklama eğilimidir. Bu bağlamda, eylem teorisi sosyal normlar ve güç arasındaki ilişkiyi açıklayamaz. Giddens çalışmalarında gücün önemini oldukça vurgulamaktadır. Giddens, fenomenoloji, etnometodoloji ve post-Wittgensteinci felsefenin eyleme, anlama ve yoruma önem vermelerinden oldukça etkilenmiş olmasının yanında eksikliklerinin neler olduğunu vurgulayarak, bu yaklaşımları bulduğu eksiklikler temelinde eleştirmiştir.

Sonuç olarak, bu yaklaşımların yapı ve faile ayrı önem verdiği görülmektedir. Yapının merkezde olduğu sosyal teoriler, bireysel eylemleri göz ardı ederek büyük ölçekli olgulara odaklanmaktadır. Buna karşın sosyal eylem teorileri ise, toplum hayatının yaşanabilmesinde bireyler arasındaki etkileşime vurgu yapmaktadır. Bu iki görüş yapı ve fail arasındaki ilişkide birbiriyle çatışma halinde olduğu temelinde hareket etmektedirler. Birinde fail merkeze alınırken diğerinde yapı merkeze alınmaktadır. Birinde yapı diğerinde de fail ihmal edilmektedir. Ancak 1980'li yıllara gelindiğinde Giddens, Bourdieu, Mouzelis, Elias, Archer ve Layder gibi düşünürler, fail ve yapı arasındaki bağlantıları ortaya koymanın önemini vurgulamış ve yapı-fail entegrasyonunu savunmuşlardır. Onlar sosyolojideki en eski düalizmlerden biri olan fail ve yapı ayrımını, failleri sanki toplumsal etkilerden tamamen bağımsızlarmış gibi görme eğilimi nedeniyle eleştirmişlerdir. Bu görüş faillerin çoğu ihtiyaçları ve güdülerinin içinde yaşadıkları toplumsal çevre tarafından biçimlendirildiği gerçeğini dikkate almamaktadır. Bu anlamda, yapı kendini oluşturan failler olmadan bir anlam

ifade etmemekteyken, yapının etkisinden bağımsız olarak var olan faillerin var olması pek mümkün görünmemektedir. Bu anlamda, fail asla yapısal katılımlar ve bağımlılıklardan bağımsız değildir (Layder, 2019:3). Giddens da birey-toplum, faillik-yapı ve makro-mikro düalizmlerin birbirine karşıt olarak alınmasına karşı çıkmaktadır. Bu nedenle, çalışmalarında bu karşıtlık algısını aşmaya çalışmakta ve onlar arasındaki yakınlaşmalar ve örtüşmelere odaklanmaktadır. Giddens *“yapıyı hesaba katmadan faili, faili hesaba katmadan yapıyı incelemenin, sosyal gerçekliğin yalnızca belirli yönlerine odaklanıldığı için sosyolojik düşüncüyü kısırlaştırdığını”* vurgulamaktadır (Giddens ve Sutton, 2018: 52). Bu kısır döngüden kurtulmak, karşıtlıktan çok ikilik ile mümkündür. Giddens için yapı ve fail, birbirini tamamlayan iki kavramdır. Giddens oldukça farklı düşünceler, kaynaklar ve yaklaşımlardan yararlanarak “Yapılaşma Teorisi” adını verdiği geniş açılı bir yaklaşım geliştirmiştir. Geliştirdiği yaklaşımla, sosyal teoride uzun süredir gözden kaçan bireyin eyleminin doğasına, eylemin kendisine ve sosyal kurumlarla etkileşim ve karşılıklı ilişkisine odaklanmaktadır (Giddens, 1999: 43-44). Bu da Giddens’in teorisini diğer teorilerden ayıran en yenilikçi yanlarından biri olmaktadır. Tez kapmasında yapı ve fail meselesi evlilik kurumu çerçevesinde ele alınacaktır. Bir kurum olarak evliliğin oluşumu ve devam etmesinde yapı ve fail etkileşiminin önemli olduğu düşüncesi yapılan çalışmanın odağında olacaktır.

2.2. Giddens’in ‘Yapılaşma Teorisi’nde Yapı- Fail İlişkisi

Giddens sosyal teorisinin temel probleminin yapı-fail, toplum-birey, makro-mikro düalizmler olduğunu aktarmaktadır (Giddens, 2019:11-12). Bu düalizmlerin düştüğü problemleri aşmak için yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. Yukarıda daha geniş olarak ele aldığımız gibi ilk olarak, sosyal teorideki genel yaklaşımların eleştirisini yaparak işe başlamıştır. Daha sonra teorisinin temelini oluşturan kavramlar üzerine var olan tartışmaları ele alarak, eylem ve faillik problemini, yapı, çatışma ve güç kavramlarıyla karşılaştırarak yeniden tanımlamıştır. Giddens, yapılaşma teorisini geliştirme amacının, sosyal teorideki yetersizliklere duyarlı bir bakış açısı geliştirmek olduğunu aktarmaktadır (Giddens, 1999: 24). Yapılaşma teorisinde, *“her toplumsal aktör”¹⁴*,

¹⁴ Giddens, yapılaşma teorisine dair açıklamalar yaptığı yazılarında fail-faillik kararlarını “agency”, “agent”, “actor” kavramları etrafında döndürmektedir. Bu nedenle tez içerisinde fail, yapan, eyleyen, aktör kavramları birbirleri yerine kullanılacaktır.

üyesi olduğu toplumun yeniden-üretim koşulları hakkında çok şey bilir ve bu süreçler hakkında bilgi sahibidir” (Giddens, 2005: 126-127). Bilgi sahibi olarak eylemde bulunan aktörler, eylemleriyle toplumun üretilmesine ve yeniden üretilmesine doğrudan katkı sağlamaktadır. Giddens’a göre “*somut toplumsal yeniden-üretim süreçleri, -zamansal-mekânsal ‘genişlemeler’ine, gücün oluşumu ve dağılımına ve kurumsal refleksiviteye göre- birbirleriyle oldukça farklı şekillerde kesiştirmektedir”* (Giddens, 2003: 12-13). Toplum artık yalnızca bireysel aktörlerin toplamı değil, doğrudan etkileşimlerin kurulmasıdır; tüm toplumsal yaşam aktif bir etkinliktir. Yapılaşma teorisinde, eyleyenler olarak aktörler toplumu etkileyen ve ondan etkilenen bir unsur olarak görülmektedir. Giddens, gerçekliğin ikili bir doğaya sahip olduğunu savunmaktadır. Onun kavramsallaştırmasında failin yaptığı eylemler, yapı, toplumdaki karşılıklı ilişkiler (etkileşimler) ve sistem iç içe geçmiş haldedir. Bu unsurlar birbirlerinden bağımsız olarak görülmez; aksine, aynı gerçeklik içindeki ikiliği oluştururlar. Giddens, karşılıklı etkileşime dair şunları söylemektedir:

Yapılaşma teorisini geliştirmeye çalışırken temelde iki genel amacım vardı. İlk olarak, eylem kavramının sosyal bilimlerde temel önemde olduğunu, bunun sonucu olarak sosyal bilimin yet(iş)kin ve bilgili insanî faile ilişkin doyurucu bir görüş geliştirmesi gerektiğini açıklamak. İkinci olarak, bu görüşü, öznelciliğe saplanmadan ve doğup ölen bireyler olan bizlerden daha uzun yaşayan toplumsal kurumların yapısal bileşenlerini kavrayamama durumuna düşmeden, formüle etmek (Giddens: 2000: 15).

Giddens bu açıklamayla aslında sosyolojik düşüncede yapısal bileşenlerin ve bireysel eylemlerin niteliğinin ihmal edilmemesi gerektiğinin altını çizmektedir. Bu karşılıklı birbirine etki etme hali tez kapsamında evlilik analizinde önemli açılımlar yapılmasına olanak sağlayabilecektir. Bu açılım bir yandan kurum olarak evlilik koşullarının irdelenmesi diğer yandan da bireylerin evlilik kurumu içerisindeki fail olma durumlarının adlandırılması açısından önemlidir. Yapı olarak evlilik bireyden bağımsız ve onun dışında olan bir şey değildir. Birey de yapıdan bağımsız değildir. Bu nedenle yapı ve fail birbirinden ayrılmadığı gibi birbiriyle yakın bir ilişki içerisinde dir.

Yapı, toplumun birey üzerindeki belirleyiciliği olarak adlandırılmaktadır. Toplum tarafından bir şey sürekli yapılıyorsa yapı haline gelmektedir. Bu nedenle yapı sabitlik, katılık, belirleyicilik olarak kavramsallaştırılmaktadır. Yapı, sistematik kuralların, ilişkilerin, uygulamaların ve normların bütünlüğü ile karakterize edilmektedir. Bir etkinliğin, bir normun, bir ilişkinin yapı olabilmesi için sürekliliğin

olması gerekmektedir. Bireylerin gündelik hayat içerisindeki pratiklerinin süreklilik içerisinde devam ederek kalıcı hale gelmesi (kalıplaşması) ve onların ilişkilerinde belirleyici olarak yönlendirmesi yapının varlığının göstergesidir. Bu anlamda değerlendirildiğinde ‘dil’, ‘kültür’, ‘gelenek’, ‘ekonomi’, ‘eğitim’, ‘ahlak’, ‘toplumsal normlar’, ‘aile’, ‘evlilik’ ve hatta ‘devlet’ yapısıdır. Yapı genellikle kurumlar çerçevesinde tartışılmaktadır. Sağlık kurumu, eğitim kurumu, hukuk, ekonomi, din, dil gibi pek çok kurum bulunmaktadır. Kurumlar insan elinden çıkmasına rağmen giderek insandan uzaklaşmakta ve bir noktadan sonra insana egemen olmaya başlamaktadır. Fail ise, eylemde bulunma ve toplumu şekillendirme bakımından bireyin özgürlüğü/aktifliği olarak adlandırılmaktadır (Giddens ve Sutton 2018: 52). Giddens, eylemi/failliği, “somut varlıkların dünyada süregiden olayların gidişatına fiili veya tasarlanmış amaçlı müdahaleler olarak” tanımlamaktadır (Giddens 2019: 99). Faillik, insanların dünyada fark yaratma yeteneğine gönderme yapmaktadır. İnsanlar dünyaya geldiği andan itibaren yapıların, kurumların içerisine girmektedir. Bir şeyin içerisinde yaşanmaya başlandığında, yaşanan şeyin ne olduğunun kavranması, anlaşılması ve hissedilmesi mümkün olmadığından, insanların kendisine neyin egemen olduğunun farkına varması güçleşmektedir. Ama yaşanan durum içerisinde problemler ortaya çıkmaya başladığında o konu hakkında düşünme de gerçekleşmektedir. Düşünme ile birlikte insan o durum içerisinde fark yaratmaya başladığında failliği artmaktadır.

Giddens, yapı-fail ilişkisine dair açıklamalar yaparken Karl Marx’ın “İnsanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ancak onu serbestçe kendi seçtikleri parçaları bir araya getirerek değil, dolaysızca önlerinde buldukları, geçmişten devreden verili koşullarda yaparlar” (Marx, 2012:13-14) sözünden hareketle açıklamalar yapmıştır. Öyle ki Giddens, Marx’ın bu konudaki düşüncelerinin önemini ifade ederken “kısacası hâlâ faillik ve yapıyla ilgili problemleri aydınlatmaya çalışırken yararlanılacak fikirlerin en önemli tek kaynağı Marx’ın yazılarıdır” (Giddens, 2005: 191) demektedir. Giddens bu sözündeki iki noktanın üzerinde durmaktadır: “İnsanlar tarihlerini kendileri yapar” ile insanların eylemde bulunma, aktif olma, iradesine başvurma ve seçeneklerin bulunmasına gönderme yaparken, “Ancak onu serbestçe kendi seçtikleri parçaları bir araya getirerek değil, geçmişten devreden verili koşullarda yaparlar” ile organizasyon ve tarihten, kalıplardan gelen bireysel eylem üzerindeki kısıtlamalara gönderme yapmaktadır. Burada insandan önce şekillenen ve yaratılan ilişkilerin ve

kurumların oluşturduğu tarih, insanın yapıların sınırları içinde hareket ettiğini göstermektedir. İnsan tarih yaparken, tarih de insanı yapmaktadır. Giddens, yapı ve faillik meselesini açıklarken düalizm yerine ikilik kavramını kullanmaktadır. Düşünür, yapılaşma teorisi ile “*yapının ikiliği*”ni daima varsaymaktadır (Giddens, 2018: 90). Bu demektir ki, eğer tüm toplumsal eylemler bir yapının varlığını varsayıyorsa, o zaman yapı da eylemi varsaymaktadır. Çünkü yapı, düzenli bir şekilde insan davranışının sürekliliğine dayanmaktadır. Giddens’ın düşüncesinin temelinde karşıtlık, birbirinden bağımsız olmanın aksine, ikili bir doğaya sahip olma vardır. İkilik kavramı ile toplumun birey üzerindeki belirleyiciliği (yapı) ile eylemde bulunma ve toplumu şekillendirme bakımından bireyin özgür iradesi (fail) arasındaki göreceli uyumu vurgulamaktadır (Giddens ve Sutton 2018: 52-53). Yapı ve failin karşılıklı ilişki içerisinde olmaları onların doğalarının bir gereğidir. Giddens, yapı ile failin ister istemez birbirleriyle bağlantılı olduğunu, insanların bir düzen içerisinde gerçekleştirdikleri ve süreklilik kazanan eylemlerin toplumlar, topluluklar ve grupların yapısı haline geldiğini aktarırken, bireylerin ise, toplumsal olarak yapı haline gelmiş şeyler hakkında bilgiye sahip olduğu için eylemin olası olduğunu aktarmaktadır (Giddens, 2000: 27-28). Giddens bu durumu açıklamak için de dil örneğinden yararlanmaktadır:

Var olabilmek için dilin toplumsal bakımdan yapılandırılmış olması gerekir. ‘Dil’in kullanımında her konuşmacının uyması gereken kurallar vardır. Söz, belli dilbilgisi kurallarını takip etmediğinde, bir kimsenin belli bir bağlamda söylediklerinin anlamı olmaz. Ancak, dilin yapısal özellikleri bireysel dil kullanıcıların uygulamada bu kuralları izlemeleri sayesinde vardır. Dil sürekli olarak yapılaşma sürecindedir (Giddens, 2019: 145-146).

Dil toplumsal olarak tarihsel süreç içerisinde toplum tarafından üretilmektedir. Bu nedenle dil bir yapıdır. Onu kullananlardan önce oluşmuştur. Bireyler ondan önce oluşmuş dil yapısı içerisinde dünyaya gelmektedir. Ama dili kullananların, dilin içerisinde varyasyon üretme şansı bulunmaktadır. Dil toplum tarafından oluşturulurken, bireyler kendi sözünü bu yapı içerisinde söyleyebilmektedir. Dil üzerinde değişiklik yapılamasa da sözde değişiklik yapılabilmektedir. Sözler kullanımıyla süreklilik kazandığında yapı haline gelebilmektedir. Evlilik de kurum olarak yapıdır. Evlilik, evlenen bireylerden önce oluşmuştur ve bireyler bu yapının içerisinde eylemde bulunmaktadır.

Giddens’a göre, yapı ve fail arasındaki ilişki, sosyal pratikler yoluyla da sağlanır. Bu pratikler, insanların düzenli olarak gerçekleştirdiği ve hayatlarının sosyal yapısını oluşturan unsurlardır. Pratikler, failleri ve yapıyı gerektiren nitelikleri nedeniyle, “yapının ikiliği”nin bir parçasını oluşturmaktadır. Giddens, yapıyı eylemin dışsal bir unsuru olmaktan ziyade, pratiklerin eylem akışını oluşturan ayrılmaz bir parçası olarak görmektedir (Layder 2019: 189). Bu nedenle “yapının ikiliği” yapılaşma teorisinin çekirdeğidir. Yapının ikiliği üretim ve yeniden-üretim ilişkisinin açıklanmasını sağlamaktadır. Sosyal hayatın üretim süreci, sosyal hayatın -yaşantıları ve toplumsal deneyimlerinin özünü oluşturan toplumsal pratiklere katılan insanlar tarafından üretilme biçimiyle ilişkilidir. Giddens için, insanlar anlamları ve sosyal gerçekliği toplumsal ortamlar içinde yaratırlar ve bu yüzden, kurumlar ve yapılar gibi toplumsal formlar vücut kazandırdıkları etkinliklerden bağımsız bir varoluşa sahip değildirler (Layder 2019: 189-190). Giddens, insanların geçmişten miras kalan sosyal koşulları yeniden yaratırken aynı zamanda sosyal pratiklerle kendi koşullarını değiştirme kapasitelerine sahip olduklarına değinmektedir. Yapı-fail meselesinde pratikler üzerinden bakmak günlük hayat içerisinde bireyin eylemliliğini kavramak için önemli açılımlar sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Giddens yapılaşma teorisi ile yapı ve failin birbiriyle içsel bir ilişki içinde nasıl kavranabileceğini ortaya koymaktadır. O, kendi kaderini tayin hakkının bir boşlukta gerçekleşmediğini (eylemliliğin), bir şeylerden kaynaklandığını ve bunun o şeylerin tabiatını nasıl ortaya çıkarılacağını tartışmaktadır. İnsanlar toplumla sürekliliğin olduğu bir ilişki içindedir ve toplumun üretiminde etkin rol oynarlar; onlar toplumu kurar, geliştirir, devamını sağlar ve değişimine katılırlar. Bu sürekli karşılıklı ilişki içerisinde insanlar sosyal çevre ve orada olanlardan etkilenirken, sosyal çevre de onlardan etkilenmektedir (Layder, 2019: 183). Buradan hareketle bu bölümde ilk olarak Giddens’ın yapı-failik anlayışı ele alınacaktır. Bu açılım evliliğin oluşumunda bireyin rolü ve yapının koşulları oluşturmada nerede durduğunun kavranmasını sağlayacaktır. Dördüncü bölümde ise seçilen filmler özelinde evlilik meselesi ele alınırken bireyin fail olma durumu ve fark yaratma şekli detaylı incelenerek ortaya konulmaya çalışılacaktır.

2.3. Giddens'in Yapı Kavramına Bakışı

Sosyal teoride yapı kavramı işlevselci ve yapısalcı gelenekler tarafından öne çıkarılmıştır. İşlevselcilikte yapı, sosyal ilişkileri kalıplaştıran öznenin eyleminin dışında ve kısıtlayıcıdır. Yapısalcı gelenekte ise yapı, sosyal gerçekliğin arka planındaki belirleyicidir ve yine öznenin eyleminin dışındadır. Giddens bu iki yaklaşımın sosyal yaşamın üretimini ve yeniden üretimini, etkin aktörlerin üretimi olarak görülmemesinin başarısızlıklarının nedeni olduğunu düşünmektedir (Giddens, 2005: 202-203). Buradan hareketle Giddens, yapı terimini, sosyal teoride kullanılan eyleyen dışında var olan kalıplaşmış anlamından çıkararak, doğrudan toplumsal hayat içinde üretildikleri ve yeniden üretildikleri anlarda varlık kazanan bir kavram olarak ele almaktadır. Bu sayede, yapının insan eylemine dışsal bir unsur olmadığını göstermekte ve aynı zamanda onu doğrudan toplumsal hayatın içine yerleştirmektedir. Giddens, yapıyı, “*toplumsal sistemlerin kurucu ögesi olan pratiklerin/aktörlerin etkileşiminin hem aracı hem de sonucu*” olarak kavramsallaştırmaktadır (Giddens, 1999: 16). Başka bir deyişle yapı, aktörlerin etkileşimlerinden doğan sosyal pratikler aracılığıyla oluşmaktadır. Giddens, “*toplumsal hayatın evrensel yasalarının olduğu ve yapısal güçlerin davranışları dışardan belirlediği*” düşüncesine bu nedenle karşı çıkmaktadır (Tatlıcan, 2005:24-25). Onun için insan etkinliği, insanların gerekçeleri ve güdülleri merkezi öneme sahiptir. Toplum da insanın bu gerekçeleri ve güdülerinden bağımsız değildir. Giddens, insanların anlamları ve sosyal gerçekliği toplumsal ortamlar içinde yarattıklarını ve kurumlar ile yapılar gibi toplumsal formların vücut kazandırdıkları etkinliklerden bağımsız bir varoluşa sahip olmadığını aktarmaktadır (Layder, 2019: 189). Bu nedenle failin anlaşılması için yapının da dikkatli ele alınması gerekmektedir. Bir kurum olarak evliliğin içerisinde bireylerin failliklerinin anlaşılması için ilk başta yapı olarak evliliğin nerede durduğu ve ne olduğunun iyi analiz edilmesi gerekmektedir.

Giddens'in “*Sosyal Teorinin Temel Problemleri- Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki*” kitabının sunuş kısmında Ümit Tatlıcan, Giddens'in çalışmalarında yapı kavramını şu şekilde başlıklandırarak ele almıştır:

(i) kısıtlayıcı ve mümkün kılıcı, (ii) bellek izleri, dolayısıyla üretildiği anda fiili bir gerçeklik kazanan soyut (virtual) bir oluşum, süreç olarak, (iii) an ve bütünlük ilişkisi, yani orada- olmayan bütünlük olarak, (iv) sosyal sistemlerin zaman ve mekânda yeniden-üretilen özellikleri, yani yapısal özellikler olarak,

(v) kurallar ve kaynaklar olarak ve (vi) dönüşüm/dolayım ilişkileri olarak tanımlandığını aktarmaktadır (Tatlıcan, 2005: 56).

Bu çalışma kapsamında Giddens'in yapı üzerine var olan düşünceleri bahsi geçen yöntem ile aşağıdaki başlıklar altında incelenecektir.

2.3.1. Yapının Soyut/Fiili (Somut) Varoluşu- Bellek İzleri Olarak Yapı

Yapı zamana ve mekâna göre soyut ya da somut olma özelliğine sahiptir. Giddens, yapının somutlaşmalar veya anlar/uğraklar olarak virtüel bir varoluşa sahip olduğunu ifade etmektedir (2005: 204). Burada Giddens'in virtüel ile anlatmak istediği şey yapının hem somut/fiili hem de soyut bir anlama karşılık gelmesidir. Yapı, kendi unsurlarını ortaya koyan bireyler veya diğer faillilerin eylemlerinden bağımsız bir gerçekliğe sahip değildir (Tatlıcan, 2005, s.63). Bu da yapının somut bir oluşuma sahip olduğunu ve bir süreç içerisinde var olduğunu vurgulamaktadır. Yapının oluşum anları, somut olarak yaşanılanın dışında insanların 'bellek izleri'nde var olmaktadır. Bu da yapının soyut bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir (Giddens, 2005: 204).

Giddens yapının soyut veya somut olma yönünü açıklarken Saussure'in dil-söz ayırımına başvurmaktadır. Bu ayrımla Saussure'un *"hepimiz bireyler olarak yarattığımız dilleri konuşuruz ama hepimiz dili yaratıcı bir biçimde kullanmayız"* önermesinden hareket etmektedir (Giddens, 2012: 13). Burada dil, o dili konuşan topluluğun soyut özelliğine vurgu yapmaktadır. Konuşma (söz) ise, dilin pratiğine, yani eyleme vurgu yapmaktadır. Konuşma bir eyleyenin varlığını gerektirirken, dil öznesizdir. Çünkü konuşulan dil, onu konuşanlar tarafından bilinmedikçe ve yeniden üretilmedikçe var olmaz (Giddens, 2019: 154). Dil hem eyleyenlerin konuşmaları sırasında fiilen ürettiği somut bir yapı, hem de o eyleyenlerin zihinde bellek izleri olarak yer alan soyut olarak yapıdır. Eyleyenlerin gerçekleştirdiği bu konuşma konumsaldır. Yani belirli bir zaman ve mekân içerisinde gerçekleşmektedir. Dil ise soyut (virtüel) ve zaman dışındadır. Bu nedenledir ki konuşma onu gerçekleştirecek eyleyenlerin varlığına ihtiyaç duyarken, dil öznel üstüdür. Konuşma, onu eyleyenler olmadığı sürece mevcut değildir. Her zaman potansiyel olarak bir başkasının orada olmasını gerektirir. Yani konuşma için bir başkasına ihtiyaç duyulmaktadır. Dil hem eyleyenlerin eylemlerini niteleme açısından hem de eyleyenler arasında etkileşimi mümkün kılma açısından iletişim aracı olarak önemli bir role sahiptir. İletişimsel niyeti mümkün kılması konuşmanın temel bir boyutudur (Giddens, 2019: 146). Konuşma ve

dil arasındaki ayrım, yapının soyut (virtüel) ve somutlaştığı anlara karşılık gelmektedir. Bu açılımla yapı ile dil/konuşma arasında bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Dilin eyleyenler tarafından kullanımında dilin gramer bilgisine başvurulmaktadır. Bu sebeple gramer, dil ile toplumsal etkileşimin temelini oluşturmaktadır. Dil bilgisi ve gramer kuralları sayesinde bireyler birbirleriyle iletişim kurabilmektedir. Birinin söylediği bir cümle diğerleri tarafından bu bilgi ve kurallar sayesinde anlaşılmaktadır. Günlük hayat pratikleri içerisinde dilin bu ikili yapısı iç içedir. Konuşma günlük hayatta gerçekleşen pratik bir icradır. Giddens’in aktarımıyla *“konuşma, sosyal yaşamın üretiminden praxis olarak mutlak suretle belirleyicidir”* (Giddens, 2019: 153-154) Dil yapıya, konuşma ise eyleme benzetilerek, *“sosyal yapılar, aktif eyleyenlerin eylemleriyle üretilirler ve eylemin niteliğini belirlerler”* düşüncesi tekrar edilmektedir. Konuşma ve dil aracılığıyla yeniden üretim sürecini incelemek, yapı ve fail arasındaki bağlantıların belirlenmesi açısından önemlidir.

Evlilik de dil gibi yapıdır ve var olabilmek için eyleyenlere ihtiyaç duymaktadır. Dilde olduğu gibi evlilikte de soyut ve somut anlar birliktedir. Dil nasıl bellek izleri olarak bizim dışımızda var ise evlilik de bizim dışımızda bizden önce var olmuştur. Soyut olarak bellek izleriyle günümüze kadar gelen ve birey olarak eylemlerimizde bizi etkileyen kültürel evlilik kuralları bulunmaktadır. Bu kurallar birey olarak bizim evlilik içerisinde nasıl davranmamız ve ne yapmamız gerektiğini belirlemektedir. Örneğin evlilik içerisinde kadına ve erkeğe ait cinsiyetçi roller bellek izleriyle var olan soyut kurallardır. Kadın ve erkek bir anlaşma olmaksızın evlilik içerisinde bu rol dağılımlarına uygun olarak eylemde bulunurlar. Onların bu rol dağılımlarına uygun hareket etmeleri yapı olarak evliliğin üretilmesi ve yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır. Burada evlilik dile karşılık gelirken çiftlerin evlilik içerisindeki eylemleri de konuşmaya karşılık gelmektedir. Bu nedenle nasıl konuşma bireye aitse ve istenilen varyasyon yapılabiliriyorsa evlilik için de bu geçerlidir ve bireyler evlilik içerisinde kendi cümlelerini kurabilmektedir. Yine aynı şekilde dil nasıl ki dilbilgisi ve gramer bilgisine tabii ise evlilik de toplum içerisinde yazılı ve yazısız kurallara tabiidir. Burada önemli olan yapı olarak evliliğin nerede durduğu ve bireyler ile nasıl bir ilişkiye sahip olduğudur. Dil gibi evlilik de onu icra edenler olmadıkça ve yeniden üretilmedikçe var olamaz. Bu nedenle evlilik, hem eyleyenlerin icrası sırasında fiilen ürettiği somut bir yapıya sahipken hem de o eyleyenlerin zihinde bellek izleri olarak yer alan soyut yapıya sahiptir.

2.3.2. An/Bütünlük İlişki Olarak Yapı

Giddens yapıyı ‘an/bütünlük ilişkisi’ olarak formüle etmektedir. Ona göre eyleyenler/aktörler etkileşim esnasında, kurallar ve kaynaklardan tekrar tekrar yararlandıkları ve bu etkileşimle birlikte onları yeniden inşa ettikleri için yapı, an/bütünlük ilişkisinin bizzat toplumsal yeniden-üretim sırasında ifade edilmektedir (Tatlıcan, 2005:66). Bu “yapının ikiliği” temelinde yapılmaktadır (Giddens, 2005: 506). Giddens an/bütünlük ilişki olarak yapıyı yine dil örneği üzerinden açıklamaktadır. Bu açılımı Saussure’ın “orada-olmayan bir bütünlük” olarak dil anlayışının üzerinden yapmaktadır. Ancak yapısalcı dilbilimde, sosyal sistemlerin ‘kalıplaşma’ında ifade edilenden farklı türde bir parça/bütün ilişkisinin varlığına değinmektedir. Bir cümle kurulduğunda, bu cümle orada-olmayan bir bütünlük sayesinde üretilmekte ve bu bütünlük sayesinde dinleyen kişi tarafından anlaşılmaktadır. Giddens’a göre dil kullanımı toplumsal pratiklerle iç içe geçmekte ve anlam gerçek dünyadaki pratik etkinlikle, kullanımla oluşmaktadır (Giddens, 2005: 506-507). Dil orada-bulunmayan zaman ve mekân dışı soyut bir bütünlüğe karşılık gelirken, konuşma ise orada-bulunan zaman ve mekân içerisinde olan başkasının varlığını gerektiren eylem anını anlatmaktadır. Dil soyutken, konuşma somuttur ve konuşma ile dil somutluk kazanmaktadır. Bu nedenle yapı etkinliğe içkindir, bireylerin eylemlerine ve toplumsal etkileşime ihtiyaç duymaktadır. Öyle ki yapı, yalnızca kurallar ve kaynakların insan faaliyetinde fiilen kullanıldığı an’dadır (Layder, 2019:198). Yapının sadece insan eyleminde somutlaştığı ‘an’da varolması denilirken de bundan bahsetmektedir. Yapının varlığı etkinlikler esnasında bireylerin davranışları ile gözlenebilmekteyken, aynı zamanda bireylerin etkinliklerdeki davranışlarını mümkün kılan bir araç/ortam olarak işlemektedir (Giddens, 2019:150).

Bu haliyle yapı bireylerin günlük yaşamlarını, eylemlerini ve ilişkilerini ifade eden ‘an’lardan oluşmaktadır. Aile içi ilişkiler, arkadaşlık ilişkileri, çalışma ilişkileri gibi günlük etkileşimler ‘an’ düzlemine örnektir. Toplumun genel düzeni ve kurumsal yapıları da ‘bütünlük’ düzlemini ifade etmektedir. Toplumsal normlar, değerler, ekonomik sistem, siyasi yapı gibi daha geniş ve genel kavramları bütünlüğe karşılık gelmektedir. Bütünlük düzlemi, bireylerin günlük etkileşimlerinin ötesinde, toplumun daha geniş çerçevesini oluşturan yapıları içermektedir. Ancak bireyler eylemde bulunurken bellek izleri olarak var olan bilgilere başvurarak toplumsal pratikleri

üretmektedir. İşte tam da burada yapı bu pratiklerin oluşması için güç/imkân sağlamaktadır (Giddens, 2005: 206). Bu nedenle yapı sınırlayıcı değil imkân sağlayıcıdır. Öyle ki toplumsal pratiklerin oluşmasında tesirli olan yapılar, hiçbir zaman fail ve onun ortaya koyduğu eylemlerin dışında değildir. Aksine yapılar, sosyal pratiklerin, değişen süreç ve ortamda varlığını sürdürmesini mümkün kıldığı gibi ve bunların sistemli bir biçimde yapılmasına da olanak yaratmaktadır.

Çalışmanın odağında olan evlilik, yapı olarak an ve bütünlük ilişkisine uygun açılımlar yapmaya imkân tanımaktadır. Evlilik, bireyler arasında “an” düzleminde gerçekleşen günlük etkileşimlerin yanı sıra “bütünlük” düzlemindeki toplumsal yapıları da içeren bir ilişkidir. Bu ilişkide çiftlerin gündelik hayat içerisindeki eylemleri ve birbirleriyle olan etkileşimleri ‘an’ düzleminde gerçekleşirken, evliliğin toplumsal normlar, değerler, cinsiyet rolleri, ekonomik faktörler gibi genel toplumsal kurallara dayanması da ‘bütünlük’ düzleminde gerçekleştiğini göstermektedir. Evlilik, bireylerin bir araya gelerek duygusal bağlar kurduğu ve birlikte yaşamlarını sürdürdüğü bir ‘an’ ilişkisidir. Eşler arasındaki günlük etkileşimler, duygusal destek, iletişim ve paylaşımlar bu an düzleminde gerçekleşmektedir. Ancak evlilik aynı zamanda ‘bütünlük’ düzleminde de etkili olan toplumsal yapıları yansıtmaktadır. Evlilik, toplumsal normlara, kültürel değerlere ve cinsiyet rollerine dayalı olarak şekillenen bir kurumdur. Toplumun beklentileri, aile yapısı, evlilik içindeki rol dağılımı gibi faktörler, evlilik ilişkisini etkilemektedir. Ayrıca ekonomik faktörler de evlilik üzerinde etkili olabilmekte; maddi kaynakların paylaşımı, finansal sorumluluklar ve yaşam standartları gibi konular evlilik içindeki bütünlüğü etkileyebilmektedir. Bu şekilde, evlilik modern toplumsal yapının karmaşık bir örneğini temsil etmektedir. Burada önemli olan nokta, evliliğin bireyler arasında farklı şekillerde deneyimlenebileceği ve her evliliğin kendine özgü dinamiklere sahip olmasıdır. Giddens’in “An/Bütünlük İlişkisi” kavramı, evlilik gibi karmaşık ilişkileri anlamak için bir teorik araç sağlamaktadır.

Üçüncü bölümde daha detaylı olarak evliliğin tarihsel gelişimine yer verilecektir. Ancak orada-olanlar ve orada olmayanlar açısından evlilik meselesi ele alındığında evliliğin toplum içerisindeki tarihsel seyri önemlidir. Evlilik orada-bulunanların eylemleri ile gerçekleşmektedir. Bunlar arasında evliliğin gerçekleşmesi için istek, sevgi ve beraber yaşama arzusu an ve orada-bulunanlarla ilgilidir. Orada-

bulunmayanlar ise evliliğin tarihsel süreç içerisinde toplumun kültürel kodları, normları ile ilişkilidir. Örneğin, 1960-1980 yılları içerisinde Türkiye’de evliliklerin gerçekleşme ve sürdürülme biçimlerine bakıldığında geçmişten gelen kurallar ve normların etkili olduğu görülmektedir. Öyle ki kız isteme, çeyiz, başlık parası gibi adetlerin Hititler dönemine kadar dayandığı bilinmektedir. Evlilik orada-bulunanların eylemleriyle gerçekleşirken, bu eylemlerin gerçekleşmesinde orada-bulunmayanların da etkisi oldukça önemlidir.

2.3.3. Yapısal Özellikler Olarak Yapı

Giddens yapıyı, “sosyal sistemlerin yapılaşmış özellikleri olarak organize olmuş kurallar ve kaynaklar” olarak tanımlarken, “yapının yapısal özellikler olarak var olduğunu” öne sürmektedir (Giddens, 2005: 208). Giddens, yapı kavramının teknik anlamda ve daha genel düzeyde iki ayrı tanımının yapılabileceğini belirtmektedir. Yapı teknik anlamda ‘kural ve kaynaklar’ olarak anlaşıldığında, sosyal sistemlerin yeniden üretiminde tekrar tekrar yer alırken, daha gevşek anlamda kullanıldığında toplumların kurumsallaşmış (yapısal) özelliklerini anlatmakta da kullanılmaktadır (Giddens’den aktaran Tatlıcan, 2005: 72). Giddens, sosyal sistemlerin yapısal özelliklere, yani geniş zaman-mekân aralıklarında yeniden üretilen pratikler içinde temellenmiş kurumsallaşmış toplumsal ilişki ağlarına sahip olduklarını belirtmektedir. Ona göre iki kullanım biçiminde de yapı, yapısal ilkeler (toplumsal bütünlüklerin organizasyon ilkeleri), yapılar (toplumsal sistemlerin kurumsal eklemlemeleriyle ilgili kaynak ve kural setleri) ve yapısal özellikler (zaman ve mekâna yayılan sosyal sistemlerin kurumsallaşmış özellikleri) kavramlarıyla ilişkili genel bir kategoriyi oluşturmaktadır (Tatlıcan, 2005: 73). Yapının yapısal özellikleri, sosyal sistemlerde zaman ve mekân ilişkisini sağlayan, onlara ‘zamansal-mekânsal sağlamlık kazandıran’ yapılandırıcı özelliklerdir. Yapısal özellikler aktörlerin tekrarlanan pratiklerinin zamansal-mekânsal yayılma düzeylerine göre organize olmuş hiyerarşik özellikler ve sosyal sistemlerin zaman ve mekânda genişleyen kurumlaşmış özellikleridir (Giddens, 2005: 205).

Giddens’in, yapıyı “yapısal özellikler” kavramıyla tanımlamasının nedeni toplumsal yapıyı ve düzeni anlamlandırmaktır. Ona göre, yapısal özellikler toplumsal yaşamın kalıplaşmış, düzenli ve tekrar eden yönlerini ifade etmektedir. Bu özellikler toplumsal davranışı yönlendiren, sınırlayan veya belirleyen kalıplardır. Yapısal

özellikler, bireylerin yaşamlarını düzenleyen, etkileyen ve sınırlayan toplumsal kurallar, normlar, roller ve kurumlar gibi unsurları içermektedir. Giddens’a göre, yapısal özelliklerin en belirgin özelliği, toplumun istikrarını ve devamlılığını sağlamasıdır. Bu yapısal özellikler toplumsal düzeni ve kurumsal yapının temelini oluşturmaktadır. Örneğin, aile kurumu, ekonomik sistem, hükümet yapıları gibi yapısal özellikler, toplumun düzenini ve işleyişini belirlemektedir. Ancak Giddens’ın vurgusu, yapısal özelliklerin bireyler arasındaki etkileşim ve günlük yaşamla nasıl etkileşimde bulunduğu noktasındadır. Ona göre, yapısal özellikler bireylerin davranışlarını belirleyen kesin kurallar değil, rehberlik eden kalıplardır. Bireyler bu kalıpları günlük etkileşimlerinde yeniden üretmekte ve değiştirmektedir. Bu nedenle, yapısal özelliklerin yanı sıra bireylerin etkileşimleri ve tercihleri de toplumsal değişimi etkilemektedir. Her toplumda evliliğin gerçekleşmesi ve devamının sağlanması için kalıplaşmış kurallar bulunmaktadır. Bu kuralların kimi yazılı iken kimi ise toplumların ortak kabulüne dayanmaktadır. Evlilik bu ortaklaşa karara varılan kurallar ve koşullar altında gerçekleşmektedir. Bu gerçekleşme anı ve yapılma biçimi o yapının yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Ancak bu kurallar, rehberlik eden kalıplar olduğu için bireylerin evlilik içerisindeki eylemleri ve evliliği sürdürme biçimleri farklılık göstermektedir. Bu da süreç içerisinde kural ve kalıpların formunu değiştirerek bu konudaki toplumsal değişimin önünü açmaktadır.

2.3.4. Kısıtlayıcı ve Mümkün Kılıcı Olarak Yapı

Giddens, yapıyı bir binanın iskeletine ya da bedenin anatomisine benzettikleri için yapısalcilık ve yapısal-işlevselcilik teorilerini ve bu anlayışı benimseyen düşünürleri eleştirmektedir. Onların tanımlanmasında yapı, toplumsal ilişkilerin kalıplaşmasına gönderme yapmaktadır (Giddens, 2005: 578). Bu iki yaklaşımın da kaynağı Durkheim’in “bir şey olarak yapı” anlayışı olduğundan, yapıyı sabit ve toplumsal eyleyenlere dışsal olarak ele almaktadırlar. Bu nedenle onların görüşünde yapı eylemi kısıtlayan bir unsur olarak görülmektedir (Giddens, 2019: 12). Giddens yapıların toplumsal ilişkilerin kalıplaşması, eyleme dışsal bir şey olarak alınmasını eleştirmektedir. Giddens farklı bir yapı tanımı ortaya koymaktadır:

Benim kullanacağım şekliyle yapı, yapısal özelliklere daha açık biçimde, toplumsal sistemlerde zaman ve uzamın “bağlayıcısı” olan yapısal özelliklere göndermede bulunur. Bu özellikler toplumsal sistemlerin yeniden üretilmesine yineler biçimde dahil olan kurallar ve kaynaklar olarak anlaşılabilirliğini ileri

sürüyorum. Yapılar, toplumsal sistemlerin inşa edilmesi anında, sadece o anda geçici olarak hazır bulunan, varolmayan bir farklılıklar takımı olarak dizgesel biçimde mevcut olurlar (Giddens, 2005: 505-506).

Sosyal pratiklerin oluşmasında bellek izleri olarak var olan yapının, eyleyenlerin üzerinde hem kısıtlayıcı hem de mümkün kılıcı bir etkisi vardır (Giddens, 1999: 233). Kısıtlayıcılık ile anlatılmak istenen toplumsal yapıların bireylerin davranışlarını ve seçimlerini sınırlayan yönünün bulunması iken, mümkün kılıcılık, toplumsal yapıların bireylerin davranışlarına olanak sağlayıcı yönünün bulunmasıdır. Toplumsal yapılar, kaynaklar, fırsatlar, normlar ve kurumlar aracılığıyla bireylere çeşitli seçenekler sunulmaktadır. Mümkün kılıcı yön, bireylerin toplumsal yapının içinde çeşitli rolleri ve pozisyonları üstlenebilmelerine olanak tanımaktadır. Bu yön, toplumsal değişimi ve yenilikleri de teşvik edebilmektedir. Giddens'a göre, toplumsal yapı kısıtlayıcı ve mümkün kılıcı yönler arasındaki bir denge üzerine inşa edilmektedir. Toplumsal yapılar, kısıtlayıcı ve mümkün kılıcı yönleriyle bireylerin seçimlerini etkilerken, bireyler de bu yapıları yeniden üretmekte ve değiştirmektedir. Burada yapı, yalnızca bireylerin eylemine kısıtlamalar getiren bir şey olarak değil, aynı zamanda onun üretimiyle ilgili bir şey olarak da kavramsallaştırılır (Giddens, 2005: 213). Bireyler eylemde bulunurken yapısal kısıtlamalar oradadır ancak bireyler tamamen onların koşullarına uygun hareket etmek zorunda değildir (Layder, 1999: 139). Örneğin biz dile rağmen düşünemeyiz veya müdahale edemeyiz, aksine kesinlikle dilin mevcudiyeti sayesinde bunu yapabiliriz. Bu nedenle yapı, bireyin eylemine engel olan değil, özünde eylemin üretimiyle ilişkili bir şey olarak kavramlaştırılabilmektedir (Beart'dan aktaran Tatlıcan, 2005: 59). Eylem ve fail üzerinde dış kısıtlamalar geliştirmeye yönelik yapısalcı girişimin aksine, burada eylem özgürlüğü olarak alınmaktadır (Giddens, 1999: 233). Sosyal sistemler bireylerin eylemleri ile ortaya çıkmakta, onların eylemleri ile süreklilik kazanarak yapılaşmakta ve yeniden üretilerek değişmektedir. Gündelik hayat içerisinde pratikler aracılığıyla zamansal ve mekânsal olarak süreklilik kazanan yapılar, tekil bireylerin eylemlerine karşı daha dirençli hale gelmektedirler. Onların yönlendirmeleri ve değiştirme çabalarına karşı durabilmektedirler. Bu nedenle kısıtlama olanakları daha da sağlamlaşmaktadır. Ancak kısıtlamanın bir anlamı da mümkün kılmaktır. Zamansal-uzamsal uzaklaşma insan yaşantısıyla ilgili bazı imkânların yolunu kapatırken başka imkânların yolunu açmaktadır (Giddens, 2005: 212-213). Buradan hareketle yapının eylemi kısıtlayan/engelleyen olarak değil, aksine onun üretilmesi hatta yeniden üretilmesine

olanak sağlayan bir tabiata sahip olduğunu söylemek mümkündür. Kısıtlayıcı ve mümkün kılıcılık kavramları, yapıların bireylerin davranışlarını nasıl etkilediğini ve toplumsal değişimi nasıl şekillendirdiğini anlamak için önemli bir ereve sunmaktadır.

Giddens yapının sosyal yaşamda kısıtlayıcılığının üç farklı yönü olduğunu aktarmaktadır. Bunlardan ilki maddi dünya ve bedenle ilgilidir. İnsan bedeninin fiziksel yetenekleri ile fiziksel çevrenin özellikleriyle birlikte, eyleyenlere açık olan gerçekleşebilir seçenekler üzerine koyduğu sınırlamalarla ilgilidir. İkincisi ise gle ilgilidir. şeyleri yapmanın bir aracı olarak g dayatmalarla kısıtlayıcı bir unsura dönüşmektedir. Gle ilgili kısıtlamada birinin eylemleri kısıtlanırken bir başkasının eylemine ise olanak verilmektedir. Bu da yapısal kısıtlamanın olanak verici yönüne gönderme yapmaktadır. Üçüncüsü ise yapısal unsurların belirleyici unsurların oluşturduğu kısıtlamalardır. Buradaki kısıtlama bireysel olarak eyleyenin değiştiremeyeceği yapısal özelliklerin nesnel özelliklerinden kaynaklanmaktadır (Giddens, 1999:234-237). Bu kısıtlama kurallar ve kaynaklar tarafından belirlenmektedir. Yapının kısıtlayıcı veya olanak verici niteliği, aktörün sosyal yaşam üretilip yeniden üretmek için kullandığı kural ve kaynaklara işaret etmektedir.

Çalışmanın asıl meselesi olan evliliği yapının karşılık geldiği bu iki kavram özelinde düşündüğümüzde evliliğin gerçekleşmesinden, sürdürülmesine, hatta sonlandırılmasına kadar pek çok noktada yapının bu anlamlarının karşımıza çıktığı görülmektedir. Evlilik, kısıtlayıcı yönüyle bireylerin davranışlarını ve seçimlerini belirli bir ereve içinde sınırlayabilmektedir. Toplumsal normlar, cinsiyet rolleri, aile beklentileri gibi yapısal özellikler, evliliğin kısıtlayıcı yönüne karşılık gelmektedir. Örneğin, geleneksel toplumlarda evlilik, belirli cinsiyet rollerine dayalı olarak sınırlayıcı olabilmektedir. Eşler arasındaki roller ve sorumluluklar, kısıtlayıcı ynn bir örneğidir. Eşlere bu roller toplum tarafından dayatılmaktadır. Bu dayatmalar ve kısıtlamalar arasında evlilik, mümkün kılıcı yönüyle bireylere farklı fırsatlar ve seçenekler de sunabilmektedir. Ortak hedeflerin ve destek sisteminin varlığı, bireylere daha fazla güvenlik ve destek sağlamaktadır. Eşler arasındaki iş birliği, birlikte daha fazla şey başarabilme potansiyelini artırmaktadır. Evlilik hem mümkün kılıcı hem de kısıtlayıcıdır. Evlilik bu iki yön arasındaki bir denge içinde varlık göstermektedir. Evlilik, bireylerin kendi seçimlerini yapma özgürlüğünü korurken, aynı zamanda

toplumsal normlara ve yapısal özelliklere de uyum sağlamayı gerektirmektedir. Eşler, evlilik içinde kısıtlayıcı ve mümkün kılıcı yönleri dengeleyerek hem toplumsal düzeni sürdürmekte hem de bireysel ihtiyaçlarını karşılamaktadır.

Evlilik, toplumsal yapıların ve bireylerin etkileşimine dayalı karmaşık bir ilişkidir. Bu kavramlar, evliliği anlamak ve değerlendirmek için bir çerçeve sağlar, ancak her evlilik özgün dinamiklere sahip olduğundan, bu analizi evliliğin özgün koşullarıyla birleştirmek önemlidir. Çünkü her evlilik kendine özgüdür. Bireyler bu kalıplar içerisinde başka türlüünü her zaman yapabilmektedir. Bu da yapının kısıtlayıcılığı içinde mümkün kılıcı yanı evlilik meselesinde önemli açılımların yapılmasına olanak sağlamaktadır. Dördüncü bölümde filmlerin çözümlenmesine geçildiğinde evlilik yapı olarak kısıtlayıcı ve mümkün kılıcı olarak ele alınacak ve filmler içerisindeki varlığı bu düzlemde sorgulanacaktır.

2.3.5. Kurallar ve Kaynaklar Olarak Yapı

Giddens yapıyı kurallar ve kaynaklar olarak tanımlamaktadır (Giddens, 2005:507). Bu tanımlamayı yaparken de felsefi tartışmalarda yer alan kural kavramının baskın anlamı nedeniyle yanlış anlaşılmasının önüne geçmek istemektedir. Giddens yapıyı, aktörlerin eylemlerinden dışsal bir şey olarak almamaktadır. Aksine aktörlerin eylemleri sırasında toplumun üretildiği ve yeniden-üretildiğini aktararak, yapının da bu üretimde kullanılan kurallar ve kaynaklar olduğunu belirtmektedir. Giddens bu tanımlamayı yaparken yapısalcılıktan etkilenmiştir (Tatlıcan, 2005:75). Giddens “*Lévi-Strauss’un yazılarında ‘yapının’ belirleyici bir kavram olarak alınmadığını, yapının, dönüştürme kurallarına başvurularak kavranabileceğini*” aktarmıştır (Giddens: 2019:146). Giddens yapının belirleyici bir kavram olarak alınması görüşüne karşıdır. Çünkü ona göre dönüştürücü kurallar diye bir şey yoktur, bütün kurallar doğası gereği dönüştürücüdür. O yapılardan kurallar ve kaynaklar olarak söz ederken, “*onları sadece toplumsal bütünlüklerin tarihsel gelişimi bağlamında ve pratikler içinde sürekli olarak yer alan unsurlar*” olarak düşünmektedir (Giddens, 2005: 207). Çünkü pratikler, zamanın hareketi içerisinde sosyal sistemlerin inşasında yer alarak iç-bütünlük kazanan, birbirleriyle örtüşen ilişkili kural setleri aracılığıyla oluşmaktadır. Kurallar ve pratikler birbirleriyle bağlantı içerisinde var olurlar. Etkileşimin ön koşulu olmasından dolayı kurallar, toplumsal pratiklerle direk ilişki içerisinde (Giddens, 2005: 553). Yapı toplumsal

etkileşimin üretici kaynağı iken aynı zamanda o toplumsal etkileşimlerle yeniden üretilmektedir (Giddens, 2005: 539). Örnek vermek gerekirse, bir şey aktarmak için söylenen bir söz hem söz dizimi kurallarıyla yaratılır hem de bu yüzden ilgili kuralların yeniden üretimine hizmet etmektedir. Kısacası, Giddens’a göre, kurallar ve kaynaklar olarak yapı, sürekli bir faaliyet olarak toplumsal yaşamın üretildiği ve yeniden üretildiği araçlardır. Onların bu etkinlik tarafından üretilen ve yeniden üretilen bir şey olarak alınması gerekmektedir. Yani yapılar, eyleme uygulanan ve eylem tarafından üretilen kurallara ve üretken kaynaklara atıfta bulunmaktadır.

2.3.5.1. Kurallar olarak yapı

Giddens’ın toplum teorisinde toplumsal düzeni ve etkileşimi anlamak için kullanılan temel bileşenlerden biri olan kurallar, toplumsal yapıyı oluşturan belirli normlar, değerler ve davranışsal kalıplarına karşılık gelmektedir. Toplumun işleyişini düzenleyen ve bireylerin davranışlarını yönlendiren kurallar, toplumsal düzenin temelini oluşturmaktadır. Bu kurallar, bireylerin neyin kabul edilebilir veya kabul edilemez olduğunu anlamasına yardımcı olmakta ve toplumsal etkileşimi düzenlemektedir. Giddens bu kuralların kolektivitelerin özellikleri olarak alınması gerektiğini savunmaktadır. Toplumsal etkileşim içerisinde kurallar ve kaynaklar tesadüfi olarak dağılmamakta aksine birbirleriyle koordineli bir biçimde yer almaktadır. Toplumsal etkileşim kurma aracı olan kurallar ve kaynaklar toplumsal hayatta sürekli olarak yer almaktadır (Giddens, 2005: 207). Yapı her eylemde başvurulmuş kurallar ve kaynaklardan oluşmaktadır. Kurallar ve kaynaklar birlikte alındıklarında insanların bir şeyler yapmaları /toplumsal dünyada bir fark yaratmaları mümkün olmaktadır. Yapılar, aynı zamanda, kendilerine güç sağlayan kurallar ve kaynaklar sayesinde davranışlar yaratabilmektedir (Layder, 2019: 197). Bireyler eylemde bulunurken her zaman o anki ilgili konuda seçimler yapabilirken, hiçbir zaman tamamen toplumsal koşulların beklentisi yönünde sürüklenemezler. Giddens bu durumu ‘kontrolün diyalektiği’ olarak adlandırmaktadır (Layder, 2019: 198). Kontrolün diyalektiği ile Giddens, insanların her zaman sosyal baskılara direnmenin bir yolunu bulacakları araçlara sahip olduklarını düşünmektedir.

Giddens kural anlayışını oluştururken geç-Wittgenstein’in ve Peter Winch’in kural anlayışlarından etkilenmiştir (Tatlıcan, 2005: 77). Wittgenstein’in olgun dönem felsefesinde dilin toplumsal pratiklerle ilişkisini kurması ve toplumsal teorinin var olan

problemleri açısından büyük öneme sahip olması nedeniyle değerli bulmaktadır (Giddens, 2005: 125). Etkileşimin kurulmasında eyleyenlerin semantik veya ahlaki kurallardan yararlanma biçimi Wittgenstein'in "kural izleme" anlayışına göre alınabilmektedir (Giddens, 2019: 164). Wittgenstein'da "kural izleme" kavramı "toplumsal hayatın tekrara dayalı karakterinin ifadesi olan pratikleri ve sadece bu pratikler içinde ve onlar sayesinde gerçekleştirilen faaliyetleri" anlatmaktadır, dolayısıyla bu da "kuralların asla sabit veya verilmiş olan" olmadıklarını göstermemektedir (Giddens, 2005: 176). Wittgenstein, anlamın kullanımda ortaya çıktığını, *"sözcüğe anlamını kazandıran şeyin o sözcüğün pratikteki kullanımı olduğunu"* söylemektedir (Wittgenstein, 2010: 591). Bir kelimenin gündelik hayat içerisindeki kullanımını bilmek anlamını bilmeye karşılık gelmektedir. Anlamın kullanımda ortaya çıkması dilin kullanımında kuralların kesin ve sabit olmadığını bir göstergesidir. Wittgenstein *"bir sözcüğün kullanımının her yandan kurallarla sınırı olmadığını"* ifade etmektedir (Wittgenstein, 2010: 591-592). Kurallar sabit ve verili bir varoluşa sahip değildir (Giddens, 2005: 176). Böylece Giddens'a göre kurallar toplumsal pratiklere yani aktörlerin davranışlarına belirli bir devamlılık vermekte, onların kalıplaşmalarını sağlayarak, aynı şekilde yeniden-inşasına/ üretilmesine olanak vererek bir "yapı" kazanmalarına destek olmaktadır (Giddens, 2005:176).

Giddens her sosyal sistemin üç temel yapı biçimi çerçevesinde analiz edileceğini söylemektedir. Bunlar 'anlamlandırma', 'egemenlik' ve 'meşrulaştırma' yapılarıdır. Giddens *"anlamlandırma yapılarını semantik kurallar (veya uzlaşımlar) olarak, meşrulaştırma yapılarını ahlâk kuralları sistemi olarak, egemenlik yapılarını da kaynaklar sistemi olarak"* düşünmektedir (Giddens, 2019: 151). Ona göre *"kurallar toplumsal uzlaşımlardır ve onların bilgisi de uygulandıkları bağlamların bilgisidir"* (Giddens 2005: 507). Toplumun üyeleri somut bir etkileşim anında bu yapılardan üç ayrı unsur olarak değil bir bütün olarak, üretim ve yeniden-üretim tarzları olarak yararlanmaktadır. Alfred Schutz'a göre, insanlar, gündelik hayatın içerisinde toplumsal değerler ve normların yürütülmesinde ciddi sorunlar çıkmadığı sürece sorgulamamaktadır (Schutz'da aktaran Tatlıcan, 2009: 421). Dolayısıyla Giddens'a göre semantik (anlamlandırma ile ilgili) kurallar, ahlak kuralları ve egemenlik yapıları ilgili bireyler tarafından sorun çıkmadıkça rutin bir biçimde tekrarlanmakta ve yeniden üretilmektedir. Bu kurallar bireylerin toplum içerisinde karşılaştığı olaylar ve durumlarda nasıl davranacağını düzenleyen ve toplumsal hayata bir süreklilik ve

sistem kazandıran faktörlerdir. Yani onlar, bireylerin gündelik yaşam biçiminde yer almasını, katılabilmesini sağlayan pratik ve yarı bilinçli bilgi stokları; çözüm ‘reçeteleri’ ve ‘formüller’ dir (Tatlıcan, 2005: 78). Bir şeyi yapabilmek, onu soyut veya teorik olarak açıklamayı gerektirmemektedir. İnsanlar kendilerine ne yaptıkları sorulmadığı sürece o davranışının nedenini açıklamazlar. Bireylerin kendilerince ilgili davranışı yapma nedenleri, açıklamaları olsa bile bu pratik bilincin unsurlarıdır. Wittgenstein’a göre, *“bir hayat tarzını bilmek prensip olarak ona katılabilmektir. Bir dili bilmek bir pratik ilişkisi olarak nesne-dünyasının bilgisine sahip olmaktır. Bir dili bilmek, onun içinde ve onun aracılığıyla ifade edilen hayat tarzını bilmektir”* (aktaran Giddens, 2005: 168-189). Bir kuralı anlamak, sadece soyut bir tanım yapmak anlamına gelmemektedir. Asıl önemli olan, bir kuralın farklı durumlarda nasıl uygulanabileceğini anlamaktır. Bu da kişinin ilgili kuralın farklı bağlamlarda nasıl kullanılabileceği konusunda bilgi sahibi olmasını gerektirmektedir (Giddens 2019: 164-165). Toplum içerisinde kurallar, pratik bilinç içerisinde ne oldukları, nasıl uygulanacağı ve bizim davranışlarımız üzerindeki etkisi sorgulanmadan alınmaktadır. Toplum içerisinde var olan bu temel kurallar aktörlerce bilindiklerinden dolayı farklı yer ve zamanda aynı şekilde yeniden ortaya çıkacaklardır. Başka bir deyişle yeniden üretilceklerdir. Giddens’a göre,

...çoğu kural sistemi sınırlı düzeyde bütünlük sergiler ve her zaman yorum belirsizlikleri içerir, bu yüzden uygulanmaları veya kullanımları tartışmalıdır, bir mücadele konusudur; her zaman değişmeye, toplumsal hayatın üretimi ve yeniden-üretimi sırasında sürekli dönüşmeye açıktır (Giddens, 2019: 151-152).

Giddens’ın kavramsallaştırmasında rutin, toplumsal hayatın yeniden-üretimi, toplumsal hayatın her yeni karşılaşmada üretilmesi, başarılması, müzakereye, sorgulanmaya açıklığı, değişmeye açıklığı da oldukça önemlidir. Giddens “kurucu” ve “düzenleyici” kurallar ayrımını reddedip, her toplumsal kuralın hem kurucu hem de düzenleyici yanlara sahip olduğunu aktarmaktadır. Bunun üzerine kurallarla ilgili Giddens şu örneği vermektedir:

Başkasının malını almayın talimatı ile satrançtaki oyuna dair herhangi bir kural, düzenleyici kural örneği olarak sunulur. Halbuki ilki dürüstlük, edep gibi düşüncelerin oluşumunda yer alırken, ikincisi oyunun oynanmasına hangi hareketin yapılıp yapılmamasına bizi götüren yaptırımlara işaret eder (Giddens, 2005:208).

Satranç gibi oyunların açık sözlük tanımları, biçimsel kuralları vardır. Bir kuralı bilmek oyunda nasıl yer alacağını bilmektir, yani kurala göre nasıl oynayacağını bilmektir. Oyunun kuralına göre oynanması ilkesi, pratik ve kural arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Kurallar pratikler üretir ve onların yeniden-üretilmesini sağlamaktadır. Bir kural, bu nedenle, insanların yaptıkları şeylerin, düzenli pratiklerinin bir genellemesi değildir (Giddens, 2005:209). Ama oyun kuralından, örneğin satranç kuralından farklı olarak, sosyal kuralların meşrulukları, doğrulukları (toplumdaki güç ilişkileri ve eşitsizlikleri nedeniyle) tartışmaya açıktır. Değerler ve normlar, yeni yapılaşmış kurallar, davranış biçimleriyle toplumsal hayatın yeniden-üretimine katkı sağlamaktadır. Rutinleşen bu kuralların genelde sorgulanmıyor olması onların kendileri ve başkalarının eylemleri üzerine düşünen aktörler tarafından sorgulanmayacakları ve değiştirilmeyecekleri anlamına gelmemektedir (Tatlıcan, 2005: 80). Satrançta bir kural tüm oyuna karşılık gelmektedir. Bu itibarla yaptırım veya düzenleme unsurlarını içerir ve uyulması gereken oyun kurallarını belirtmektedir. Bir başka yönde, ‘başkasının malını alma’ ifadesinin bir kural olmasının yanı sıra kurucu yönleri de vardır.

Satranç benzeri oyunlar yerine Giddens, Wittgenstein’in “*çocuk oyunlarının kuralları hakkında yapmış olduğu, çocukların oynadığı oyunların kuşaktan kuşağa informal yolla aktarılması ve bu oyunlarda sözlük anlamında hiçbir formel kuralın olmaması görüşü*”ne odaklanmaktadır (Wittgenstein, 2010: 59). Bu kuralların temel özelliği, kesin olarak tanımlanmadan var olabilmeleridir. Wittgenstein bu özelliğin gündelik dildeki çoğu kavrama uygun düştüğünü ileri sürmektedir (Wittgenstein, 2010: 60). Başka deyişle, bu kuralları belli bir çerçevede tanımlamak güçtür. Bu güçlüğüün sebebi onların tanımının bilinmiyor oluşu değil, gerçek bir tanımlarının olmayışıdır. Giddens’in bu durumu “*onların gerçek tanımlarının olduğunu varsaymak çocukların, ...kesin kurallara göre*” oyun oynadıklarını iddia etmek anlamına gelecektir” diyerek açıklamaktadır (Giddens, 2005: 210). Giddens, çoğu kural sisteminin çocuk oyunlarında olduğu gibi onların gerçekleştirdiği pratiklere benzetmektedir (Giddens, 2019: 151-152). Giddens yakın dönem felsefi literatürdeki egemen kural anlayışındaki toplumsal kuralların satranç benzeri oyun kurallarına benzetilmesini bu nedenle eleştirmektedir. Kurallar, toplumsal pratikler içerisinde konumu nedeniyle anlam kazanmaktadır. Bu da ancak uzlaşımlar temelinde gerçekleşebilir. Giddens bu nedenle kuralların toplumsal uzlaşım olduğunu

söylemekte ve onların belirli aktörlerin değil, kolektivitelerin özellikleri olarak alınması gerektiğini savunmaktadır (Giddens, 2005: 507, 2005: 555). Bu fikir, bellek izlerinde yapılar olarak kuralların varlığına yapılan vurgunun temelini oluşturmaktadır. Sosyal geleneklerin (uzlaşımların) bilgisi insanların hafızalarında bulunmaktadır. Örneğin bireyler yolda yaya geçidinden karşıya geçme kuralını, toplu ulaşımında öncelik sahibi bireylere yer verilmesi gerektiğini, iş kuralları ve nasıl davranmaları gerektiğini bilmektedir. Bu bilginin kaynağı toplumsal uzlaşmadır. Bu uzlaşmanın sonucu ister yazılı isterse de yazısız kural olsun, bireyler toplumsal pratikleri sırasında bu ve benzer birçok bilgiyi kullanarak eylemde bulunmaktadır. Kurala karşılık gelen bu bilgiler, toplumsal etkileşimin ön koşuludur ve bireylerin eylemin araçlarını oluşturmaktadırlar. Bu bilgiler/kurallar sosyal yaşamın nasıl ilerleyeceğine dair yol haritalarını oluşturmaktadır. Pratik bilinç düzeyinde işleyen kurallar, sabit ve verili değildir (Giddens, 2005: 176). Etkileşim anında aktörler kurallara başvururken aynı zamanda da onları sürekli olarak üretir ve yeniden üretirler. Bu da kuralların toplumsal hayattan bağımsız olmadığını ve toplum içerisindeki eylemle ilerlediğini göstermektedir. Giddens toplumsal kuralların dönüştürücü olduğunu söylemektedir. Bunu söylerken de kurallar arasında bir ayrım yapmamaktadır. Kuralların dönüştürücü olarak alınması bireylerin yalnızca '*kural-izleyen*' varlıklar olarak görülmediği, aksine '*kural-üretici*' varlıklar olarak görüldüğünü göstermektedir (Giddens, 2005:209).

Giddens sosyal teoride kurumsal pratiklerin yeniden üretimiyle ilgili olan kural tiplerini daha önemli bulmaktadır. Bunları yaygın kurallar ve yüzey kurallar olarak ikiye ayırmaktadır. Yaygın yapıdaki kurallar, gündelik etkinliklerin akışı içerisinde sürekli başvurulanan, gündelik hayatın dokusuna büyük ölçüde karışan, resmi olmayan, açıkça dile getirilmeyen ve güçlü yaptırımlara sahip olmayan; dil yapıları, konuşma veya etkileşimin düzenini belirleyen kurallardır. Yüzey kuralları ise, açıkça formüle edilmiş sözel, resmi ve güçlü yasalar gibi kurallardır (Giddens, 2005: 209-211). Kurallar farklı biçim ve büyüklüklere sahiptir. Bazıları diğerlerine göre daha açık ve kodlanmıştır. Örneğin, akademik yükselme ve atama kuralları gibi. Diğerleri ise yazılı olmayan ve kamusal ortamların sıradan ayrıntılarında uygulanan kurallardır. Örneğin; sohbet anında gözlere bakılması, beden dilinin kullanılması, günlük ilişkiler içerisindeki nezaket kuralları gibi. Sosyal kurallar olarak adlandırılan bu kurallar, bireylerin sosyal ortamlarda yer alabilmesini sağlayan formüllerdir. Bu kuralların ne

anlama geldiğinin açıkça ifade edilmesine ihtiyaç duyulmamaktadır (Layder, 2019: 197). Giddens kuralların yapılaştırıcı niteliklerinin bireyler ve kolektiviteler arasındaki karşılaşmaların şekillenmesi, sürdürülmesi, sona erdirilmesi ve yeniden şekillendirilmesi açısından ayrıştırılabileceğini aktarmaktadır (Giddens, 1999: 59-60). Giddens'in kurallar kavramı sadece toplumda var olan davranış kuralları ve normlarını değil, bireylerin gündelik hayatlarını sürdürürken başvurdukları metotları da içermektedir. Dolayısıyla kurallar, toplumun yapılaşmış, kurumsallaşmış özellikleri arasında yer almaktadır (Giddens, 2005: 212). Kuralların anlamın oluşması ve sosyal davranışların yaptırımını ile ilişkili iki temel boyutu vardır. Giddens, bütün normların toplumsal yapılar gibi hem kısıtlayıcı hem de mümkün kılıcı olduğunu vurgulamaktadır (Giddens, 2018: 144-145).

Özetle, Giddens kuralın etkinliğe içkin olduğunu aktarmaktadır. Kurallar, toplumsal etkinlikleri içerdikleri için sürekli olarak üretilir ve etkileşim bağlamında yeniden şekillenmektedir. Bu, kuralların sabit ve değişmez bir karaktere sahip olmadığını gösterir. Zamanla, toplumlar arasında ve aynı toplum içindeki sosyal pratikler bağlamında değişebilirler. Kurallar sadece kısıtlayıcı ve yaptırım sağlayıcı olmakla kalmaz, aynı zamanda fırsatlar sunar ve dönüştürücüdür. Bu anlayışın temelinde, Giddens'in bireye verdiği rolün ayrıcalığı yatar. Birey, Giddens'a göre bilgili ve yeteneklidir; bu nedenle sadece kuralları izleyen değil, aynı zamanda kuralları üretebilen bir varlıktır. Kurallar, toplumsal uzlaşmayı temsil ederken aynı zamanda anlamın oluşumunda da önemli bir rol oynarlar. Yapı sadece sosyal pratiklerin üretiminde ve yeniden üretiminde kullanılan kurallara değil, aynı zamanda kaynaklara da atıfta bulunur.

Yapı olarak evliliği kurallar kavramı altında değerlendirdiğimizde, belirli normlar, değerler ve davranışsal kalıpların etrafında şekillenen bir kurumsal yapı olduğu görülmektedir. Evlilik, toplum içinde belirlenmiş kurallar ve beklentilere dayalı olarak düzenlenen bir ilişki biçimidir. Bu kurallar, evlilik içindeki eşlerin rollerini, sorumluluklarını, beklentilerini ve davranışlarını yönlendirmektedir. Evlilik kuralları, kültürel, dini, toplumsal ve kişisel faktörlerden etkilenmektedir. Örneğin, bir toplumun kültürel değerleri ve normları, evlilik içinde cinsiyet rollerini ve aile yapısını şekillendirmektedir. Ayrıca, evlilik içinde maddi kaynakların paylaşımı, iletişim tarzları, karar alma süreçleri gibi konularda da kurallar belirleyicidir. Bu kurallar,

evlilik içindeki tarafların davranışlarını sınırlayıcı bir şekilde etkilemektedir. Örneğin, birçok kültürde evlilik, sadakat, saygı ve paylaşım gibi temel değerlere dayalı olarak düzenlenmektedir. Bu değerler, evlilik içindeki bireylerin nasıl davranması gerektiğini belirler. Ancak aynı zamanda evlilik, bireylerin mümkün kılıcı yönünü de içermektedir. Evlilik, ortak hedeflerin ve destek sisteminin varlığı sayesinde bireylere fırsatlar sunabilmektedir. Eşler arasındaki iş birliği, birlikte daha fazla şey başarabilme potansiyelini artırabilmektedir.

Sonuç olarak evlilik, toplumsal bir yapıdır ve belirli kurallara uyulması gereken bir kurumdur. Evlilik kurumunun belirli kuralları, toplumlar ve kültürler arasında farklılık gösterir, ancak genellikle evlilik ile ilgili ortak kurallar da bulunmaktadır. Bunlar, evlenme yaşı, bireylerin hakları gibi genel konuları kapsamaktadır. Bunun yanında bu kurallar nikah töreni, evlilik yemini, düğün töreni ve diğer toplumsal ritüelleri içerebilmektedir. Bu ritüeller, belirli bir toplumda evlilik kurumunun kabul edilen normlarına uyulmasını sağlamak için kullanılmaktadır. Bu kurallar her toplumda bulunmakla birlikte uygulama yönünden farklılık göstermektedir. Burada önemli olan Giddens'ın oyun örneğinde olduğu gibi bu kuralların çoğunun sözlüğünün olmamasıdır. Bu kurallar yazılı kültür öncesi toplumsal uzlaşmaya dayalı uygulanırken, yazılı kültüre geçişle hepsi olmasa da çoğu yazılı kurallar olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak bu kurallar bireylerin eylemleri ile üretilmektedir. Bu nedenle de toplum içerisinde değişim göstermekte ve dönüşmektedir. Yıllar içerisinde evliliğin gerçekleşme ve sürdürülme kuralları değişiklik gösterse de günümüzde de bu kurallar varlığını sürdürmektedir. Kimlerin evleneceği, evlenmek için kaç yaşında olunması gerektiği, evliliğin devlet ve toplum tarafından kabul edilebilmesi için resmi nikah ile gerçekleşmesi mevcut kurallardan birkaçıdır (Giddens bu kurallara yüzeysel yapıdaki kurallar demektedir). Ancak bunun yanında toplumsal uzlaşmaya dair kurallar da evliliklerin şekillenmesinde ve sürdürülmesinde önemli etkilere sahiptir (Giddens bu kurallara yaygın yapıdaki kurallar demektedir). Bunlar da çiftlerin evlendikten sonra nasıl bir evde yaşayacaklarından, nasıl bir düğün yapacaklarına, evliliklerini sürdürürken nasıl eylemde bulunacaklarına kadar pek çok bilgiye ve müdahaleye denk düşmektedir. Bu kuralların varlığı evliliğin oluşumuna imkân tanırken, bir yandan da başka türüsünü yapabilmeleri için onlara fırsatlar sunmaktadır. Toplumsal yapıların yeniden üretilmesinde de önemli bir rol oynayan evlilik kurumu, belirli bir toplumun değerleri, normları ve inançları ile ilgilidir ve nesiller boyunca bu

değerleri ve normları aktarmaktadır. Ayrıca, evlilik kurumu, çiftlerin bir araya gelerek aileleri oluşturmaları ve sosyal yapıların yeniden üretilmesine katkıda bulunmaları için önemlidir. Bireylerin evlilik içerisinde günlük pratikleri sürdürmeleri onu yeniden üretirken, bireye de başka türlü süreni yapabilme olanağını sunmaktadır. Türkiye’de evliliğe dair kuralların neler olduğu üçüncü bölümde daha detaylı olarak ele alınacaktır. Ayrıca üçüncü bölümde Türkiye’de evliliklerin tarihsel gelişimi hakkında ayrıntılı bir analiz yapıldıktan sonra Türkiye’de evliliğin yapı olarak nasıl oluştuğu, Giddens’in yapı üzerine söyledikleri üzerinden anlamlandırılacaktır. Bununla evlilik kural ilişkisi detayı anlaşılırken, evliliğe dair yaygın ve yüzeysel kurallar da incelenmiş olacaktır. Burada elde edilen bulgular ise dördüncü bölümde filmler üzerinden örneklerle somutlaştırılacaktır.

2.3.5.2. Kaynaklar olarak yapı

Kaynaklar, toplumsal yapı içinde bireylerin veya grupların sahip olduğu maddi ve manevi varlıkları ifade etmektedir. Bu kaynaklar, güç, bilgi, zaman, ekonomik varlıklar gibi farklı türlerde olabilmektedir. Kaynaklar, bireylerin toplumsal rol ve pozisyonlarını belirlerken, toplumsal yapı içindeki eşitsizlikleri de etkilemektedir. Giddens’a göre, toplumsal yapı kuralları ve kaynaklar arasındaki etkileşimin bir sonucudur. Kuralları, toplumsal düzenin ve normların belirlenmesine yardımcı olurken, kaynaklar bireylerin bu kurallara nasıl uyum sağladığını veya bu kuralları nasıl etkilediğini belirlemektedir. Bireyler kaynaklarını kullanarak toplumsal rol ve pozisyonlarını şekillendirirler, ancak aynı zamanda toplumsal kuralları da bu kaynakları sınırlayabilmektedir. Giddens’a göre kaynaklar da kuralları gibi hem somut olmayan bir varoluşa sahiptir hem de gündelik pratikler esnasında bireyler tarafından kullanılmaktadır (Giddens, 2020:54). Kaynaklar bireylerin istek ve hedeflerini gerçekleştirmesine vurgu yapmaktadır. Kaynaklar ile Giddens “‘şeyleri yapabilme kapasitesi’ni, belirli ilişki biçimlerini gerçekleştirme yeteneği”ni anlatmaktadır (Giddens, 2005: 507). Yapıyı kaynaklar ve kuralları olarak kavramsallaştırmak, onun hem kısıtlayıcı hem de mümkün kılıcı olduğunu kabul etmektir. Giddens, sosyal sistemlerin yapısal özellikleri olarak kaynaklar üzerinde durmasındaki amacının güç teorisinin sosyal teori için merkezi önemini göstermek olduğunu belirtmektedir. Güç, kural gibi bir etkinlik durumunu değil, imkanları anlatmaktadır (Giddens, 2005: 211). Yani kaynakları, egemenlik yapıları içeren, taraflarca etkileşim anında kullanılan ve

yapının ikiliği ile yeniden üretilen güç araçları olarak tanımlar (Giddens, 2005: 212). Kaynaklar, aktörlerin etkileşimin üretiminde yararlandıkları, ancak aynı zamanda egemenlik yapıları olarak inşa edilen faktörler ve gündelik sosyal eylemin akışı içinde gücün kullanım aracıdır. Burada Giddens, gücün kendisini bir kaynak olarak görmez, ancak kaynaklar, gücün uygulandığı araçlar olarak tanımlanır (Giddens, 2005:241). Dolayısıyla kaynaklar, güçten, güç ilişkilerinden ve baskın (egemenlik) yapılardan bağımsız değildir. Kaynaklar zorunlu olarak güç ve egemenlik yapılarını içermektedir. Zaman ve mekânda belirli bir sürekliliğe sahip sosyal sistemlerde, güç toplumsal etkileşimin bağlamlarında aktörler ve topluluklar arasındaki düzenli özerklik ve bağımlılık ilişkilerini gerektirir. Giddens etkileşimde güç kullanımın kaynaklar ve olanaklar temelinde kavranabileceğini aktarmaktadır. Etkileşim sırasında olanaklar ve kaynaklar etkileşimi yaratan ve dolayısıyla etkileşimin akışını yönlendiren faktörler haline gelmektedir (Giddens, 2019: 153). Bir eylem gerçekleştiren kişiler, bu eylemlerini gerçekleştirmelerine olanak sağlayan örgütsel yeteneklerden ve maddi araçlardan oluşan kaynakları kullanmaktadır. Sahip oldukları bu kaynakları kullanarak, bireyler toplumsal pratikleri gerçekleştirirler. Bu nedenle kurallar ve kaynaklar birlikte düşünülmelidir. Çünkü kurallar ve kaynaklar, eyleme yön verirken, aktörler kurallara uyup kaynakları kullanmaktadır. Kaynakların kullanımı, başkaları veya nesneler üzerinde egemenlik kurma veya denetleme kapasitesini sağlamaktadır. Bu sayede güç ilişkileri, etkileşim sırasında bağımsızlık ve bağımlılık ilişkilerinin yeniden üretilmesine izin vermektedir. Egemenlik ise güç ilişkilerinde kullanılan ve yeniden inşa edilen kaynakların yapılandırılmış hali olarak görülmektedir. Egemenlik, hakimiyet kurmaktır. Hakimiyet, bireylerin diğer bireyler üzerinde ve yaşadıkları çevrelerde sahip oldukları etki ile ilişkilidir (Giddens, 2000: 54).

Egemenlik tahsis kaynakları ve otorite kaynakları olan iki farklı kaynak tipinin harekete geçirilmesine bağlıdır. Tahsis kaynakları, maddi dünya üzerindeki egemenliğiyle ilgili kaynakları, dönüştürücü güç biçimlerini anlatır. Nesneler, mallar veya maddi olgular üzerinde egemenlik sağlayan kapasitelerdir (Giddens, 2000: 5- 6). Hammaddeler ve toprak gibi insanların bir şeyler yapmalarını, bir işe başlamalarını çalışanları kontrol etmelerini mümkün kılan maddi nesneleri ifade eder. Giddens tahsis kaynaklarını üçe ayırır: *“ilki çevrenin maddi özellikleridir, hammaddeler ve maddi güç kaynakları gibi. İkincisi maddi üretim /yeniden-üretim araçları, üretim araçları ve teknoloji gibi. Üçüncüsü ise ilk iki unsurun etkileşimi ile yaratılan üretilmiş*

ürünlerdir” (Giddens, 2000: 56). Otorite kaynakları tahsis kaynaklarının tamamlayıcı bir unsurdur. İnsanların diğer insanlar üzerine hakimiyet kurmasını sağlayan maddi-olmayan faktörleri anlatır. Statü ve hiyerarşik konum gibi (Layder, 2019:197). Otorite, egemenlikle ilgili kaynakları, kişiler veya aktörler üzerinde egemenlik kurmaya yarayan dönüştürücü gücü anlatır (Giddens: 2000:51). Giddens bir toplumda karşımıza çıkabilecek temel otorite biçimlerini de üçe ayırır. İlki zaman-mekân organizasyonudur. Yani toplumun zamansal-mekânsal inşası, toplumdaki pratiklerin örneğin yollar ve bölgelerle sınıflandırılmasıdır. İkincisi, insan bedeninin üretimi ve yeniden üretimi ile insanların toplumsal organizasyonu ve karşılıklı ilişkileridir. Üçüncü ise, yaşam fırsatlarının düzenlenmesi, bireylerin kendini geliştirmesi ve ifade etmesine olanak sağlamak amacıyla yapılan organizasyonu içermektedir. Bu, aktörlerin belirli toplum tiplerinde belli yaşam tarzlarına veya bireysel gerçekleşme biçimlerine ulaşma yeteneklerinin dağılımını ifade etmektedir. Bu yetenekler yalnızca maddi üretkenliğe dayalı olmayabilir. Giddens bunların sabit olmadığını, aksine hepsinin farklı toplum tiplerinde farklılık gösterdiklerini aktarır (Giddens, 2000:156). Kaynaklar, gücün toplumsal bütünlük içindeki genişleyebilme özelliğinin araçlarını oluşturmaktadır. Giddens, kaynak kavramı ile insan bedeninin üretimi ve insanların zaman-mekânda dağılımını anlatmaktadır. Tahsis kaynakları gibi otoriter kaynak biçimleri, bireysel sosyal aktörlere değil, sosyal uyumun özelliklerine aittir. Bu iki kaynak birlikte, yapılandırılmış bir tahakküm sistemi olarak toplumsal bütünlüğü koruyan unsuru oluşturmaktadır (Giddens, 2000: 56-57). Giddens güç hakkında şunları söylemektedir:

Güç insanların maddi dünya (tahsis kaynakları) ve toplumsal dünya (otorite kaynakları) üzerindeki egemenliğini içeren egemenlik yapıları içinde ve bu yapılar aracılığıyla oluşmaktadır. Güç, egemenlik yapıları içinde yer alan tahsis ve otorite kaynaklarına özgü dönüşüm /dolayım ilişkileri aracılığıyla şekillenir (Giddens, 2000:199).

Giddens’ın ele aldığı bu iki kaynak türü farklı toplumlarda farklı ilişkiler içerisinde işlemektedir. Ona göre, egemenlik var olan gündelik hayat şartlarında daima anlamlandırma ve etkileşim içerisinde işlemektedir. Egemenlik yapılarından olan kurallar ve kaynakları anlamlandırma yapılarıyla ilişkilendirmek, onların toplumun anlamlar sistemi ve normatif yapısıyla karşılıklı ilişkilerini açığa çıkarmak için önemlidir (Giddens, 2018: 57). Giddens bu karşılıklı ilişkiyi yapının ikili temelinde açıklamaktadır. Yapının ikiliği güç ilişkileri temelinde böyle ifade

edilmektedir. Anlamlandırma ve meşrulaştırma aracılığıyla bir araya gelen kaynaklar, sosyal sistemlerin, bilgi sahibi aktörlerin etkileşim sırasında yararlandıkları ve yeniden ürettikleri yapılaşmış özelliklerdir. Aktörler etkileşim anında yapılaşma tarzlarından faydalanırlar, ancak bu süreçler ayrıca, etkileşim sistemlerinin yapısal unsurlarının yeniden-üretileme aracıdır. Kurumsal analiz parantezine alındığında, yapılaşma tarzları, aktörlerin etkileşimi ustaca ve bilgili icraatlar olarak kurarken faydalandıkları bilgi stokları ve kaynaklar olarak değerlendirilmektedir. Stratejik davranış paranteze alındığında, bu yapılaşma tarzları sosyal etkileşim sistemlerinin kurumsal özellikleri olarak görülen kurallar ve kaynakları temsil etmektedir (Giddens, 2019: 150). Giddens, sosyal sistemlerin inşa sürecini hem kurumsal hem de bireysel eylemler düzeyinde analiz edilebileceğini düşünmektedir. Bu analiz için yapı /fail ilişkisini, bu bağlamda, üç yapı temelinde şemalaştırır (Giddens, 2005: 227- 228).

ETKİLEŞİM	İletişim	Güç	Yaptırım (Ahlakilik)
(TARZ-KİPLİK)	Yorumlama Şeması	Olanaklar	Norm
YAPI	Anlamlandırma	Egemenlik	Meşrulaştırma

Şekil 2.2. Toplumsal etkileşimde yapının ikiliği (Giddens, 2003:163)

Bu şema ile Giddens, toplumsal pratikler içinde farklı biçimlerde bir araya gelen boyutları vermeyi amaçlamaktadır. Etkileşim anında anlamın iletilmesi güç ilişkileri veya normatif yaptırımlardan bağımsız değildir (Giddens, 2000: 71-72). Hiçbir toplumsal pratik tek bir kural veya kaynak biçimini ifade etmez veya sadece bir kural veya kaynak biçimine göre açıklanamaz. Çünkü pratikler bütünlüğün özelliklerini ifade eden kesişen kural ve kaynaklar kümesi içerisinde yer almaktadır (Giddens, 2005:228).

Anlamlandırma, yapılarının sembolik düzenler ve söylem biçimlerini, egemenlik yapılarının ekonomik ve siyasal kurumlarını, meşrulaştırma ise yapılarının hukuk kurallarını içermektedir. Toplumsal yeniden üretim ile ilgili süreçlerde tarzlar/kiplikler, yapı ve etkileşimin birbirleriyle hangi şekillerde dolayımlandıklarını göstermektedir. İlk satırdaki kavramlar etkileşimin/üçüncü satırdakiler yapının

özelliklerini ifade etmektedir. Etkileşimler sırasında anlamı iletmek için, etkileşimde bulunan bireylerin söylediklerini ve yaptıklarını anlamalarına izin veren yorumlayıcı kalıplar (yorumlama şemaları) kullanılmaktadır. Yorumlama şemalarıyla, aktörlerin etkileşim kurarken yararlandıkları bilgi stoklarının standart unsurları anlatılmaktadır. Sosyal teoride anlamın oluşumu ve iletilmesini normatif yaptırımlarla ilişkilendirmenin yanında her ikisiyle güç ilişkileri arasında bir bağ kurulabilir. Güç, aktörlerin 'açıklama getirme' ve yaptırımlara direnme kapasitelerinde ifadesini bulur; ancak güçler sosyal sistemlerdeki yapılaşmış egemenlik biçimlerinden yararlanmayı gerektirir (Giddens, 2005:230). Güç etkileşim için kullanıldığında, ilişki içindeki faillerin davranışlarını etkileyerek belli başlı sonuçlardan yararlanmasını gerektirmektedir. Bu sayede egemen düzen, olanakların hem kaynağı olur hem de yeniden üretilir. Etkileşimin ahlaki düzeyde inşası, kaynağında meşru bir düzen olan normların uygulanmasını gerektirir. Normların uygulanması ile düzen yeniden-inşa edilir (Giddens: 2019: 150-151). Giddens'a göre, bu yapılaşma tarzları sosyal etkileşim sistemlerinin kurumsal özellikleri olarak görülen kurallar ve kaynakları temsil ederler. Stratejik davranış düzeyinde ise, bu yapılaşma tarzları aktörlerin etkileşimi ustaca inşa ederken, bilgi stoğu ve kaynağı olarak alınır (2005: 226-227). Giddens, kaynakların dönüştürücü niteliklerinde kuralların önemli olduğunu, insani failliğin ayrılmaz bir özelliği olarak dönüştürme kapasitesinin de bu alanda kullanıldığını aktarmaktadır (Giddens, 2005: 256). Kaynaklar-kodlar ve normların işleyişleriyle ilgili olanlar dahil-somut içeriklerdeki bütün değişimlerin maddi manivelalarıdır (Giddens 2005: 257).

Özetle, yapıyı oluşturan kurallar ve kaynaklar sosyal etkileşimin aracıdır ve onlardan ayrı düşünülmemektedir. Pratik bilinç içerisinde yer alan kurallar, eylemi harekete geçirip ve dönüşümünü sağlarken, sosyal pratiklerin yeniden üretiminde önemlidir. Kaynaklar ise, yukarıda da değindiğimiz üzere güçle bağlantı kurularak açıklanır. Gücün kullanımı yalnızca maddi kaynaklar değil, beceri ve yetenekle ilişkilendirilmektedir.

2.3.6. Dönüşüm ve Dolayım İlişkileri Olarak Yapı

Giddens, anlamlandırma, meşrulaştırma ve egemenliğin yani yapılaşmanın üç boyutunu bir sosyal sistem içinde dolayimler ve onların sosyal sistemlerin zamansal-mekansal inşasında sağladıkları dönüşümlerle düzenlilik kazandığını düşünmektedir.

Bu nedenle dolayimler, Giddens'in teorisinde doğrudan toplumsal yeniden-üretimin özünü oluşturan hem zamanın hem de mekânın birbirine bağlanmasıyla ilişkilidir. Bu, toplumsal etkileşimlerin farklı zaman ve mekânlara yayılmasını anlatmak için kullanır. Toplumsal etkileşimlerin farklı zaman ve mekânlara taşınarak yayılması etkileşimlerin yapılaşmasına yol açar. Giddens dolayım kavramını, yazının icadı ile başlayan zaman kavrayışının değiştiğini ve zamanın “yaşanılan zaman” olarak tanımlanması gerektiğini söyleyerek açıklamaktadır. Böylece, zamansal-alansal uzaklaşmanın mümkün olduğunu savunan Giddens, farklı mekanları ve zamanları birbirine bağlamıştır (Giddens, 2000: 142). Dolayım süreci artık orada bulunan değil, bağlanan zaman ve mekânın hazır bulunmasını gerektirdiği ile ilgilidir. Bu bağlanma, üst düzeyde yapılaşmış etkileşim biçimlerine bağlamayı da sağlamaktadır.

Giddens dolayım hakkında şunları söylemektedir:

Dolayımın temel anlamı, toplumsal yeniden-üretimin temelini oluşturan zaman ve mekânın birbirine bağlanmasıyla ilgilidir. Bu bağlama teması, aktörlerin sosyal sistemler içinde “hazır bulunma” olarak adlandırılabilen bir olgu temelinde anlaşılmalıdır. Toplumsal etkileşimler, mekansal ve zamansal uzaklıklara “taşıyacak” araçlar bulunduğu sürece dolayımın gerektirir. Üst düzeyde hazır bulunma içeren yani etkileşimin özellikle yüz yüze olduğu toplumlar veya topluluklarda dolayımın, fiziksel olarak orada bulunmayı gerektiren araçlarla sağlanır. Yazılı iletişim ve diğer iletişim araçları (telefon, televizyon, taşıma araçları) ise zaman ve mekân açısından uzak mesafeleri birbirine bağlama işlevini görür (Giddens, 2005: 256).

Giddens, ‘hazır bulunuşluk’ kavramı ile toplumsal ilişki anında ilgili aktörlerin orada olup olmamalarına gönderme yapmaktadır. Yüz yüze ilişkiler ‘üst düzeyde hazır bulunuşluk’ içeren ilişkilerdir. Yüz yüze etkileşimin egemen olduğu toplumlarda, dolayımın fiziksel olarak orada-bulunmayı gerektiren araçlarla sağlanırken, etkileşim anında orada-bulunmayanlarla etkileşimler de yazı ve diğer iletişim araçların dolayımıyla gerçekleştirilmektedir. Yeniden üretim süreci de dolayım için önemli bir kavramdır. Giddens, dolayımın yani ilişkilerin farklı zaman ve mekâna taşınmasının çeşitli yollarının olduğunu ifade etmektedir. Yapısal olarak organize edilen tüm etkileşim, yüz yüze karşılaşmalar sonrası dolaysız bilinç, toplumsal etkileşimdeki geniş küresel alanlarda kurulma biçimlerine kadar farklı araçlarla sağlanmaktadır (Giddens, 2000: 58). Zamansal ve mekânsal dolayımın, yani ilişkilerin farklı zaman ve mekâna taşınması ve genişlemesi sonucunda, bu ilişkiler yapısal ilkeler temelinde kurumlaşarak bir düzenlilik kazanır ve böylece yapıları oluştururlar.

Evlilikte zamansal ve mekânsal değişimlere eşlik eder ve belirli ilkeler temelinde kurumsallaşarak bir düzenlilik kazanarak yapı haline gelmektedir. Farklı yer ve zamandaki insanlarla ilişkiler kurulması ve bu ilişkilerin yaptırıma bağlanması belirli kurallar koymayı ve yerleştirmeyi, belirli kaynak veya devreye sokabilmeyi, kısaca ilişkiler, kural ve kaynakları dönüştürmeyi gerektirir.

Giddens, dolayım ve dönüşümü insan etkinliğinin en temel özelliği olarak kabul etmektedir. Dönüştürme gücü insan eyleminin temelini oluşturur ve eylemi egemenlik ve güçle ilişkilendirir (Giddens, 2000, 57-58). Eylem ve dolayısıyla faillik kendini olayların akışına kaptırmak veya tersine karşısındakine rağmen onun davranışlarını istediği gibi yönlendirmek değil, seyrini değiştirebilmek için olaylara müdahale edebilmek veya “başka türlü yapabilmek”tir. Dolayısıyla güç, belirli amaçlar veya niyetlerle davranan insanların hedeflerine, belirli sonuçlara ulaşabilmek için araçları kullanmalarını, kaynakları harekete geçirebilmelerini, kapasitelerini ve sonuçta insan eyleminin ‘dönüştürme kapasitesi’ni ifade eder ve bir eylemi yapmak kadar ondan kaçınabilmeyi de içerir. Eylem bireyin mevcut ilişkiler durumu veya olayların akışı üzerinde bir ‘fark yaratma’ gücüne bağlıdır (Giddens, 2019: 99, 100, 101; 2005: 242). Giddens gücü ‘dönüştürme kapasitesi’ olarak tanımlar ve bu dönüşüm sürecinde de yapının bir başka özelliği olan kurallar ve kaynakların rol oynadığını, yani gerek ilişkilerin gerekse nesnelerin bir yanda kurallar, daha doğrusu davranış kodları ve normlar, öte yandan tahsis ve otorite kaynakları tarafından dönüştürüldüğünü belirtir. Dönüştürücü güç, temelde insanın bilgili ve ehliyetli bir varlık olmasından kaynaklanmaktadır. Giddens’a göre eylemleri ile dünyayı inşa ve yeniden inşa eden insanlar, yarattıkları dünyaca koşullandırılıp, sınırlandırılabilir. Bu durum, insanların doğayla aktif bir iletişim halinde olduğunu göstermektedir (Giddens, 2000: 58). İnsanların dönüştürme gücüyle ilişkili dönüşüm kavramı, eylemin başka şekilde yapılabilmesini de işaret edebilmekte, aynı zamanda sosyal sistemlerin yapısal özelliklerinin dönüştürücü gücü olarak da tanımlanabilmektedir.

Giddens’ın yapı kavramını anlamlandırabilmek için sistem kavramına da bakmak gerekmektedir. Giddens’ın kavramsallaştırmasında sistem yeniden-üretilmiş ilişkilere karşılık gelmektedir. Evliliğin toplum içerisinde yeniden- üretimi ve ilişkiler üzerindeki etkisini anlamlandırmak adına bir sonraki başlıkta Giddens’ın sistem üzerine yaptığı açılım ele alınacaktır.

2.4. Giddens’in Kavramsallaştırmasında “Sistem”

Giddens’a göre sistem ve yapı arasındaki ayrım yapısalcı ve işlevselci anlayışta net olarak ele alınmamıştır. Bir netliğin olmaması iki kavramın birbirleri içinde kaybolmasına neden olur. Giddens yapılaşma teorisini açıklarken yapı ve sistem arasındaki ilişkiyi açıklar. Ona göre yapı toplumsal ilişki ‘kalıpları’nı, sistem bu ilişkilerin ‘işleyiş’ini anlatmakta kullanılabilir (Giddens, 2005: 201-202). Sistem, yapı ile eylem arasında köprü kuran temel bir olgudur. Bir sistem, katılımcılar arasında düzenli bir şekilde örgütlenmiş sosyal pratiklere denk gelen ilişkileri yansıtır ve bunları yeniden üretmektedir. Başka bir ifadeyle, sistemler, bireylerin yerleşik zaman ve uzam içinde sürekli olarak yeniden ürettikleri etkinliklerden oluşmaktadır. Örneğin, tüm yıl boyunca hafta içi hafta sonu fark etmeksizin İzmir Metrosu, Fahrettin Altay-Bornova hattı üzerinde yolcu taşır. Yolcular metroya biner, koltuklarına oturur ve içecekleri durak geldiğinde ise trenden inerler. Bu eylemi yapan bireyler her sabah bu rutini devam ettirerek aslında o durumu yeniden üretirler. İşte bu gündelik hayat içerisinde düzenli olarak yapılan pratikler sisteme karşılık gelmektedir.

Giddens “*Sosyal Teorinin Temel Problemleri Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki*” kitabında yapı, sistem ve yapılaşma kavramlarını aşağıdaki tablodaki haliyle tek tek ele alıp, açıklar.

YAPI	Sosyal sistemlerin yapılaşmış özellikleri olarak organize olmuş kurallar ve kaynaklar. Yapı sadece ‘yapısal özellikler’ olarak mevcuttur.
SİSTEM	Düzenli pratikler olarak organize olmuş, aktörler veya <u>kollektiviteler</u> arasındaki yeniden-üretilmiş ilişkiler.
YAPILAŞMA	Yapıların süreklilik veya dönüşümünü ve bu yüzden sistemlerin yeniden-üretimini düzenleyen <u>koşullar</u> .

Şekil 2.3. Yapının İkiliği ve Yapılaşma (Giddens, 2005: 208)

Tablodan hareketle denebilir ki, Giddens, yapı ve sistem arasında yaptığı ayrım ile yapılaşmaya giden süreci bu kavramlar üzerinden nitelendirir.

Yapılaşma kavramı, temelde toplumsal hayatın tekrarlanan yapılarıyla ilişkilendirilen ve yapı ile eylemin birbirine bağımlılığını ifade eden bir ikiliği içermektedir. Bu bağlamda yapının ikiliği, sosyal sistemlerin yapısal özelliklerinin

hem bu sistemleri oluşturan pratiklerin aracısı hem de sonucu olması durumunu yansıtır. Toplum, insan eylemleri tarafından biçimlendirildiği gibi yapısal belirleyicilerin etkisi altında da olan bir yapılaşma sürecinin ürünüdür. Bu bağlamda Giddens'in yaklaşımında, toplum-birey ve yapı-eylem ikiliği yerine sosyal pratiklere ve bu pratiklerin toplumun yeniden üretilmesindeki rolüne odaklanılmaktadır. Sosyolojinin inceleme alanı artık sadece öznel anlamlar veya nesnel yapılar değildir. Onun odak noktası, yapılaşmaya olanak tanıyan sosyal pratiklerdir (Giddens, 1999: 42).

Yapının aksine sistemler zaman-mekân içinde yer almakta ve toplumsal pratikler aracılığıyla inşa edilmektedir. Yapılar sistemlerin üretim ve yeniden-üretim anlarında zamanda-mekânda var olurlar (Giddens, 2000: 29-30). Giddens burada yapılar ile toplumun daha kalıcı ve gözlenebilir yanlarını açıkça birbirinden ayırmaktadır. Bu yüzden Giddens için, sosyal sistemler ve kurumlar, insanların davranışlarında sürekli tekrarlanarak toplumun rutin bir özelliğine dönüşen görünür toplumsal ilişki kalıplarını anlatmaktadır. Sosyal sistemler yeniden-üretilen pratikleri, kurumlar ise yeniden-üretilen kurallar ve kaynakları anlatmaktadır (Layder, 2019: 199). Evlilik özelinde bakıldığında, evlilik bir kurumdur ve içerisindeki çiftlerin eylemleri onun yeniden- üretilmesini sağlamaktadır. Failler var olan kuralları kullanırken, kurallarının dönüşümünü sağlayarak yeniden-üretilmesine de katkı sağlamaktadır. Tüm bu yapılaşmış toplumsal ilişki kalıpları yerleşik pratikleri ve bu pratiklerin temelini oluşturan güç ilişkilerini içermektedir.

Giddens'in toplumsal bütünleşme ve sistem bütünleşmesi ayrımı onun sistem terimiyle ne anlatmak istediğini biraz daha ayrıntılı olarak anlamamızı sağlamaktadır. Toplumsal bütünleşme (bir-arada-bulunan) insanlar arasındaki somut karşılaşmaların doğasına işaret ederken, sistem bütünleşmesi farklı zamanlar ve mekânlara yayılmış ve doğrudan birbirleriyle yüz yüze ilişki içinde olmayan insanlar (özellikle kolektiviteler) arasındaki ilişkileri anlatmaktadır. Evlilik de toplum içerisinde tam da böyle bir ilişki ile devamını sağlamaktadır. Toplumun yakın karşılaşmalardan 'uzak' bu kollektif yanlarına vurgu, gerçekte genellikle toplumun kurumsal yapısı olarak sözü edilen şeylerle -yani, ekonomi (buna meslekî yapı dâhildir), siyaset, eğitim sistemi ve din ve ahlâk gibi farklı inanç sistemleriyle- örtüşür görünmektedir (Layder, 2019: 198-199). Giddens tüm bunların -toplumsal yapılar, kurumlar ve sosyal sistemlerin- somut

insanların gerekçeleri, güdöleri ve refleksif davranışlarından bağımsız olarak varolmadığını söylemektedir. Onlar “sadece yapının ikiliği aracılığıyla sürekli olarak üretildikleri ve yeniden-üretildikleri sürece varolurlar” (Giddens’den aktaran Layder: 2019:199). Bu nedenle kurumlar faillerin eylemlerinden bağımsız değildir. Tam tersine toplumsal hayat faillerin niyetli davranışları neticesinde meydana gelmektedir. Evliliğin de günümüze kadar sürmesi faillerin niyetli eylemleriyle devam etmesinden kaynaklanmaktadır. Evlilik olarak kurumun incelenmesinin de bu nedenle faillerden bağımsız gerçekleşmesi mümkün görünmemektedir.

2.5. Giddens’in Faillik Kavramına Bakışı

Fail olarak tanımlanan bireylerin eylemleri ile yapılar iç içedir. Yapıya karşı failin eylemleri, mücadeleleri ve değiştirme potansiyelini ortaya çıkarabilmek adına ilk olarak failin bu eylemleri nasıl gerçekleştirdiğine odaklanmak gerekmektedir. Bu nedenle bu başlık altında Giddens’in fail kavramı ele alınarak açıklanacaktır.

Giddens’in kavramsallaştırmasında faillik kavramı süreç içerisindeki var olan davranışlara karşılık gelmektedir. Giddens’da eylem kavramı failin etkinliklerini anlatmaktadır (Giddens: 2005: 194). Bireylerin fail olarak yapı içerisinde varlık göstermesi ancak eylemi gerçekleştirmesiyle ortaya çıkar. Giddens’in burada savunduğu nesnel dünyaya “müdahale etmeyi” içeren faillik kavramı, praxis’le¹⁵ doğrudan ilintilidir. Giddens’in teorisinde faillik, bireylerin içinde yaşadıkları, yer aldıkları koşulları değiştirebilmelerine ve toplumsal kısıtlamalara yaratıcı biçimlerde tepki verebilmelerine karşılık gelmektedir. Bununla, failliğin insanların toplumsal dayatmalarının talihsiz kurbanları olmadıklarına dikkat çekilir. Giddens, yaptığı fail tanımlaması ile bireylerin içinde yer aldığı dünyayı üretme ve yeniden üretme kapasitesine sahip olduğunu vurgulamaktadır. Giddens’da eylemin sürekli bir davranış akışına işaret etmesi, eylemin parçalanamayacak oluşuna zamansallığına vurgu yapmaktadır. Bu da eylemin akış ve bağlamdan bağımsız olmadığını, süreklilik gösterdiğini öne sürmektedir. Giddens’in faillik kavramını sosyal teoride yer alan diğer eylem teorilerinden farklı kılan, praxis ve eylemin zamansallığına yaptığı

¹⁵ Giddens praxis kavramını Marx’tan almaktadır. Marx’ın praxis kavramını teorisinde eyleme uygular. Ona göre praxis insanların dünyayı değiştirmek amacını gerçekleştirmek için karşılaştıkları güçlüklerle mücadele etmeleridir. Bunun yanında, yukarıda da ayrıntılı olarak ele aldığımız gibi Giddens, yapı düşüncesinin belirleyiciliğini de tamamen görmezden gelmez. Diğer taraftan praxis teorisinde yapısal kısıtlamalar oldukça önemlidir.

vurgudur. Faillik-yapı probleminin temeli olan karşıtlığın aksine, Giddens'in yaklaşımına göre yapı ve faillik arasında bir karşıtlık yoktur. İster gündelik hayattaki sıradan bir karşılaşmada gerçekleşen konuşma, ister daha kapsamlı toplumu kökten değişikliğe uğratan konuşma olsun, faillerin bu eylemi, toplumun inşasında onların doğal güçlerinin varlığını ortaya koymaktadır. (Layder, 2019: 209-210). Giddens, failin dünyadaki olaylar sürecine müdahalede bulunmasını "başka türlü yapabilme" olasılığı olarak vurgulamaktadır. Aktörün zaman içinde belli noktalarda 'başka türlü yapabilme'si eylemin ayrılmaz bir özelliğidir (Giddens, 2005: 498). Giddens'in aktörün her zaman "başka türlü davranabilme" potansiyeline yaptığı vurgu, insanı ehliyet sahibi bir varlık olarak tanımladığının göstergesidir. Giddens'in teorisinde insan yapıp ettikleri hakkında bilgi sahibi olan bir varlıktır. Ehliyet sahibi olan insan aynı zamanda ne yaptığı ve niçin yaptığı hakkında bilgisi olan bir varlıktır (Giddens, 2010: 53). Giddens'in bireyleri bilgili ve ehliyet sahibi olarak tanımlaması sosyal teorideki toplumsal değer ve normları pasif şekilde içselleştiren birey fikrine açık bir itirazdır. Buradaki bireyin ehliyet sahibi olması güç kavramıyla da doğrudan ilişkilidir.

Toplumdaki birey, üyesi olduğu sosyal hayatın yeniden üretilme koşullarına katkı sağlar ve bu koşullar hakkında da bilgi sahibidir (Giddens, 2005: 126). Aynı zamanda bu bireyler gündelik hayattaki eylemleri ile toplumun inşası ve yeniden inşasına doğrudan katılmaktadır. Giddens burada bireyin etkin bir özne olmasını vurgularken, eylemi merkeze alan teorilerin düştüğü yanılgıya düşmekten kaçınmaktadır. Çünkü eylem ve eylemin kaynağını açıklama noktasında eksiklikler mevcuttur. Giddens yapılaşma teorisini ortaya çıkarırken bu eksiklikleri aşmaya çalışmaktadır. Onun teorisinde eylemi gerçekleştiren failler toplumsal yapılar ile karşılıklı etkileşim içerisindeyken hem toplumu etkilemekte hem de toplumdan etkilenmektedir.

Evlilik, çiftler arasında bireysel ilerlemesinin yanında toplum tarafından oluşturulan kurallar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Her zaman toplumsal bir müdahale söz konusudur. Bunun yanında bu müdahale alanı içinde bireyin başka türlü yapma olanağı her zaman bulunmaktadır. Çalışmalarında yapı ve failliği aşmaya çalışan Giddens, yapı ve fail meselesini paranın iki yüzü olarak görür. Toplumsal pratiklere bir yüzünden bakıldığında fail, diğer yüzünden bakıldığında yapılar görünür

olur (Giddens 2005: 4). Yapı faili, fail de yapıyı tamamlar. Toplumsal pratik olarak evliliğin oluşumu ve devamını sağlamada yapı ile faillik beraber işlemektedir.

Günlük hayat pratiği olan evliliğin sinemadaki görünümünü analiz ederken Giddens'in yaklaşımından hareket etmek bu alanda önemli açılımlar yapmamıza olanak sağlayacaktır. Çünkü Giddens analizinde günlük hayatı temele alır. Failler günlük hayat içerisinde sosyal yapılarla karşılıklı etkileşim halinde toplumsal olanın yeniden üretimine doğrudan katılmaktadır. Günlük hayat alanı, üyesi olduğu toplumun koşulları hakkında büyük ölçüde bilgili faillerin bilinçli eylemlerde bulunarak, onları baskılayan yapısal koşullar altında toplumun yeniden üretilmesine ya da yapılaşmasına olanak sağlayan alandır (Layder, 2019: 189-190). Bu nedenle insanların günlük hayat içerisinde davranışlarının analizi önemlidir. Giddens'in günlük hayat vurgusunda, bilgili ve becerikli failler olarak insanların günlük sosyal pratikler aracılığıyla toplumun aktif icrasına bizzat katıldıklarının ve onların toplumsal sistemin edilgen kültürel kuklaları olarak görülemeyeceğinin altı bir kez daha çizilmiş olmaktadır. Giddens'in fail kavramını daha iyi anlamak adına bu konudaki görüşleri, belirlenen başlıklar altında tek tek ele alınarak incelenecektir.

2.5.1. Sosyal Pratikler ve Eylem

Sosyal pratikler, bireylerin günlük yaşamlarında rutin olarak gerçekleştirdikleri ve toplumsal düzenin sürdürülebilmesine katkıda bulundukları sosyal etkinliklerdir. Failler, eylemde bulunurken diğer failler tarafından üretilmiş sosyal koşulları, sosyal pratikler aracılığıyla yeniden üretirler (Giddens, 1999: 43). Yapılaşma teorisinde Giddens, sosyal pratikleri birey ve toplum arasındaki ilişkiyi açıklamak için temele alır ve bu ilişkiyi sosyal pratikler üzerinden yeniden tanımlamış olur.

Yapılaşma teorisinin bu açılımını Giddens'in iki tezi ön plana çıkarır (Kaspersen, 2000: 33). İlki, toplumsal hayatın kurucusunun sosyal pratikler olduğunu söylerken, aktörlerin bizi inşa etmesini, yapıları somutlaştırmasını ve gerçekliğe dönüştürmesini ele alır. İkincisi ise, yapı-fail, toplum-birey arasında aracılık eden bir kavramdır. Giddens bununla yapıyı, eylemi ve bunların zaman-mekân, kurallar, güç, bilinç gibi çeşitli yönlerini yeniden inşa ederek yan yana getirmektedir.

Giddens, sosyal pratikler aracılığıyla eylemi ve yapıyı yeniden tanımlayıp, yapı-fail ikiliğini aşmaya çalışırken aslında, hem 'insanlar ne yaptıkları hakkında bilgi sahibi olan faillerdir' düşüncesini hem de sosyal süreçlerin yaptıklarımızı

biçimlendiren farkında olmadığımız, bizim dışımızdaki etkilerini (yapısal sınırlamaları) bir araya getirir. Böylelikle hem yapısal unsurları göz ardı etmeden faili yeniden sosyolojinin merkezine taşır, hem de yapı ile failin karşılıklı etkileşim halinde sosyal pratikler aracılığıyla yeniden ürettiği gündelik hayat gerçekliğini temel bir analiz alanı olarak sunar. Zira gündelik hayat toplumsal gerçekliklerin üretilip yeniden üretildiği bir yapılaşma alanıdır. Gündelik hayat sosyal pratiklerin uygulama alanıdır. İnsanlar sabah kalkarlar belirli rutinler eşliğinde kahvaltılarını yaparlar. İşe giderler, işyerinde bir sürü şey yaparlar (arkadaşlarıyla sohbet etmek, iş hakkında yeni bir şey öğrenmek vs.). Kimisi okula gidip gelir. Okulda yeni bilgiler öğrenir, arkadaşlarıyla ya da hocasıyla sohbet eder. Bir diğeri sevgilisiyle vakit geçirir, bir başkası bankada yapacağı işlemler için sıra bekler... Bu gibi durumlar sürekli yaşanmaktadır. Anlaşılabacağı üzere gündelik hayat, devamlı olarak yeniden üretilen bir pratikler öbeğidir. Bu nedenle Giddens, sosyal pratikler üzerinde durulması gerektiğinin altını çizmektedir. Çünkü bireylerin eylemlerini, rutinlerini ve içselleştirmelerini temel alan sosyal pratikler, yapı ve eylemi içermektedir. Bireylerin diğer bireylerle ve toplumsal yapılarla etkileşim kurmasını sağlamaktadır. Ayrıca, sosyal pratikler tekrara dayalı bir oluşum iken diğer taraftan da değişim potansiyeline açık olup geçmişten devraldığı toplumsal koşulları (pratikler, bilgiler, kaynaklar) yeniden yaratma yeteneğine sahiptir.

Giddens kurumları zaman ve uzama yayılmış pratikler olarak tanımlar (Giddens, 1999: 60). Bir kurum olarak evlilik, insanlıkla birlikte var olmuş ve içinden geçtiği dönemin koşullarıyla bireyler tarafından yeniden üretilmiştir ve üretilmektedir. Evlilik faillerin temaslarıyla yeniden yaratıldığı gibi var olan koşullarında değişikliğe uğratarak yeni oluşum koşulları da yaratılmaktadır. Değişikliğe uğratma ve yeniden üretilme günlük pratikler içinde oluşurken, bireylerin başka türlü yapma hali de her zaman bulunmaktadır.

Failin amaçları, gerekçeleri, muhtemelen tepkileri sosyal pratiklerin çözümlenmesinde göz önünde bulundurulmalıdır (Giddens, 1999: 60-61). Amaçlı fail anlayışı, bireylerin yapı karşısındaki eylem potansiyeline ve tekrara dayalı değişim potansiyeline atıfta bulunur. Failler kendi eylemlerini gerçekleştirirken, bu eylemlerin gerekçelerini açıklamak zorunda oldukları anlarda eylemin niteliği üzerine de düşünmek zorundadır. Ayrıca, Giddens'a göre fail, kendi eylemlerinin yanında diğer

faillerin eylemleri üzerine de düşünmek ve onların eylemlerini gözetmek durumundadır (Giddens, 2019: 101; 1999: 43). Böylece, failin egemenlik ve güç ilişkileri temelinde kendilerine ait stratejilerini geliştirmesi, süreç içerisinde akışa kapılmayıp mücadele etmesi kolaylaşır. Giddens, kurallar ve pratiklerin birbirleriyle bağlantılı olarak var olacağını aktarır (Giddens, 2005: 207). Günlük hayat içerisinde her gün yeni bir süreçle var olan evliliğin kurallar aracılığıyla oluşup yapı haline gelmesi meselesi bu temelde önemlidir. Evliliğin kurallar çerçevesinde oluşum koşulları ve bireylerin günlük hayat pratikleri bu koşullardan nasıl etkilendiği üçüncü bölümde detaylı olarak ele alınıp açıklanacaktır.

2.5.2. Eylem ve Bilgili Fail

Giddens eylem kavramıyla, insan davranışının “ehliyet” ve “bilgililik” olan iki temel boyutunu vurgular. Bunlardan ilki olan ehliyet kavramı ile aktörün “başka türlü davranabilme” imkânı vurgulanırken, ikincisi olan bilgililik kavramı ile toplumun üyelerinin o toplumun işleyişi hakkında çok şey bildikleri, bilgili bireyler oldukları vurgulanır (Giddens, 2005: 498). Giddens’in fail anlayışının temelinde bireylerin bilgi sahibi olduğu düşüncesi vardır (Giddens’tan aktaran Kaspersen, 2000: 34). Eylem, sürekli ‘yaşanılan deneyimler’ akışıdır. Birey, eylemi kaynaklar, olanaklar, algılar, toplumsal çevre gibi birçok etkenden etkilense de failin seçimi ile gerçekleşir. Bu çerçeveden bakıldığında karar alıcı olan fail, karar alma sürecinin sonucu da eylemdir. Failin başka bir seçeneğinin olması ve bu seçenek doğrultusunda eylemin gerçekleşmesi, eylemin amaçlı niteliğini ve failinin özgürlük potansiyelini gösterir. Bu nedenle yaşanılan deneyim bireye özgüdür. Birey var olan durumlar içerisinde seçimde bulunur ve her seçim bir diğerinden farklıdır. Failin başka türlü yapabilme olasılığı her zaman bulunmaktadır. Failin başka türlü yapabilmesi her zaman başka bir yolunun olabileceğini, başka türlüünün mümkün olduğunu göstermektedir. Bireyin ondan bağımsız koşullarda oluşan yapılar içerisinde özgür olabileceği alanlar mümkündür. Bu alanların varlığı ve neler olduğu, failin başka türlü yapabilirliliği dördüncü bölümde filmler üzerinden görünür kılınacaktır.

Giddens’in faili bilgi sahibi (bilgili insan) olarak kavramsallaştırmasındaki ‘bilgi’ ile kastettiği şey bireyin eylem süreci ve bu eylemi içinde gerçekleştirdiği toplum ve bu toplum içerisindeki etkinlikler hakkında tüm bildikleridir (Çeğin ve Tatlıcan, 2007: 330). Giddens işe, “*bir insan olmak gerçekte her zaman, şu veya bu*

betimleme altında hem ne yaptığını hem de onu niçin yaptığını bilmektir” (Giddens, 2010: 53) öncülüyle başlanması gerektiğinin altını çizmektedir. Günlük faaliyetlerimiz sırasında ortaya çıkan ve yeniden üretilen sosyal uzlaşımlar, paydaşlar tarafından hayatımızdan çok farklı ortamlarda ‘içinde bulunmanın’ bir parçası olarak ilgili eyleyenler tarafından refleksif olarak gözetilir. Refleksif farkındalık olarak tanımlanabilecek bu durum etkinlikler sırasında sürekli gerçekleşen eylemlerin temel özelliklerindendir. Giddens kuramında refleksivite kavramına önemli bir yer ayırmaktadır. Onun kavramlaştırılmasında refleksivite düşünümSELLİĞE karşılık gelmektedir. DüşünümSELLİK, bireyin eylemleri üzerine düşünebilme kapasitelerini anlatmaktadır. Giddens bu kavramı kendileri ve eylemleri hakkında bilgili ve ne yaptıklarının farkında olan bireylerinin konumunu betimlemek için kullanmaktadır. İnsanlar, etkinlik içerisindeyken yaptıkları eylemler üzerine düşünmektedir. Etkinlikler esnasında ve eylemlerinden doğan bilgiyi daha sonraki davranışlarına katarlar. Bilginin davranışa katılması bilinç¹⁶ ile alakalıdır. Kısacası, günlük yaşamda toplumsal ilişkiler, bireysel eylemleri şekillendiren toplumsal yaşam bilgisi ile sürekli olarak kendilerini refleksif olarak yeniden düzenlemektedir. DüşünümSELLİK, bireyin eylemde bulunurken seçim yapmasına etki etmektedir. Sosyal faaliyetlerin refleksif olarak izlenmesi ile eylemlerin takibi arasında temel bir bağlantı bulunmaktadır (Tatlıcan ve Çeğin, 2007: 331). Eylemin yeniden üretilmesini ve sürekliliğini sağlayan en önemli özelliği refleks takibidir. Günlük davranışlarımızda, zaman ve mekânın farklı yönleri iç içe geçmiş durumdadır. Giddens’a göre sosyal yaşamdaki karşılık gelmeler, etkinliklerden ve günlük rutinlerden oluşmaktadır (Layder, 2019:194). Bütün bu süreçler bir araya geldiğinde birey sadece kendi eylemlerini değil diğerlerinin de eylemlerini hesaba katmak ve gözetmek zorundadır. Refleksleri izleme yeteneği, insanların beklenmedik durum ve durumlar karşısında esnek hareket etmelerini sağlar. Bu şekilde, etkinliğin sürekliliği sağlanmaktadır (Layder, 2019: 196-197). Giddens’ın sosyal etkileşim analizinin merkezinde, refleksif gözetim kavramı yer almaktadır. Refleksif gözetim, failin yalnızca kendi eylemleri hakkında değil, aynı zamanda başkalarının olası eylemleri hakkında da bilgi sahibi olduğunu göstermektedir. Bu kavram aynı zamanda karşılıklı anlayış gerektirmektedir. Karşılıklı bilgi ile kastedilen, aktörlerin sosyal hayatı anlamlı şekillerde inşa etmek ve

¹⁶ Giddens’ın bilinç ile ilgili analizi bir sonraki başlıkta detaylı olarak ele alınacaktır.

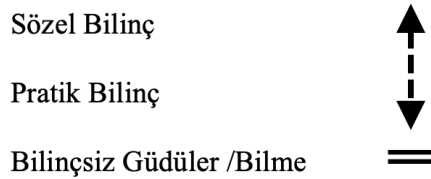
anlamak için kullandıkları yorumlayıcı kalıplardır. Giddens’a göre “*toplumsal etkileşim, yaptıklarının gerekçelerini bilen amaçlı ve bilgi sahibi failler tarafından*” gerçekleştirilmektedir (Giddens, 2019: 100-101). Failin ne yaptığını bilmesi bu eylemi gerçekleştirirken bir amacının olması, eylemin açıklanabilirliğine karşılık gelmektedir. Failler gerçekleştirdikleri eyleme dair açıklamalar sunulabilmektedir. Eylemin yorumlanabilirliği, yazarın yalnızca kendi eylemleri hakkında bilgi sahibi olduğu anlamına gelmez. Eyleyen ayrıca diğer faillerin eylemlerinden de haberdardır. Bilgililik, bir toplumun üyelerinin o toplum ve faaliyet gösterdikleri koşullar hakkında tüm bildiklerini anlatmaktadır.

Bu durumu *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962) filmi üzerinden örneklendirebiliriz. Nilüfer, Fikret Sami ile evli olduğunu öğrendikten sonra İzmir’e gider ve ilk karşılaştıkları sahnede yaşananlar Giddens’ın karşılaşmalar için söylediği duruma denk düşmektedir. İkili birbirini daha önceden tanımadığı için birbirleri hakkında bilgileri yoktur. Bu nedenle bir araya geldiklerinde ilk anda birbirlerini tanımak adına sorular sorarlar. Bu sorularla beraber aralarında bir sohbet başlar. Bu sohbet esnasında ikisinin de birçok duruma dikkatini vermesi gerekmektedir. Bunlardan biri de konuşurken kullanılacak ve kullanılamayacak kelimelerin seçimidir. Konuşma esnasında bu kelimeler kişilerin zihninde pratik bir şekilde oluşur. Kelimelerin yanında jestler ve mimikler de devreye girer. Bu davranışlar karşısındaki kişiye, ortama ve verilmek istenilen imajlara göre şekillenir. Örneğin birey konuşma sırasında bir durumu saklamak isterse jest ve mimikleri kontrol etmesi ve bazı sözcükleri kullanmaktan kaçınması gerekir. Filmde Nilüfer’in çekingen tavrı ve heyecanı beden diline yansımaktadır. Ancak Nilüfer’in bu durumu Fikret Sami’ye belli etmemek adına uğraş verdiği de gözlenmektedir. Filmdeki karşılaşma anında olduğu gibi gündelik hayat içerisinde benzer bir süreçte birey birçok bilgiye başvurmaktadır. Günlük hayat içerisinde bu karşılaşmalar sırasında bireyler, etkileşimi devam ettirmek için gerek bedensel hareketlerinin gerekse konuşmalarının kontrolünü sağlamak amacıyla ihtiyaç duydukları oldukça teferruatlı bilgileri devreye sokarlar. Böylece etkileşimin sürekliliği sağlanmış olur. Giddens bu durum için şunları söylemektedir: “*Gündelik en basit bir soruyu cevaplandırmak veya en üstünkörü bir söz söylemek bile potansiyel olarak bireye açık, neredeyse sınırsız sayıda ihtimalin paranteze alınmasını gerektirir*” (Giddens, 2010: 55). Burada fail, ifade ettiğinin yanında ifade ettiğinden daha da fazlasını bilen varlıktır.

Failin amacını bilinçli bir şekilde gerçekleştirmesi, bilgi sahibi olması ve yetkinliği ile birlikte eylemin dikkatli bir şekilde gözden geçirilmesi ve karşılıklı bilgi alışverişi içermesi, failin hem eylemi hem de toplumsal dünya hakkında farkındalık ve anlayış sahibi olduğunu ifade etmektedir. Dördüncü bölümde seçilen filmler analiz edilirken, filmdeki karakterlerin davranışta bulunurken düşünme, bilgiyi kullanma ve bunu davranışlarını oluştururken ne ölçüde kullandıklarını bu çerçevede ele alınacaktır. Filmlerin analizinde karakterlerin olaylar karşısında eylemde bulunma ve yapılan eylemin düşünömsel boyutunun analizinde Giddens'ın bu kavramlaştırması davranışların anlamlandırılması açısından önemli olacaktır.

2.5.3. Bilinçdışı, Söylemsel Bilinç ve Pratik Bilinç

Giddens, insanların farklı bilinç seviyelerine ve farkındalık düzeylerine sahip olduklarını ve bu durumun onların etkinliklerdeki rolünü fiili olarak etkilediğini düşünmektedir. O bu fikri “bilinç tabakalaşma modeli” olarak adlandırmaktadır. Bu model, bilinçdışı, söylemsel bilinç ve pratik bilinç olmak üzere üç ana katmandan oluşur. Söylemsel ve pratik bilinç arasında karşılıklı bir etkileşim bulunmaktadır. Yani pratik bilinçteki bir durum, söylemsel bilinç düzeyinde ifade bulabilir (aralarında karşılıklı etkileşim/ gidiş-geliş olabilir). Ancak bilinçdışı dürtüler için aynı şeyi söylemek mümkün değildir; bu tür dürtülerin söylemsel ve pratik bilinç düzeyleri arasında karşılıklı bir ilişki yoktur.



Şekil 2.4. Bilinç tabakalaşma modeli (Giddens, 1999: 48)

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere okun iki uçlu olması söylemsel bilinç ve pratik bilinç arasında geçişkenliğin olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda iki çizgi, ok ile bu yön arasında geçiş olmadığını anlatmaktadır. Bilinçsiz güdülerden söylemsel ve pratik bilinç düzeyi arasında bir geçirimli bir ilişki yoktur.

Giddens, bilinci bir kişinin kendisinin ve çevresinin farkında olma yeteneği olarak tanımlar. Onun bilinç kavramı “...*bedenin duyu mekanizmalarına ve bunların “olağan” işleme biçimlerine*” gönderme yapmaktadır. (Giddens: 1999: 89). Bilinç, insanların toplumsal dünyayı anlamlandırmalarını, etkileşimde bulunmalarını ve kendilerini yönlendirmelerini sağlamaktadır. Giddens’a göre, bilinç insanların düşünce, dil ve semboller aracılığıyla toplumsal gerçekliği anlamalarını ve kendilerini ifade etmelerini mümkün kılar. Bilinç, bir bireyin kendi eylemlerini içinde bulunduğu olayın bağlamıyla birlikte anlamlandırma yeteneğini ifade etmektedir. Bir eylemin ‘bilinçli’ olması, eylemi gerçekleştiren kişinin ne yaptığı hakkında ‘düşünüyor’ olması gerektiği anlamına gelir. Bu bağlamda, bilinç, bireyin etkinliklerini tutarlı bir şekilde açıklayabilme ve gerekçelendirebilme yeteneğine sahip olmasını varsayar (Giddens, 1999: 89). Onun bilinci ele alışı günlük kullanımın dışında daha derin bir anlama sahiptir. Bu nedenle gündelik hayat alanı içinde insanların farklı bilinç veya farkındalık düzeylerine sahip olduklarını ve bu durumun onların eylemlerinin biçimlerini doğrudan etkilediğini düşünmektedir. Giddens’ın bilinç üzerine var olan yaklaşımın derinine inmek için ilk olarak bilinçdışı, pratik bilinç ve söylemsel bilinç düzeylerine bakmak yerinde olacaktır. Bu üç düzey failin kendisi, davranışı ve bu davranışın oluşumuna etki eden ve onlara tesir eden şartlara dair kapasiteleri ve bilgilerine karşılık gelmektedir (Giddens, 1999: 48-49). Bu düzeylerden ilki olan bilinçdışı, bireylerin farkında olmadan gerçekleştirdiği otomatik davranışları ifade etmektedir. Burada otomatiktikten kastedilen bu davranışların bilinçsiz yönlerini anlatır ve eylemin doğrudan erişiminin olmadığı anımsama biçimlerine gönderme yaparken, bilinçdışı güdüler, bilincin derinlerindeki duygu ve arzulara karşılık gelirken, usavurmaya dayalı dile getirmeyi engelleyen bastırma biçimlerini içermektedir (Giddens, 1999: 95). Kısacası bunlar güdüler ve dürtülerle ilgilidir. Bilinçdışı, bastırılmış veya çarpıtılmış biçimde görünen bilgiyi içermektedir (Kaspersen, 2000: 37). Bilinçdışı, bilincin altında yatan ve kolaylıkla kelimelere dökülemeyen seviyeye karşılık geldiğinden, eylemden en uzak düzeydir. Bireylerin davranışlarının arkasında bilinçdışında yer alan duygular ve arzular bulunmakla beraber, onlar bu arzuların dayatmasını yerine getirmek zorunda değildir. Öyle ki çoğu zaman bilinç tarafından bu arzular bastırılmaktadır. Burada Giddens için önemli olan, kişinin psikolojik eğilimiyle ilişkili, bir ölçüde kontrolü altındaki unsurlardır. Bunlar söylemsel bilinç ve pratik bilinç düzeyleridir (Layder, 2019: 192).

Giddens, bilinçdışı kavramını Freud'un id-ego-süperego modelinden esinlenerek ele alsa da bu modelin kullanışsız ve sorunlu olduğunu düşünmektedir (Giddens, 1999: 95-96). Onun yerine, Giddens eylemin refleksif gözetim sürecine odaklanmaktadır. O bilinçdışı yerine 'bilinçlilik' alanını vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, insan eyleminin anlamını çözümleme sürecinde farklı özel kavramları öne çıkarır. Giddens'a göre, insan davranışı bir süreç ya da akış olarak değil, edimlerin bir bütün olarak ele alınması gerektiği şeklinde olmalıdır. Bu nedenle Giddens, insan davranışını beden hareketlerinden konuşmalara kadar parçalara ayırarak analiz etmenin ve her bir hareketin ardında bir güdülenme olduğunu iddia etmenin hatalı olduğunu düşünmektedir. Onun eleştirdiği nokta, insan davranışının parçalara ayrılarak incelenmesi ve her bir hareketin ardında bir güdülenme olduğunun varsayılmasıdır. Eğer eylem bir bütün içindeki akış olarak görülürse, bilinçdışının genel etkisi anlaşılabilir. Giddens, bu yanlış eylem anlayışını değiştirerek bilinçdışının önemini analiz etmeye çalışır. Onun yaklaşımına göre, bilinçdışı sadece genel eylem biçimleri sağlayabilir ve bu nedenle eylem akışı içinde belirleyici bir rol oynamaz. Giddens, bilinçdışının davranışın refleksif gözetimini nadiren etkilediğini, asıl belirleyicinin pratik bilinç ve söylemsel bilinç olduğunu düşünmektedir (Layder, 2019: 210).

Giddens'ın hareket noktasını fail ve failin toplumsal hayat içerisindeki aktivitesidir. Bu nedenle failin yalnızca yapıların taşıyıcısı olarak alınmasını ve failin özgür iradesinin ve bilgi birikiminin göz ardı edilmesini eleştirmektedir. Onun tanımlanmasında fail, sosyal pratikleri icra eden ve bunu icra ederken de koşulların oluşumu konusunda bilgi sahibi olan varlıktır. Bu bilgi zenginliği pratik bir bilinç olarak ifade edilmektedir. Pratik bilinç, bireylerin günlük yaşamlarında pratik olarak gerçekleştirdikleri toplumsal etkinliklerin bilincini ifade etmektedir. Bu düzey, bireylerin toplumsal dünyayı nasıl deneyimlediğini, toplumsal normlara nasıl uyduğunu veya bu normlara nasıl meydan okuduğunu içermektedir. Pratik bilinç, bireylerin günlük eylemlerini ve etkileşimlerini şekillendiren toplumsal kalıpları anlamalarını sağlamaktadır. Pratik bilinci açıklamak için *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1961) filmindeki eşlerin evlilik içerisindeki eylemleri üzerine örnek verilebilir. Sabahat evin annesi olarak her sabah kalkar ve ilk olarak ailesi için kahvaltı hazırlar. Kahvaltı sonrası sofrayı toplar, evin temizliği yapar, çamaşır ve bulaşıkları yıkar. Bu eylemleri gerçekleştirdikten sonra akşam yemeğini yapmaya başlar. Akşam olduğunda

da aile bir araya gelerek akşam yemeğini yer. Ardından Sabahat yine sofrayı toplar. Ertesi gün olduğunda benzer eylemler yine devam eder. Cemal ise her sabah uyandıktan sonra kahvaltısını yapar, işine gider. İşte karşılaştığı çalışma arkadaşlarıyla sohbet eder. Sohbet esnasında konuşma eylemini yerine getirirken herhangi bir dilbilgisi kuralı ya da biçimsel sözdizimi kurallarına ihtiyaç duymadan günlük sohbetlerini gerçekleştirir. Cemal ve arkadaşları günlük sohbetlerini yaparken çoğu zaman onlar üzerine düşünmez ve onlar kendiliğinden gerçekleştirilmiş olur. Cemal akşam olduğunda evine döner. Akşam yemeklerini yerler ve uyurlar. Ertesi gün yine kahvaltı sonrasında işine gider. Kadın ve erkeğin gündelik hayat içerisinde işleri bu filmde net bir şekilde bellidir. Bu iş dağılımı toplumsal cinsiyet rollerine uygun yapılmıştır. Bu nedenle bu da günlük eylemlerine yansımaktadır. Filmde de görüldüğü haliyle bu ve benzeri günlük hayat faaliyetlerinin büyük çoğunluğu bireylerin otomatikleşmiş eylemleridir. Bu eylemlerin otomatikleşmiş olması onların üzerine düşülmediği anlamına gelmemektedir. Bireyler bu eylemlerin gerçekleşme biçimi ve amacı hakkında bilgi sahibidir. Birey bu bilgiyi nadiren açıkça formüle eder¹⁷, yani kullanılan bilgi örtüktür. Bu bilgi, bireylerin nasıl davranacağını bilmesini gerektirir. Eylemde bulunurken davranış kurallarını ve onların sırasını bilirler. Sabah alarm çaldığında kapatır, yataktan kalkar ve sonra banyoya gider vs. bunlar birbirini takip eden eylemlerdir. Birey bu eylemleri yarı uykuda olsa bile neredeyse otomatik olarak gerçekleştirir. Gündelik hayat içerisinde devam eden bu eylemler ile ilgili bir arızalanma yaşandığında bireyler o eylemler üzerine düşünmeye başlarlar. Örneğin Sabahat günlük işlerin yoğunluğundan yorulur ve şikâyet eder. Bu durum üzerine Cemal ile aralarında kavga çıkar ve evi terk eder. Bu kavga ile evlilikleri ile ilgili arıza yaşanır. Daha sonra gündelik eylemleri ve ev içi iş bölüşümü üzerine düşünmeye başlayarak, yaşanan durumu sorgularlar.

Pratik bilinç, genellikle “*davranış sırasında beceriyle kullanılan, ancak aktörün sözlü olarak açıklayamadığı içsel bilgi*” anlamına gelmektedir (Giddens, 2005: 196). Pratik bilinç, söze dökülmez, ancak yapılması gerekeni gösterir; bu nedenle pratik bilinç ve bilinçdışı kavramları arasında net ve keskin bir sınır olmadığını göstermektedir. Pratik bilinç, bireylerin günlük yaşamın üretilmesini ve zaman içinde

¹⁷ Bilginin açıklanması, dile getirilmesini Giddens söylemsel bilinç olarak kavramsallaştırır. İlerleyen paragraflarda söylemsel bilinç ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

tekrar üretilmesini sağlayan kurallar ve inceliklerin bilgisini gerektirir. Giddens’a göre, bu üçlü içinde en önemli olanı bilgi akışını sağlayan pratik bilinçtir (Giddens, 1999: 48). Çünkü aktörlerin dünya hakkındaki bilgilerinin büyük bir kısmı pratik bilinç içinde yer almaktadır.

Giddens, failin pratik bilinç aracılığıyla anlaşılması gerektiğini vurgular ve bu nedenle bilinç ile bilinçdışı arasında bulunan ve insanların pratik etkinliğinin merkezinde yer alan pratik bilincin göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtir. Aksi takdirde, fail hakkında konuşulamaz (Giddens, 2005, 581). Pratik bilinç, tam anlamıyla faillik veya eylemi anlamlandırmak için kullanılmaktadır. Pratik bilinç, aktörlerin özellikle kendi eylem koşulları da dahil olmak üzere toplumsal koşullar hakkında bildikleri (ve inandıkları) ancak sözlü olarak ifade edemedikleri bilgileri ifade etmektedir (Giddens, 2000:28). Pratik bilinci, bir bireyin sosyal dünyadaki kendi ve diğerlerinin etkileşimleri veya praksisle ayrı düşünülmemesi gereken bir yapı olarak ele almak önemlidir. Bir failin pratik bilinci, insani praksisler içinde oluşturulmuş, bir yönüyle sağduyusal olup aynı zamanda onu aşan ve içine alan bir bilgi kümesine dayanmaktadır. Giddens bu küme için ‘karşılıklı bilgi’ terimini kullanmaktadır. Karşılıklı bilgi, insanların sosyal dünyayı inşa ederken veya gerçekliği oluştururken birlikte yarattıkları bilgidir (Giddens, 1986: 536-537). İnsanların pratik bilinciyle eylemde bulunmaları aynı zamanda bu ortak bilgiyi kullanmayı da içermektedir. Önceden de belirtildiği gibi, insanlar bir şeyin ne olduğunu belirleyemese de nasıl olduğunu bilmektedirler.

Pratik bilinç düzeyi, hemen açıklayamadığımız bilgileri kapsarken, söylemsel bilincimiz için durum farklıdır. Bir söylemsel açıklama, bir etkinliği açıkça ifade ettiğimiz anlamına gelir; örneğin nasıl ve neden araba kullandığımı sözle ifade edip, bu duruma açıklama getirebilirim. Böyle bir açıklama yapma birkaç düzeyde işleyebilir. Araba kullanmam sorulduğunda “işe gidiyorum” diye cevap verebilirim, anatomik/fizyolojik bir açıklama yapabilirim ya da pandemi sürecinde olduğumuz için toplu ulaşımı tercih etmediğimi söyleyebilirim. Eylemlerimiz üzerine açıklamada bulunmamız söylemsel bilinçtir. Kaspersen söylemsel bilinç için şunları söylemektedir;

...söylemsel bilinç, failin eylemleri üzerinde düşünerek elde ettiği anlayış/bilgiyi ifade eder. Söylemsel bilinç, çoğunlukla, belirli bir eylem üzerinde düşündüğümüzde veya bir başkası, belirli bir eylemler dizisini açıklamanızı

istediğinde tetiklenir; örneğin, dün ofisten neden erken ayrıldım. Fail, gerçekleşen bir eylemi sözlü olarak ifade edebilir ve açıklayabilir ve bu aynı zamanda gelecekteki davranışı değiştirmek için bir fırsat yaratır. (Kaspersen, 2000: 35-36).

Kaspersen'in belirttiği gibi, söylemsel bilinç, bireylerin, eylemleri ve eylemlerini gerçekleştirme koşulları üzerine açıklamalar yapmasıdır. Birey bu açıklamaları yaparken söylemsel bilinci kullanmaktadır. Kişiler söylemsel bilince, kendi etkinliği ve etkinlik koşulları hakkında düşünmüş olduğunda, diğer kişiler tarafından kişilerin dâhil olduğu olaylar hakkında açıklama istendiğinde başvurmaktadır. Söylemsel bilinç, aktörlerin, kendi eylemlerinin koşulları dahil olmak üzere, toplumsal koşullar hakkında sözlü, yazılı (Giddens, 2000: 28) ve görsel olarak ifade edebildikleri şeydir. Bu bağlamda, söylemsel bilinç, “bilinçle getirilebilen, bilinçle anlaşılabilen” (Giddens, 2005: 153) içerikleri ifade etmektedir. Söylemsel bilinç ve pratik bilinç arasındaki ayrım, en temel haliyle söylenen şey ve yapılan şey arasındaki farka dayanmaktadır. Söylemsel bilinç, insanların toplumsal dünyaya sözlü olarak etki etmelerini sağlamaktadır (Giddens, 2005: 126). Bu aynı zamanda bireyin üyesi olduğu toplum hakkında, söz, yazı ve imajlar ile ifade edebilecek düzeyde bilgi sahibi olduğu anlamına gelmektedir. Ancak bu bilgi düzeyi sadece söylemsel bilinç seviyesinde değil, yukarıda açıklandığı gibi pratik bilinç seviyesinde de mevcuttur.

Giddens'in bilinç konusundaki açıklamaları, daha çok failin bilgili (bilinçli) olduğu yönüne odaklanırken, bilinçdışı alanlar daha az vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, eylemlerinin kontrolü altında olan bir eylem anlayışı öne çıkarılır. Ancak güç ilişkileri, egemenlik ve bunları yansıtan veya meşrulaştıran ideolojiler, söylemsel ve pratik bilinç içinde etkisini göstermektedir. Pratik bilinç, günlük hayatta gerçekleşen rutin pratiklerin ve alışkanlıkların güç ilişkilerinin analizi için oldukça önemlidir. Rutin ve pratik bilinç ilişkisi göz önüne alındığında, Giddens'in eylemin bilinçli yönü kadar bilinçdışı yönüne de vurgu yaptığı anlaşılmaktadır.

Giddens'in yapılaşma teorisi çerçevesinde evlilik hem bireylerin kişisel yaşamlarında hem de toplumsal yapıda önemli rol oynayan bir kurumdur. Bu nedenle evlilik içerisinde bireyin eylemleri anlamlandırabilmek için bu başlık altında ele aldığımız üç düzeyin evlilik üzerine etkisinin neler olduğuna da bakmak gerekmektedir. Evlilik hem pratik bilinç hem de söylemsel bilinçle

ilişkilendirilebilecek karmaşık bir olgudur ve bilinçdışı faktörler de etkilerine dahil olabilmektedir. Evlilik, günlük yaşamın bir parçası olarak bireylerin günlük rutinleri, alışkanlıkları ve eylemleri içinde şekillenmektedir. Bu nedenle evlilik pratik bilinçle yakından ilişkilidir. Gündelik hayat pratikleri içerisinde bireyler eylemde bulunurken (evlilik özelinde) kendilerinden önce var olan koşullar altında bu eylemleri yaparlar. Evlilik içindeki güç dinamikleri, sorumlulukların paylaşımı, iletişim tarzları gibi faktörler, pratik bilincin etkisi altında gelişmektedir. Pratik bilinç içerisinde üzerine düşünülmeyen/sorgulanmayan eylemler süreç içerisinde rutin haline gelmektedir. Örneğin evlilik içerisinde kadına ve erkeğe biçilen rollerin oluşmasına ve bunların kalıplaşmış yargı haline gelmesine bu ve benzeri durumlar etki etmektedir. Bireyler alışılmış kurallar ve eylemler içerisinde hareket ederek yapılarının çerçevesi içerisinde eylemde bulunarak eylemin nedenini ve niçinini de sorgulamamaktadır. Bu nedenle pratik bilinç, evlilik içindeki günlük etkinliklerin ve alışkanlıkların nasıl yürütüldüğünü anlamak için önemlidir.

Söylemsel bilincin evlilik ile ilişkisine baktığımızda ise bu düzey evliliğin anlamını ve toplumsal olarak paylaşılan inançları ifade etmede önemlidir. Evlilik, toplumun içinde yer aldığı kültürel, dini ve toplumsal normlara göre şekillenmektedir. Söylemsel bilinç, evlilik kurumunun toplumsal olarak nasıl anlaşıldığını ve değerlendirildiğini yansıtmaktadır. Evlilik, aynı zamanda bireylerin kendi değerleri ve inançlarına dayalı olarak nasıl ifade edildiğini de içermektedir. Evlilik içerisinde bireylerin beyanları, evlilik üzerine var olan görüşlerin dile getirilmesi bu anlamda önemlidir. Dördüncü bölümde incelenen filmler özelinde meseleye bakıldığında, filmin anlatısı içerisinde evlilik üzerine karakterlerin diyalogları genele yayılan söylemsel bilince dair ipuçları barındırmaktadır. Bu konudaki açılımlar dördüncü bölümde filmler özelinde detaylı olarak ele alınacaktır.

Evlilik konusu aynı zamanda bilinçdışı faktörleri içermektedir. Bireylerin davranışları, geçmiş deneyimler, aile geçmişi ve kişisel travmalar gibi bilinçdışı etkenlerden etkilenebilmektedir. Bu faktörler, evliliğin şekillenmesinde ve sürdürülmesinde rol oynamaktadır.

Sonuç olarak, Giddens'ın yapılaşma teorisi çerçevesinde evlilik, pratik bilinç, söylemsel bilinç ve bilinçdışı faktörlerin bir etkileşimi olarak görülebilir. Evlilik, bireylerin günlük yaşamlarını, toplumsal yapıyı ve ilişkilerini şekillendiren karmaşık

bir olgudur. Bu konu, dördüncü bölümde filmler özelinde yapılaşma teorisinin temel kavramlarıyla analiz edilerek daha derinlemesine incelenecektir.

2.5.4. Rutinleşme ve İçselleştirme

Giddens'in yapılaşma teorisi içinde, rutinleşme kavramı oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Bu kavram hem bireylerin günlük yaşamında hem de toplumsal düzeyde yapı ve sürekliliği sağlayan bir mekanizma olarak ortaya çıkmaktadır. Rutinleşme, bireylerin günlük yaşamlarındaki tekrarlayan eylemler, alışkanlıklar ve düzenler anlamına gelmektedir. Bu rutinler, bireylerin hayatlarına düzen getirirken aynı zamanda kişisel kimliklerinin ve sürekliliğinin oluşmasına da yardımcı olmaktadır. Giddens'a göre, kişinin yaşamındaki tutarlılık ve süreklilik, rutinler ve alışkanlıkların bir sonucudur. Bu, bireyin kimlik gelişimini ve kendini sürekli olarak tanımlayabilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda rutinleşme, toplumsal düzeyde de büyük bir rol oynamaktadır. Toplumun sürekli yeniden üretilmesi, bireylerin günlük eylemlerinin ve rutinlerinin bir sonucudur. İnsanlar, günlük hayatlarında gerçekleştirdikleri eylemlerle toplumsal normları, değerleri ve kurumları yeniden üretmektedir. Bu süreç, toplumun sürekliliğini ve devamlılığını sağlamaktadır. Özellikle kurumlar açısından rutinleşme, yapıların işleyişini ve sürekliliğini desteklemektedir. Kurumlar, belli kurallar ve normlar etrafında örgütlenir ve bu kuralların günlük hayatta tekrar eden şekilde uygulanması, kurumların devamlılığını sağlamaktadır.

Giddens, rutinleşmenin incelenmesinin önemi hakkında şunları söylemektedir:

“...bir yandan ana güvenlik dizgesi, diğer yandan karşılaşmalarının oluşsal niteliğinin bir parçası olan düşüngüsel olarak oluşturulmuş süreçler arasındaki ilişkinin karakteristik biçimini açıklamada anahtar konumundadır” (Giddens, 1999: 108).

Rutinleşme, insanların kendi etkinliklerini aktif bir şekilde düşünsel olarak gözetlemelerinin temel koşulunu oluşturmaktadır. Rutin, alışkanlıkla yapılan her türlü eylemi ifade eder ve günlük toplumsal etkinliğin temel bir bileşenidir. “Gündelik” terimi burada, toplum yaşamının zaman ve uzam boyunca yayılan rutinleşme özelliğini tam olarak yansıtmaktadır. Gün içinde gerçekleştirilen etkinliklerin kendi kendini tekrar etme/ yinelenme özelliği, toplum yaşamının tekrarlayıcı niteliğinin fiziksel temelini oluşturmaktadır. Giddens, tekrar etme/ yinelenme kavramıyla toplumsal

etkinliğin yapılaşmış özelliklerinin, bunları oluşturan aynı kaynaklardan sürekli olarak yeniden yaratılmasını ifade etmektedir. Her gün tekrarlanan eylemler, zaman ve mekânda aynı nedenlerle yayılır ve bu nedenle toplumun günlük olarak yaratılmasına ve yeniden yaratılmasına katkıda bulunur. Gündelik yaşam, rutin eylemler aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Rutinleşme, aynı zamanda, *“toplum yaşamının günlük etkinliklerindeki güven duygusu ve varlıksal güvenliği sürdüren ruhsal mekanizmalar için hayati öneme sahiptir”* (Giddens, 1999: 107). Giddens’a göre, gündelik hayatı tanımlayan temel kavramlardan birisi olan rutinler, düzen ve istikrarı simgelemesidir. Bu durum, fail için son derece önemlidir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Giddens’ın kavramsallaştırmasında toplumsal hayat üretim ve yeniden üretimin iç içe geçtiği bir yapı şeklinde görülmektedir. Bireyler, pratik etkinliğin (praxis) sürekliliği içinde önceden gerçekleştirilen eylemleri tekrarlayarak bu sistemleri yeniden üretir ve değiştirirler (Giddens, 2005: 115). Bu üretim ve yeniden üretim arasındaki denge ve karşılıklı ilişki, Giddens’ın faillik anlayışının temelini oluşturmaktadır. Faillik, somut varlıkların dünyada meydana gelen olayların seyrinde gerçekleştirdikleri eylemlerle fiili veya tasarlanmış amaçlı müdahalesini ifade eder. Giddens’ın faillik anlayışı, doğrudan praxis kavramıyla ilişkilidir ve bu kavram aracılığıyla ‘düzenli eylem tipleri’ ile süregiden ‘pratik etkinlik’ dizileri olarak insanî pratikler kastedilmektedir (Giddens, 2019: 99).

Giddens, bu bağlamda özellikle iki önemli vurguyu öne çıkarır. Faillik açısından praxis kavramı, öncelikle kişinin ‘farklı şekillerde davranabilme yetisi’ ve aynı zamanda bireyin ‘bağımsız olarak gerçekleşen olayların akışı içinde önceden belirlenmiş bir geleceğe dayanmaması’ anlamlarını taşımaktadır (Giddens, 2019: 99). Praxis kavramının faillik açısından işaret ettiği ikinci unsur, doğrudan Marx’ı akla getirmektedir. Giddens burada faillik alanının sınırlarına dikkat çekmektedir. Ona göre, *“insanlar toplumu sadece tarihsel olarak konumlandırılmış aktörler olarak ve kendi tercihleri dışında belirlenmiş koşullarda üretirler”* (Giddens, 2019: 192). Giddens’a göre toplumsal hayat, üretim ve yeniden üretimin iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir. Bireyler, praxis’in sürekliliği içinde önceki eylemleri tekrarlayarak bu sistemleri yeniden üretir ve değiştirirler (Giddens, 2005: 115). Giddens praxis için şunları söylemektedir:

Praxis'i, insanî toplumsal varoluşun temel bir özelliğinin ifadesi olarak, ontolojik bir terim olarak alıyorum. İnsan toplumsal etkinliğinden praxis olarak söz etmek, insanları 'belirlenmiş nesneler' ya da daha belirsiz biçimde 'özgür özneler' olarak ele alan her tür anlayışı reddetmektir. Tüm insan eylemleri eylemleriyle toplumsal dünyayı inşa eden, ancak yine de eylemleri kendi yarattıkları dünya tarafından koşullandırılan ya da sınırlandırılan bilgi sahibi failler tarafından gerçekleştirilir. İnsanlar toplumsal dünyayı tekrar tekrar inşa ederken, aynı anda hem doğayı hem de kendilerini değiştirirken doğayla aktif bir etkileşim içindedirler (Giddens, 2000: 58).

İnsanlar kendi seçmedikleri koşullar içerisinde eylemde bulunup üretim ve yeniden-üretimi gerçekleştirir. Giddens'in faillik anlayışın temelinde tam da bu üretim dengesi ve karşılıklı ilişki bulunmaktadır. Onun açısından tüm eylemler, bilgi sahibi eyleyenler tarafından gerçekleştirilir. Eyleyenler eylemlerini gerçekleştirirken içinde bulundukları koşulları hem dönüştürürler hem de bu koşullardan etkilenirler. Bu anlamda praxis doğrudan bireysel eylemlerin dönüştürme kapasitesine karşılık gelmektedir. Giddens üretim ve yeniden-üretimi anlamlandırmak için Marx'ın praxis kavramına başvurduğu gibi bu karşılıklı ilişkiyi açıklamak için de yine Marx'ın diyalektik kavramına başvurmaktadır. Giddens "Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori" kitabında Marx'ın materyalist tezi için şunları aktarır:

"İnsan bilinci, özne ve nesne arasındaki – insan içinde yaşadığı dünyayı aktif bir biçimde biçimlendirirken aynı zamanda dünyanın da onu biçimlendirdiği-diyalektik karşılıklı etkileşim içinde şekillenir" (Giddens, 2009: 56).

Bu karşılıklı olma hali evlilik için de söz konusudur. Bireyler bir taraftan onlardan önce var olan bir kurum olan ve gelenekleşmiş bir kalıp olan evlilik içerisinde eylemde bulunup, evliliğin üretim ve yeniden-üretimine katkı sağlarken, evlilik de onları değiştirip, dönüştürmektedir. Ancak onlar bu eylemleri gerçekleştirirken her zaman başka türlü yapabilmelerinin önü açıktır. İnsanın toplumsal varoluşu, Marx'ın önerdiği gibi, her şeyden önce tarihsel bir nitelik taşımaktadır. İnsanlar sadece zaman içinde yaşamazlar; aynı zamanda kendi toplumsal çerçevelerinde yer aldığı zamanın akışını da fark ederler. Bu durum, insan eyleminin dönüştürücü potansiyeliyle sıkı bir ilişki içindedir. Özellikle belirli içgüdüler mekanizmasından yoksun olan insanlar, hayatta kalmak ve maddi dünyayı kontrol altına almak için zorluk geçerler (Giddens, 2000: 38).

Bireyler eylemde bulunurken geçmiş yargılar, değerleri bazen aynen alırken bazen de günün koşullarına uygulayarak alır ve yeniden üretirler. Üretim ve yeniden

Üretim ilişkisi, bu noktadan yola çıkarak gelişim göstermektedir. Bu nedenle, rutinlerin ve işselleştirmeleri anlamlandırmak için geçmiş nesillerin etkisi göz ardı edilmemelidir. Bu da bizi yine Giddens'ın 'orada-bulunan' ve 'orada-bulunmayan' kavramlarına götürmektedir. Giddens'a göre insan fail, -toplumdaki gündelik yaşamın süresinin rutin bir özelliği olarak- duyuusal deneyimin doğrudanlığını aşar. 'Orada-bulunan' kadar 'orada-bulunmayan' da günlük hayat içerisinde gerçekleşen etkinliklerin içinde sembolik yer almaktadır. Orada-bulunan' kadar 'orada-bulunmayan'lar da faillerin etkinliklerinde bellek izleri aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Gündelik hayat pratiklerinde 'orada-bulunan' ve 'orada-bulunmayan' bir aradadır. Toplumlar, kuşaklar boyunca süregelen ve tek bir bireyin yaşamının oldukça öncesine uzanan geçmiş deneyimleri biçimlendiren kurumsal formlara sahiptir. Bu durum, yüz yüze ilişkilerin yoğun olduğu avcı-toplayıcı topluluklarda bile toplumsal hayat üzerinde, zaman ve mekânda bulunmuşluğun etkisi kadar bulunmamışlığın da etkisinin olduğunu göstermektedir. Bu etkiler, günlük hayatın pratiklerinde kendini göstermektedir. Aktörlerin eylemleri ne kadar niyetli, amaçlı ve bilgiye dayalı olsa da -bellek izleri ve orada bulunmayış kavramlarının da gösterdiği gibi- bilindişi öğelerin bu eylemler üzerinde etkisi açıkça görülmektedir. Bu etkiler günlük hayatın pratiklerinde kendini göstermektedir. Rutinler, orada-olan ve orada-olmayanın içi ie olduğunu anlatan en önemli örnektir. Rutinler, gündelik yaşam içerisinde gerçekliği sorgulamadan alışılagelmiş biçimde tekrarlanan pratiklerin belirgin özelliğini ifade etmektedir. Bu pratikler, bilinen davranış biçimlerinin ve stillerinin geniş bir yelpazede yaygınlaşmasını temsil eder, böylece varlık güvenliği duygusunu destekler ve onun tarafından desteklenir. Rutinler toplumsal hayatın sürekliliğine hem orada bulunanların hem de orada olmayanların etkisiyle katkıda bulunurken, yeniden üretilmesine hizmet ederler. Bu da sosyal yaşama aynı zamanda tahmin edilebilir bir nitelik kazandırır. Bu bağlamda Giddens'e göre rutinler, gündelik hayatı tanımlayan ve düzen ile istikrara işaret eden önemli kavramlardan biridir. Rutinler, gündelik hayatın kabul edilen doğruluğunu sorgulamadan devam ettirmesine sağlar.

Gündelik rutinlerin belirgin bir özelliği olan istikrar, insanlar için varlık güvencesi anlamına gelmektedir. Bireyin toplumsal yaşam içinde en temel gereksinimlerinden biri olan ontolojik ya da varoluşsal güvenlik, istikrarı temsil eden rutinler sayesinde sağlanmaktadır (Egin, 2018: 393). Rutinler, faillerin sosyal hayat içerisindeki düzen talebinin oluşmasını sağlamaktadır. Bu da faili çatışma ve kaostan

uzaklaştırırken, onun varoluşsal kaygılarını da törpülemektedir. Giddens’a göre toplumsal hayatın bir ölçüde öngörülebilir olmasının temelini, toplumsal etkileşim içindeki rutinlerin sağladığı süreklilik ve sistematik tekrarlanma biçimi oluşturur. Rutinler, değişime açık olmalarına rağmen benzer şekilde tekrarlanan ve belirli bir süreklilik sergileyen bir sistematığe sahiptir. Giddens’a göre, toplumsal dünyanın öngörülebilir karakteri, aktörlerin kuralları ve kaynakları bilinçli bir şekilde kullanarak etkileşim kurmalarının bir sonucu olarak inşa edilir. Gerçekte, toplumsal dünyanın bu başarılı karakteri her zaman aktörlerin çabalarını, yani her ilişkide ve karşılaşmada yeniden üretmelerini gerektirir. Öte yandan, gündelik hayatın gerçekliğinin sorgulanmayan karakterinin bir parçası olarak, rutinler aracılığıyla bu öngörülebilirlik çaba harcamadan da gerçekleştirilir. (Tatlıcan ve Çeğin, 2007: 330). Giddens’a göre, rutinlerin toplumsal hayatın yeniden üretimindeki büyük önemi, kör alışkanlık veya kökleşmiş normatif bağlılık ile karıştırılmamalıdır. Giddens bu konuda şunları söyler:

“Rutin veya gerçekliği sorgulanmayan şeylerin yaygınlığı kesinkes toplumsal aktörlerin derin zaman-mekânda kurumlar içinde katmanlaşmış pratikleri yeniden inşa etmekte yararlandıkları –alışıl gelmiş bir biçimde kullanılan ancak çok karmaşık– becerilere dayanır” (Giddens: 2000: 70).

Tüm bu açıklamaların ardından şunu sormak yerinde olacaktır: Eylemde bulunan failler için bu rutinler ne ifade etmektedir? Günlük hayatın bu rutinleşmiş yapısı bireyin kendini güvende hissetmesini sağlamaktadır. Onlar için rutinleşmiş yapı düzen ve istikrara karşılık gelmektedir. Bu da insanlar için oldukça önemlidir. Çünkü düzen, insanlar için vazgeçilmezdir. Toplumun en büyük korkularından biri, düzenin bozulmasıyla olayların ardışık akışının kaosa yol açacağı fikridir. Rutinler, belirsizliğin karşısında alışıl gelmiş olanı, kabul edilmiş ve belirliliği koruyarak düzeni sağlama işlevini üstlenirler. Gündelik rutinlerin önemli bir özelliğini temsil eden istikrar, insan için varlığının güvencesidir (Esgin, 2018: 393). Giddens’ın teorisinde insani varoluşunun temel unsuru olan kişinin kendini dünyada güvende hissetmesini anlatan ve diğer insanlara temel bir güveni içeren ontolojik/varlıksal güvenlik olgusudur. Bu oluşum kişinin psikolojik sağlığını sürdürebilmesi için gereklidir. Ontolojik/varlıksal güvenlik duygusu çocukluk döneminde gelişmektedir. Birey yetişkinlik dönemine geldiğinde ise bu duygu gündelik hayatın rutinleri aracılığıyla güçlenmektedir. Bu nedenle rutinlerde kesinti olduğunda veya

bozulduğunda ya da bireyin zihninin karışmasında, kaygı seviyesinin artmasında bu duygu açığa çıkmaktadır. Bireylerin birçok faaliyetinde temelde olan bu duygu farklı bilinç kademelerinde yer almaktadır (Layder, 2019: 193). Gündelik hayatta karşılıklı etkileşimin sorunsuz gerçekleşmesi varlıksal güvenlik duygusu ile mümkün olmaktadır. Bu duygu düzeni ve sürekliliğe karşılık gelen rutinler aracılığıyla sağlanmaktadır. Varlıksal güvenlik duygusunun failin eylemleri üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bu duygu failin, mücadele etme gücü, direnme ve değiştirme potansiyelinin en önemli kaynaklarından biridir. Bu duygu çocuklukta kazanılır, yetişkinlik döneminde pekiştirilir ve başka bir deyişle içselleştirilir (Giddens, 2005: 401-402). Bundan dolayı varlıksal güvenlik duygusu bir yandan içselleştirilmiş ideolojileri, değerleri ve sınırlamaları işaret ederken diğer yandan bir özdenetim niteliği içerdiği söylenebilir. Varlıksal güvenlik duygusunun inşası açısından rutinler oldukça önemlidir.

Giddens'a göre toplumsal hayat doğası gereği tekrara dayalıdır. Bu toplumsal tekrar ya da bir deyişle süreklilik toplumsal yeniden-üretimle sağlanmaktadır. Giddens'ın toplumsal hayatın üretimi düşüncesi yeniden-üretimle karşılık gelmektedir. Çünkü yeniden-üretim özünde üretimi barındırır. Toplumsal hayatın üretim ve yeniden-üretimi içinde her zaman değiştirme potansiyelini taşımaktadır (Giddens, 2019: 128). Rutinleşme pratiklerin yeniden-üretiminde çok önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle rutinler sıradan tekrarlar değildir. Her tekrar özünde değişimi de barındırmaktadır.

Bu duruma evlilik üzerinden örnek verebiliriz. Evlilik toplumlar/bireyler tarafından rutinleşmiş bir yapı olarak görülebilir. Ancak her evlilik içinde değişim potansiyelini taşımaktadır. Bu nedenle yıllar içerisinde aynı kalmayıp dönemin koşulları içerisinde değişerek varlığını göstermiştir. Dördüncü bölümde yeniden evlilik filmleri analiz edildiğinde şu nokta üzerinde durulacaktır. Aynı kişi ile bile yeniden evlendiğinde o evlilik önceki evliliğin rutinin devamı değildir. Değişim göstermiş ve farklıdır. Çünkü kişiler ve koşullar aynı kalsaydı o zaman evliliğin tekrar gerçekleşmesi mümkün olmazdı. Bu nedenle filmlerde rutinin nasıl kırıldığı, bu kırılma içerisinde bireylerin farklı olarak neyi değiştirdiği üzerinde durulacaktır.

Rutinler basit tekrarlar olmamakla birlikte temelinde çok daha karmaşık ve derin bir sürece karşılık gelmektedir. Rutinlerin ve alışkanlıkların üzerinde içselleştirmelerin

etkisi oldukça önemlidir. Giddens rutinleri ele alırken içselleştirmelere değinmemiştir. Rutinlerin yanında içselleştirmelerin de toplumsal hayatın sürekliliğini sağlayan eylemler üzerinde önemli etkisi vardır. İçselleşme, bireylerin toplumsal normları, değerleri ve kültürel örüntüleri kendi davranışlarının bir parçası haline getirme sürecini ifade etmektedir. Bu, bireylerin toplumun beklentilerini içselleştirerek bu normları otomatik olarak uyguladıkları anlamına gelir. İçselleşme, bireylerin toplumsal yapıyı anlamalarını ve uyum sağlamalarını kolaylaştıran bir mekanizmadır. Bu süreç, bireylerin davranışlarını toplumsal normlara uygun bir şekilde düzenlemelerini ve bu normları içselleştirmelerini sağlar. Giddens bu nedenle içselleştirmeleri eylemin taşıdığı değişim potansiyelini sınırlandırdığı gerekçesiyle geri planda tutmuştur. Ancak içselleştirmelerin toplumsal yaşamın düzenli ve geleneksel yönlerini pekiştirdiği, düzenin devamlılığına ve sürekliliğine hizmet ettiği inkâr edilemez bir gerçektir. Bauman eylemi açıklarken alışkanlıklar için şunları söylemektedir:

...alışkanlık geçmişte bir noktada edinilir ve daha sonra düzenli tekrar sayesinde beni düşünme, hesaplama ve karar verme gerekliliğinden kurtarır; koşullar da düzenli kaldığı müddetçe, düzenli ve değişmez bir seyir içinde bir hareket diğerini izler. Gerçekten de eylemlerim ne kadar alışkanlık eseriye, sorulduğunda onları açıklamam o kadar zordur. Bu eylemler ancak bir şeyler yanlış gittiğinde dikkatimi çeker, bilince çıkar (Bauman, 2010: 125).

Bauman'ın da üzerinde durduğu gibi günlük hayat içerisinde yaptığımız eylemler alışkanlık haline gelmiş ve çoğu zaman otomatikleşmiştir. Yemek yapmak, araba kullanmak, yüzmek vs. gibi. Bu eylemleri yaparken o eylemi nasıl yaptığımızı, o eylemi yapmayı öğreten koşulları düşünmeyiz. Ancak o eylemle ilgili bir problem/arıza ortaya çıktığında o durumu düşünmeye başlarız.

Bauman'ın yanlış giden şeyler konusunda söylediklerini Giddens “kritik konumlar” olarak kavramlaştırmaktadır. Giddens, bu kavram ile bireyi önemli ölçüde etkileyen, kurumsallaşmış alışkanlıkların kesinliğini tehdit eden veya yok eden öngörülemeyen köklü altüst oluş koşullarını anlatmaktadır. Rutinin ne olduğunu kavramak için akışında kesinti olması gerekmektedir. Örneğin evlilik içerisinde var olan rutinleri anlamlandırabilmek için evlilikte arızalanmanın yaşanması gerekmektedir. Bu nedenle pratik bilinç rutinleşme ile oldukça ilişkilidir. Rutinleşme, toplumsal yaşam için oldukça önemlidir. Bu nedenle günlük hayatta (bu çalışma kapsamında) rutinlerin varlığını ortaya koymak için gündelik hayatın akışı içerisindeki sarsıcı dönüşlere bakmamız gerekmektedir. Aksi durumda akışın içerisinde kaybolup

gidilmektedir. Akış yavaşladığında olan biten fark edilmektedir. Burada akışı yavaşlatan işte o arızalanma durumlarıdır. Başka bir deyişle bireyler genellikle bir sorun/problem çıkmadığı sürece sorgulamaya ihtiyaç duymadan günlük yaşamlarına olağan akışında devam ederler. Ancak günlük yaşamlarının rutinleri bozulduğunda, sorunlarla karşılaştıklarında bireyler bu sorunlar üzerine düşünmeye başlarlar. Failin bir şeyin yanlış gitmesi ya da arızalanması ile düşünmeye başlaması başka türlüünü deneme ve fark yaratmasına olanak tanımaktadır. Bu noktada dördüncü bölümde filmler çözümlenirken yapı olan evlilik içerisinde hangi durumlarda arızaların yaşandığı ve fail olan karakterlerin hangi noktalarda düşünmeye başladığı ve düşünme sonucunda nasıl paralyze olduğu üzerinde durulacaktır. Öyle ki içselleştirme meselesi dördüncü bölümde filmlerin analizinde karakterin durumunu ortaya koymak için önemli bir noktadır. Evlilik içerisinde kadın ve erkek eylemde bulunurken var olan toplumsal durumlar yeniden-üretilirken değişim potansiyeli her zaman bulunmaktadır. Evlilik içerisinde kadın ve erkeğin rolleri yaşanan toplumun kodları çerçevesinde belirlenmiştir. Örneğin evde çocukların bakımı ya da yemek yapmak kadının rolünün bir devamı olarak sunulmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde kadın da bu rolü kabul edip, sorgulamadan devam ettirmektedir. Çocuklarına yemek yapmayı görevi olarak gören kadının kendi büyüdüğü evde de yemekleri annesi yapmıştır, annesinin büyüdüğü evde de yemekleri yine annesinin annesi yani anneannesi yapmıştır. Bu böyle geriye doğru uzatılabilir bir örnektir. Yemek yapma görevini kendine görev edinen kadının annesi bu durumu değiştirmek için bir şey yapmadığından bu durumun bugün üzerinde etkisi bulunmaktadır. Ancak bu durum üzerine kadın ya da kadınlar düşünmemişlerdir. Bu durumun oluşmasında orada- olanlar kadar orada-olmayanların da etkisi vardır. Bu nedenle bu eylem sadece sıradan bir rutin ve alışkanlık değildir. Bu eylemin altında annesinin, büyük annesinin ve büyük büyük annesinin etkisi bulunmaktadır. Ancak toplum içerisinde cinsiyetçi rollerin oluşması ve yeniden-üretilmesinde bunun yanında daha birçok etken etkilidir. Bu nedenle toplum içerisinde kadına ve erkeğe biçilen rollerin üretilmesi ve yeniden-üretilmesi karmaşık bir içselleştirmeye karşılık gelmektedir.

Bireylerin gündelik hayattaki eylemlerini yapının devamlı ve sürekli oluşu sınırlamaktadır. Bu yapılar ne kadar katı olsa da bireyin eylemlerine ihtiyaç duyması ve bu etkileşim ve karşılıklı ilişki içerisinde varlık göstermesi (egemenlik ilişkileri

içinde bile) failin olaylara müdahale edip değiştirme potansiyelini ortaya çıkarmasına yardım eder.

Çünkü saldırganın mücadele etme yeteneği, davranışlarında, alışkanlıklarında ve hatta sosyal hayattaki içselleştirmesinde gizlidir. Evlilik içerisinde bireylerin gündelik eylemleri rutinleşmiş olsa da onların her zaman başka türlü yapma durumu vardır. Yapı (evlilik) aynı zamanda başka türlü yapma durumuna da olanak sağlamaktadır. Filmler özelinde dördüncü bölümde bu durum sık sık karakterlerin eylemleri doğrultusunda ele alınıp ortaya çıkarılacaktır.

2.5.5. Faillik ve Güç İlişkisi

Giddens insan eyleminin basitçe niyetlere göre tanımlanmasının, onların bir şeyleri yapma kapasitelerinin gözden kaçırılmasına neden olduğunu düşünmektedir. O insanların amaçları ve niyetleri üzerinde dursa da onların “bir şeyleri yapma kapasitelerine” ayrı bir önem atfeder. Her insani eylem bu anlamda gücü- bir etki yaratma kapasitesini- içerir. Ona göre bireylerin fark yaratma, içinde bulunduğu durumları değiştirme yeteneği olan güç, onların eylemlerinin temelidir (Layder, 2019: 195-196). Birey bir eylemi gerçekleştirmeyi ister amaçlasın ya da amaçlamasın (ister niyet etsin isterse etmesin) o şeyi yaparken bir kapasite ile eyleme geçer. Eylem ile güç arasında mantıksal bir ilişki olduğunu iddia eden Giddens, bu ilişkiye dair şunları söylemektedir:

Eylem doğası gereği, belirli sonuçlara ulaşmak için araçların kullanılmasını gerektirir; bu sonuçlara bireylerin olayların akışına doğrudan müdahalesiyle, yani -aktörün yapılması veya yapmaktan kaçınmasının bir alt-kategorisi olan ‘niyetli eylem’ sayesinde ulaşır. Güç, bireyin bu ‘araçlar’ı oluşturmak için kaynakları harekete geçirebilme kapasitelerini anlatır. En genel anlamda ‘güç’ insan eylemin dönüştürme kapasitesine işaret eder. (Giddens, 2019: 136-137).

Bu nedenle Giddens’da güç terimi insan eylemin dönüştürme kapasitesine karşılık gelmektedir. İnsan eylemin dönüştürme kapasitesi olarak güç, eyleyenlerin belirli olaylar bütününe -özellikle seyrini değiştirmek için- gerçekleştirdiği müdahale yeteneğidir. Başka bir deyişle, fail farklı şekilde hareket edebilme potansiyeline sahiptir. Güç “yapabilmek” / “edebilmek” tir (Giddens: 2019:138). Faillik, “insanların bir şeyleri yaparken sahip oldukları niyetlere değil, ilk etapta bu şeyleri yapma kabiliyetlerine” atıfta bulunmaktadır (Giddens’dan aktaran Kaspersen, 2000: 40). Dolayısıyla, faillik, niyetlerden ziyade güçle ilgilidir. Ayrıca Giddens, gücün belirli bir davranış türüne ait olmadığını, tüm eylemlerin bir parçası olduğunu

vurgulamaktadır. Çünkü Giddens için, “güç uygulama bir edim biçimi değildir; daha ziyade, düzenli ve rutin bir olgu olarak, eylem içinde somutluk kazanır” (Giddens, 2005: 241).

Güç burada dönüştürme kapasitesine karşılık gelmektedir ve praxis (Marx’ın kullandığı anlamda) kavramının bir ögesidir (Giddens, 2003). Praxis burada insanın emeği aracılığıyla doğayı ve toplumsal dünyayı değiştirmesi veya dönüştürmesi anlamında kullanılmaktadır. Giddens’e göre, failin gücü olarak nitelendirdiği “bir fark yaratabilme” yetisi, insanların toplumsal ve doğal dünyanın akışına müdahil olarak onu dönüştürme yeteneğine karşılık gelmektedir. Güç konusunda Giddens şunlara değinmektedir:

... güç, insan eyleminin dönüştürücü kapasitesine; yani insanların bir olaylar dizisine akış yönlerini değiştirmek için müdahale etme yeteneğine eşdeğerdir. Bu anlamda, güç toplumsal ve maddî varoluşun tarihsel olarak biçimlenmiş ve tarihsel olarak değiştirilebilir koşullarıyla bağlantılı olduğundan, praxis kavramına sıkı sıkıya bağlıdır (Giddens, 2008: 223).

Giddens’in güce atfettiği anlam eylemin dönüştürücü kapasitesine karşılık geldiği için sosyolojideki düşünce okullarının güç üzerindeki analizlerini eleştirmektedir. Bu okullarda güç tek yönlü analiz edilmekte ve ikincil bir unsur olarak ele alınmaktadır. Öyle ki onlar gücü ya sadece eylem ya da sadece yapı ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Giddens için güç sosyal hayatın tüm kademelerinde yer almaktadır. Ona göre güç, sosyal hayatta baskılayan ve yok eden olduğu kadar üretici ve özgürleştirici olan pek çok şeyin kaynağıdır (Giddens, 2000: 55). Eylemin dönüştürme gücü de buradan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle etkileşimin olduğu her yerde ve anda güç bulunmaktadır.

Etkileşim esnasında bireylerin davranışları karşılıklı ilişki içerisinde birbirlerinin davranışını etkilemektedir. Başka bir deyişle bir diğerrinin davranışı üzerinde yaptırım olarak ortaya çıkar. Ona göre bu yaptırımların çoğu sorgusuz sualsiz uygulanmaktadır (örneğin, evliliğin gündelik eylemler içinde ve bu eylemler aracılığıyla ile yeniden-üretiminde olduğu gibi) (Giddens, 2000: 61). Sosyal teori tarafından yaygın olarak anlaşıldığının aksine, güç yalnızca sınırlayıcı veya kısıtlayıcı bir faktör olarak değil, aynı zamanda özerklik ve bağımlılık ilişkileri içinde değerlendirilerek failin özgürlük potansiyelini de ortaya çıkarabilecek bir kaynak olarak ele alınmalıdır. Giddens’a göre, bir failin eylemleri toplumsal hayattaki eşitsiz

güç ilişkileri tarafından sınırlandırılabilir, ancak fail her zaman mücadele ve değişim gücünü korumaktadır. Giddens'in kavramsallaştırmasında güç, zayıf ve güçlü arasında veya sınıfsal ilişkilere özgü bir unsur olarak görülmemektedir. Yapılaşma teorisi bağlamında güç, yapının ikiliği temelinde eylem düzeyinden yola çıkarak, gündelik hayatın pratikleri içinde analiz edilmektedir. Her toplumsal eylemin gerçekleştiği yerde güç de mevcuttur. Onun deyimiyle;

Güç, tüm toplumsal yaşamın -anlam ve normlar gibi- tamamlayıcı bir ögesini oluşturur; işte bu durum, yapının kurallar ve kaynaklar, yani güç ilişkilerinin inşasında yararlanılan kaynaklar olarak analiz edilebileceği iddiasının önemine işaret eder. Tüm toplumsal etkileşim, -insan eylemi ile dönüştürme kapasitesi arasındaki mantıksal ilişkinin zorunlu bir sonucu olarak- güç kullanımını içerir. Toplumsal sistemler içinde yer alan güç, egemenliğin (domination) yapısal özelliklerinden yararlanan ve bu özellikleri yeniden-üreten aktörler arasındaki özerklik ve bağımlılık ilişkileri olarak analiz edilebilir (Giddens, 2000: 30).

Giddens'in burada etkileşimin güç kullanımını içerdiğinin altını çizmesi, eylem ile güç arasında bir ilişkinin olduğunu göstermektedir. Güç, failerin bu araçları kullanma yeteneğini harekete geçirebilme kapasitesini ifade etmektedir. Bu durum bireyin eylemde bulurken belirli sonuçlara ulaşabilmesi için belirli araçları kullanılmasını gerektirmektedir. Etkileşim sırasında gücün kullanımı, katılımcıların bu etkileşimin oluşumuna katkıda bulundukları ve etkileşimi şekillendirdikleri olanaklar bağlamında anlaşılabilir. Bu şekilde, etkileşim sürecinin gidişatını etkilerler. Etkileşim her zaman hem özerklik hem de bağımlılık ilişkilerini içermektedir. Bu durum eylemi gerçekleştirmek kadar ondan kaçınmayı da beraberinde getirmektedir. Güç, doğrudan eyleyenlerin potansiyeli ve kapasitesiyle ilişkilidir. Eyleyenler tarafından güç kullanımı (bu gücü meşrulaştırması) onların bilgili ve amaçlı karakteriyle yakın ilişkidir. Güç, kendini hem pratik bilinçte hem de söylemsel bilinçte göstermektedir. Güç yalnızca uygulandığı anda değil, daha sonraki anlarda/ karşılaşmalarda da kullanılmak için depolanmaktadır. Giddens'in güç analizinde failin saklama kapasitesi ve bellek izleri egemenlik ilişkisini anlamlandırmak için önemli görülmektedir. Failin eylemleri ile ilişkili olduğu için yine burada da orada-bulunanlar ve orada-bulunmayanların etkisi göz ardı edilmemelidir.

Evlilik, tarihsel süreç içerisinde oluşmuştur ve değişiklikler göstererek günümüze kadar evrilip, devam etmektedir. Evlilik içinde olduğu toplumun kodlarına göre şekillendiği kadar geçmişin izleriyle de şekillenmektedir. Geçmişin kodları şimdiye sirayet ederken şimdinin kodları da gelecektekine sirayet edecektir. Evlilik

içerisindeki bireylerin belleklerinde geçmişin izleri olarak var olan kurallar şimdinin evliliklerine etki etmektedir. Örneğin toplumsal yapı içerisinde geleneksel değerler evliliğin oluşmasında ve şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Dördüncü bölümde bu geleneksel değerlerin filmlerdeki evlilikler üzerine etkisi ve bireylerin fail olarak bu yapı kodlarına karşı nasıl ve ne ölçüde karşı durup, güç ilişkisi içerisine girdiği analizimizde yerini alacaktır.

Failin hedeflerine (amaçlarına) ulaşma yeteneği, eylem ve güç dengesi için başlangıç noktalarından biridir. Failin amaçlarını gerçekleştirebilme kapasitesi “başka türlü yapabilme” imkânına işaret etmektedir. Başka türlü davranabilmek, belirli bir süreci veya durumu etkileme etkisi ile dünyaya müdahale edebilmek veya bu tür müdahalelerden kaçınmak anlamına gelmektedir. Güç kullanan kişi ya da grup başka türlüünü yapabileceği gibi bu güce maruz kalan kişi ya da grup da başka bir biçimde hareket edebilir. Nitekim bu çerçevede bireylerin belli bir düzeyde özerkliğe sahip olacağı ve yapısal olarak tanımlanmış sınırlar içinde hareket ederken bile farklı şekillerde davranabileceği söylenebilir (Giddens, 2005: 240). Birey kendini bir bağımlılık durumunda bulsa bile, her zaman bağılıktan doğan durumu/ baskıyı değiştirmesi mümkündür. Çünkü o durumu değiştirmeye yardımcı olabilecek kaynaklara her zaman sahiptir. Kaspersen bu durumu şöyle örneklendirmektedir: “*Güç ilişkisinin tamamen lordun lehine görüldüğü feodal zamanlardaki bir lord-köylü ilişkisinde bile, köylü karşı güç uygulama fırsatına sahiptir. Köylüler, ondalık ödemelerinde hile yapabilir veya lordun toprağında çalışırken emek yoğunluğunu azaltabilirler*” (Kaspersen 2000: 41). Bu örnekte de görüldüğü üzere, failin her zaman dönüştürme ve başka türlü yapabilme durumları söz konusudur. Giddens ise;

Her ne kadar aktörler diğerleri üzerinde oldukça çeşitli denetimlere sahip olabilseler bile, yine de her zaman zayıf olanlar güçlüye karşı bazı direnme haklarına sahiptirler. ...Hangi türden olursa olsun, seçenekleri olmayan bir fail artık fail değildir. Örneğin; tek başına bir yere kapatılan bir birey kendini esir edenlerin denetim alanı karşısında tamamen güçsüz olarak görülebilir. Ama bu durum açlık grevine benzemez ya da nihai reddediş –intihar- görülmez der (Giddens, 2000: 68- 69).

Bireyin her koşulda başka türlü yapması mümkündür. Birey gücün baskısı altında direniş olanaklarına sahiptir. Giddens’a göre, bağımlı konumda olanlar aslında toplumsal sistemler içindeki etkinliklerinin koşulları üzerinde oldukça etkin bir denetim kurabilirler. O bu durumu “*kontrolün diyalektiği*” olarak adlandırır. Aktörün

başka türlü hareket edemeyecek durumda olması halinde, failliği sona erecektir. Bu kavram, Giddens'in fail ve fail kavramı için gücün ve dönüştürücü kapasitenin önemini vurgulamaya hizmet etmektedir. Failin dönüştürme gücünün temelinde daha önce de üzerinde durduğumuz gibi onun sahip olduğu kaynaklar (olanaklar) bulunmaktadır. Failin eylemindeki özgürlük, engellerle mücadele potansiyeli ve dönüştürme gücü, mevcut kaynakların çeşitliliğine bağlı olarak değişmektedir. Etkileşimde güç kullanımı, tam da bu kaynaklar ve olanaklar temelinde anlaşılmaktadır. Giddens bu kaynakları, tahsis etme ve otorite kurma kaynakları¹⁸ olarak adlandırmaktadır. Tahsis etme kaynakları, mülkiyetle ilgiliyken otorite kurma kaynakları ise otorite ve meşrulaştırmayla ilişkilidir. Giddens'in analizine göre, tahsis etme ve otorite kurma kaynakları gücün yayılmasını sağlayan araçlardır (Giddens, 2000: 55-57). Güç, failin dönüştürücü kapasitesini ifade eder ve aktörün bir dizi olayın seyrine müdahale edebilme yeteneğini yansıtır (Giddens, 2003: 148). Failin eyleme geçmesi, mevcut olasılıklar arasında bir seçim yapmayı gerektirir. Bu eylemin özgürlüğü ise karar verme yetisi, sahip olunan kaynaklar ve olanaklarla ilişkilidir. Ancak olayların seyrini değiştirmek, tüm bu faktörler göz önünde bulundurulduğunda oldukça zor bir süreci ifade etmektedir. Bauman'ın ifadesiyle, olaylara müdahale etmek akıntıya karşı yüzmek gibidir ve bu zordur (2010: 34). Ancak Giddens, tüm bu zorluklara rağmen, failin dönüştürme gücünün hayata geçirilebileceğine inanmaktadır. Ona göre, yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, güç dengesizlikleri mevcut olduğunda zayıf taraf her zaman boyun eğmek zorunda değildir. Bu nedenle güç ile eylem arasında derin bir ilişkinin olduğu söylemek doğru olacaktır. Burada önemli olan soru failin eylemde bulunurken güce nasıl başvurduğudur. Fail güce nasıl ve neden başvurur? Gücü nasıl kullanır? Failin direniş olanakları nelerdir? sorusu önemlidir. Bir sonraki başlık altında bu sorulara yanıt aranacaktır.

2.5.6. Kontrolün Diyalektiği ve Failin Direniş Olanakları

Giddens, bireyler ve gruplar arasındaki güç dengesini tanımlamak için "kontrolün diyalektiği" kavramını kullanmaktadır. Bu kavram ile gücün etkisi altında olanların da ellerinde güç kaynakları olduğu anlatılmaktadır.¹⁹ Giddens, insani failliğin her zaman kontrolün diyalektiğine bağlı olduğunun altını çizmektedir. Yani, güç her

¹⁸ Bu konu üzerine ayrıntılı olarak "Kaynaklar Olarak Yapı" başlığı altında değinilmiştir.

¹⁹ <http://www.umittatlican.com/> (Erişim Tarihi: 23.12.2021).

zaman karşılıklı toplumsal ilişkilerde mevcuttur ve gücün bu özelliği bireylerin kendi iradelerini dayatma yeteneklerini sınırlayan uzlaşımlara ve dengelere işaret etmektedir. Burada gündelik hayat içerisinde bireylerin eylemleri sınırlayan güç odaklarının varlığı kabul edilirken, bireylerin tüm bunlar karşısında fark yaratma kapasitelerini içeren tüm imkanları da göz önünde bulundurulmaktadır. Giddens'in kontrolün diyalektiği meselesini anlamak için şu soruların cevabını bilmek gerekmektedir: Eylem kontrol altına alınabilir mi? Kontrol tek yönlü bir müdahale midir? Kontrol edilenlerin ellerinden tüm güçleri ve güç araçları alınmış mıdır? Güç yalnızca tek bir tarafın elinde toplanabilir mi? Bir taraf güçlü ise diğer bir taraf güçsüz müdür? Mağdurun/güçsüzün yapabileceği hiçbir şey yok mudur?

Bu soruların basitçe cevabı gücün tek bir tarafın elinde toplanamayacağı ve tabi olanın elinden de tüm güçlerin alınamadığıdır. Giddens, gücün belirli bir grup, sınıf veya bireyin elinde toplanacağı düşüncesinin aksine, dağıldığını, her etkileşim anına içkin olduğunu, bu yüzden her bireyin en zayıf konumda olsa bile, bir anlamda ve belirli ölçülerde güç uygulayabileceğini, belirli farklı kaynakları kullanabileceğini düşünmektedir. Giddens'a göre kontrolün diyalektiği sosyal sistemlerin temel doğası içerisinde inşa edilmektedir.

...tıpkı eylemin doğası gereği güçle ilişkili olması gibi, kontrolün diyalektiğinin de sosyal sistemlerin temel doğası içinde inşa edildiğidir. Kontrolün diyalektiği için yer almayan bir fail/aktör, asgari bir düzeyde, bir fail olmaktan çıkar. Bütün özerklik ve bağımlılık ilişkileri karşılıklıdır: bununla beraber, ilgili kaynaklardaki eşitsizlik düzeyi arttıkça tüm güç ilişkileri 'her iki yönde' özerklik ve bağımlılığı ifade eder. Sadece tamamen kısıtlanan ve kontrol altına alınan bir kişi diyalektiğin kontrolü içinde yer almaz. Zaten böyle bir kişi artık bir fail değildir (Giddens'dan aktaran: Tatlıcan ve Çeğin, 2007: 357).

Burada kontrolün diyalektiği kavramı ile özerklik ve bağımlılık ilişkileri içinde süren karşılıklı etkileşim vurgulanmaktadır. Yukarıda da yer verildiği gibi güç, bireylerin gündelik hayatın akışına dahil olmaları için önemlidir. Ne gibi baskı olursa olsun bu durum değişmemektedir. Failin içinde barındırdığı değiştirme gücü, zayıf olanın güçlü karşısında yenik olmadığını, eşit olmayan güç ilişkilerinin içinde bile tüm dengeleri değiştirebilecek potansiyeli olduğunu göstermektedir. Toplumsal hayatta faillik ve tahakküm ilişkilerinin doğasını anlamamanın tek yolu, kontrolün diyalektiğini anlamaktır. Buradaki 'diyalektik' tabiri, güce tabi durumdaki kişi veya grupların, (bazen sınırlı) kaynakları kendi isteklerine göre kullanarak zaman içinde güç dengelerini ve koşulları değiştirebilmeleri anlamına gelmektedir. Giddens, kontrolün

diyalektiğinin hem bireysel düzeyde (ebeveynler için ağlayan bebek, açlık grevindeki mahkumlar) hem de kolektif düzeyde (efendilere isyan eden köylüler) önemini vurgulamaktadır (Layder, 2019: 196). Giddens'in bu vurgusu insanların tamamen kendi kontrolleri dışındaki toplumsal güçlerin çaresiz oyuncakları olmadıklarını göstermektedir. Giddens'a göre gücün ilişkisel doğası sadece bireylerin iradeleri ve niyetlerinden kaynaklanmamaktadır. Toplumsal bağlam ve ilgili koşullarda güç dengesini bir şekilde değiştirecektir. Bu nedenle güç sınırsız değildir. Giddens'a göre güç tüm bu nedenlerden ötürü iki taraflıdır (Giddens: 2005: 314). Failler her zaman güç ilişkileri dengesini değiştirme girişiminde bulunmalarını sağlayabilecek bazı kaynaklara sahiptirler. Bu kaynakların ne olduğu önemlidir. Dördüncü bölümde filmler analiz edilirken, film içerisinde faillerin kaynağının ne olduğu ve bu kaynakları nasıl kullandığı, nelere başvurduğu bu bağlamda ele alınıp güç ile ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Giddens'ın, kontrolün diyalektiği kavramında fail tamamen özgür değildir, ancak özerktir. Bu özerklik, yapının sınırlayıcı etkisi ile failin özgürlük potansiyeli arasındaki karşılıklı etkileşimi vurgulamaktadır. Giddens'a göre güçlü, zayıf disipline edebilir, denetleyebilir veya kontrol edebilir; ancak bu süreç çift taraflı bir etkileşimi içermektedir. Rousseau, karşılıklı bağımlılık ve özerklik ilişkisini efendi ve köle örneği üzerinden açıklamaktadır. Nasıl ki kölesi hareket etmesin diye üzerine basan efendisi onu tutuyorsa, köle de bu eylemden ötürü efendiyi orada tutmaktadır. Efendi, kölenin özgürlüğünü kısıtlamak için kendi özgürlüğünü de kısıtlamaktadır (Hançerlioğlu, 2000). Burada karşılıklı özgürlük kısıtlaması söz konusudur. Bu örnekte de üretim ve yeniden üretimin iç içe geçtiği görülmektedir. Fail yapıyı değiştirirken kendi eylemleri de değişmektedir. Yapı ve fail arasındaki ilişki, güçlü ve zayıf arasındaki ilişki gibi karşılıklı etkileşim temelinde, yapının ikiliğine dayanarak anlaşılabilir. Bu ilişki diyalektiğin egemen olduğu bir ilişkidir. Kontrolün diyalektiği kavramının merkezinde de diyalektik bir ilişki bulunur. Failin sahip olduğu özerklik de ancak bu perspektiften anlaşılabilir. Giddens kontrolün diyalektiği içerisinde gizli olan failin başka türlü davranma biçimlerini tam olarak açıklayamamıştır. Bu nedenle dördüncü bölümde failin evlilik içerisinde geleneklere, yapılara direnmesini analiz edebilmek için failin yapılar içerisinde direnme olanaklarının neler olduğunun üzerinde durması son bölümde açılımların yapılması için oldukça gereklidir. Bu nedenle gücün değişken ve sosyal yaşamın tüm gizli

köşelerine kadar yayılan yapısını ortaya çıkarmak ve failin direniş olanaklarını görünür kılmak adına Scott ve de Certeau'nun görüşlerine burada başvurulacaktır.

Michel de Certeau (2009) gündelik hayat ve direniş olanaklarını konu aldığı “*Gündelik Hayatın Keşfi I-II*” adlı çalışmasında sıradan insanların geliştirdikleri değişik taktik ve stratejileri ele alarak bunların nasıl uygulandığını ortaya çıkarmaktadır. Bu temelde de Certeau, sıradan insana ve onun günlük eylem, uygulama ve üretim tarzlarına yoğunlaşırken, gündelik hayattaki alışkanlık, tutum ve uygulamalarını incelemektedir (de Certeau, 2009:3). Düşünür burada direk bireyler ve onların eylemlerini değil, operasyonların tarz ve türlerine, yani eylem şemalarına bakmaktadır (Giard, 2009: 19). Eylem ve üretim biçimleri, kullanıcının sosyokültürel üretim teknikleriyle düzenlenen mekâna uyum sağlamasına olanak tanıyan binlerce alışkanlık, tutum ve pratikten oluşmaktadır (de Certeau, 2009: 48).

Yapı içerisindeki bireyin Giddens'in deyimiyle fail olabilmesi için Certeau'nun da aktardığı gibi bu taktikleri oluşturması ve onlara sık sık başvurması gerekmektedir. Bu taktiklerin Giddens'daki başka türlü yapma ve kontrolün diyalektiği kavramlarına kısmen de olsa karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Ama Giddens tam olarak bu kavramların içini doldurup açıklamadığı için dördüncü bölümde filmler analiz edilirken failin güç karşısındaki durumunu analiz edebilmek için de Certeau'nun açılımlarına başvurulacaktır. O nedenle burada bu konular ele alınarak failin başka türlü yapabilme koşulları anlamlandırılacaktır.

De Certeau kitabında günlük hayatın ayrıntıları içerisindeki taktik, hile, kurnazlık ve anti-disiplinin ağların varlığını vurgulamaktadır. Bu anlamda gündelik hayatın tahakküm ilişkilerinden bağımsız olmadığını hatta bunun üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Gündelik yaşam bütünüyle bir kabulleniş değildir, taktikler, stratejiler ve farklı çelişkiler içerisinde barındırmaktadır. De Certeau, gündelik yaşamın sıradan (yeme-içme vb.) pratikleriyle uğraşır gibi görünse de aslında sıradan insanların içinde yaşadıkları baskıcı düzen kurallarıyla nasıl baş ettiğini, onları sahiplenip hayata geçirdiği üzerinde durmaktadır. De Certeau'nun “*Günlük yaşam, düzenbazlık yapmak, dolap çevirmek yani işini kendince yürütmek için herkese binlerce yol yordam sunar*” (2008: 44) derken (Giddens buna “başka türlü yapma” der) hayattaki gizli yaratıcılığı kastetmektedir. Aynı zamanda gizil yaratıcılık, insanların kendilerine sunulanı pasif bir şekilde tüketmeleri değil, aynı zamanda gizli

ya da kaçamak bir şekilde üretim gerçekleştirmeleri anlamına gelmektedir (Öztürk, 2012: 148). Bu üretimi de Certeau şöyle ifade eder:

... ‘tüketiciler’ ürettikleriyle ne yaptıklarını görebilecekleri bir yer bulamaz olmuşlardır. Merkezi, gürültücü ve göz alıcı olduğu kadar ussal ve yayılmacı olan bu üretim biçimi, ‘tüketim’ olarak nitelendirilir iken başka bir üretim biçimiyle örtüşmüştür: Bu üretim, kurnazdır, dağınıktır ancak her yere sızar, sessizdir ve neredeyse görünmezdir, çünkü bu üretim kendini, kendisine ait ürünlerle belli etmez; kendini, egemen ekonomik düzen tarafından dayatılan ürünleri kullanma biçimiyle ortaya koyar (de Certeau, 2008: 44).

De Certeau, gündelik hayat içerisinde sıradan bireylerin güce karşı taktikler geliştirdiğini ve böylece zayıfların günlük yaşamlarında var olan şeylerle nasıl başa çıkacaklarını keşfettiklerini savunmaktadır. Sıradan insanlar yukarıdan uygulanan stratejileri benimsemekte, koşulları kendi beğenilerine göre şekillendirmekte ve durumlarını yönetmektedir. Daha da önemlisi, stratejileri saptırıp çarpıtarak, böylece sistemi yeni stratejiler üretmeye zorlamaktadır. Bu nedenle o direnişi bilinen toplumsal hareket bağlamından çıkararak, en sıradan olarak görünen gündelik hayattaki yaratıcı eylem ve başka tür üretimlerle ele almaktadır. Yukarıda da değindiğimiz gibi gündelik hayat tahakküm ilişkilerinden bağımsız değildir. Hatta tam olarak bunun üzerine kurulmuş olduğunu söylemek mümkündür. Gündelik hayat içerisinde tahakküm altında olan bireyler ve topluluklar bu nedenle göründükleri kadar itaatkâr değildir. De Certeau yaptığı çalışmada bu konunun tersine çevrildiğini birçok örnekle ortaya koymaktadır. De Certeau gündelik hayat içerisindeki taktikleri inceleyerek salt bir kabullenişin olmadığını ortaya koymaktadır. Peki strateji ve taktik onun kavramsallaştırmasında neye karşılık gelmektedir? Bu anlamda strateji, “arzuları ve güçlülere belirli bir ‘çevreden’ yalıtılarak oluşan güç dengesini ölçmeyi ve tartmayı” içermektedir (de Certeau, 2008: 54). Stratejinin uygulanması “önce belirli bir koloni olarak çerçevelenmiş bir bölgenin varlığını gerektirir”. Bu alan, iradenin ilişkilere dışarıdan bakmasına izin verse de aynı zamanda o iradenin temelini de sağlar. “Siyasi, ekonomik veya bilimsel akılcılık bu stratejik model üzerine kuruludur” (2008: 54). Taktik ise “aksine ne çağrışım bazında ne de somut bir birlik olarak diğerini ayıran bir unsur üzerinden yapılan bir hesaplama” (2008: 54). Taktik, zayıfın güçten yoksun olması sebebiyle zamanı öne çıkarması ve onu kullanmasıdır. Mülkiyetin olmadığı, hesaplı, ötekinin mekanını kullanan ama mekânsız bir hareketlilik (de Certeau, 2008: 113-114). Taktikler, ötekinin alanına yavaşça ve parça parça sızar (de Certeau, 2008: 54). Bu sızma süreci sürekli olarak olayları fırsata çevirmek için çaba gerektirir

ve farklı öğeleri bir araya getirerek bir karar alma, bir eylem gerçekleştirme ve fırsatları yakalama olarak ortaya çıkar. Taktikler bir zeminden, mekândan yoksundur. Bu yoksun oluştan ötürü zamana bağlıdır ve sürekli olarak kendi avantajına kullanabileceği fırsatları aramaktadır. Yani sürekli olaylarla oynamalı ve onları fırsata çevirmeli, aynı zamanda gücü elinde bulunduranın koyduğu kanunlarının öngördüğü ve dayattığı sınırlar içinde kendi oyununu kurmalıdır. Strateji, mekânsal zemin üzerinde yürür, mekânın zamana karşı zaferiyken, taktik, mekânsızdır ve zamana bağımlıdır (de Certeau, 2008: 54). De Certeau bu konuda şunları söylemektedir:

Günlük yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve uygulama (okumak, konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek ya da yemek yapmak vb.) taktik türündendir. Ve “eylem, uygulama ve üretim tarzlarının” büyük bir bölümü de taktiktir: “Zayıf olanın”, “güçlü olana” (erk sahipleri, hastalık, şiddet ya da bir düzenin uyguladığı şiddet vb.) karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı, “avcılara” özel hileler, tuzaklar, el çabukluğu, çok biçimli simülasyonlar (öykünmeler), mücadeleciler oldukları kadar şairane, sevinçli, neşeli bulgular, hepsi taktiktir. Bu operasyonel performanslar, çok eskilere dayanan bir bilgiyi gerektirir (de Certeau, 2008: 55).

Burada taktiklerin eskiye dayanan bilgiyi gerektirmesi sözüyle anlatılmak istenen taktiklerin sürekliliği ve kalıcılığıdır. Geçmiş ile bugün arasında bir bağın varlığına da atıfta bulunmaktadır. Geçmişin ve günümüzün mekanları birleştirmektedir. Bu nedenle taktiklerin tarihsel olduğu görülmektedir. Sıradan olanın güçlü olana karşı başarıları olan taktikler, dolap çevirme, oyun, el çabukluğu, yaratıcı hileler gibi direnme biçimlerine karşılık gelmektedir. Buradan hareketle sayısız yeni uygulama tarzları ve farklı biçimler geliştirmek mümkündür. Gündelik hayat içerisinde sıradan birey, yeni uygulama biçimleri ve farklı kullanımlar yoluyla yeni bir üretim gerçekleştirir. Aslında sıradan birey, tüm günlük faaliyetlerinde iktidarın yarattığı tüm görünmez ve sayısız düzenlemelere direnmektedir. Bu muhalefet görünebilir tarzda ilerlemektedir. Yeniden üretim/tüketim ve düzenleme durumu, gündelik hayatta anonim ve görünmez biçimde sürekli olarak mevcuttur (Yılmaz, 2017: 5-6). Günlük hayat, özünde bireylere oyun çevirmek, hile yapmak ve dolap çevirmek, işlerini yoluna koyabilmek için sayısızca yöntem gösterir (de Certeau, 2008: 44). Başka bir deyişle, insanlar yukarıdan dayatmalarına karşı, onlar dayatılanı farklı kullanımlara tabi tutarak, derin bir dönüşüme uğratabilir. De Certeau, alt sınıfların geliştirdikleri bu taktik ve yeni uygulama biçimlerini anti-disiplin olarak kavramsallaştırır:

“...“gözetimin” filesine giren bireylerin ya da grupların, taktiklere dayalı, dümenici, hileci ve dağınık yaratıcılıklarının şu kaçamak gizli biçimlerini toprağın altından çekip çıkarmaktır. ...anti-disiplinin ortaya koyduğu ağ, bir ölçüde, tüketicilerin kurnazlıklarıyla örülmüştür” (de Certeau, 2008: 47)

Fail gücün gözetimindeki çatlaklardan sızar. Güçlünün stratejileri güçsüzün ise taktikleri vardır. Taktikler, ‘güçsüzün sanatıdır’; günlük hayat içerisindeki hareket ve imkanlara karşılık gelmektedir. Özetle Certeau taktik ve strateji kavramı arasında ayırım yapsa da özünde ikisi de belirli bir amaca ulaşmak için izlenen yol ve yöntemle karşılık gelmektedir.

Dördüncü bölümde yapı içerisinde failin nerelerde bu taktiklere başvurduğu ortaya çıkarılıp analiz edilecektir. Bu temelde şu sorular önemlidir. Evlilik içerisinde eşler ne gibi taktikler uygular? Eşler arasında erk kimin elindedir? Eşler arasında bir güç dengesi var mıdır? Hangi koşullar içerisinde eş taktiğe başvurur? Bu taktikler nasıl kendini gösterir? Bu taktikler eşi fail olmaya götürür mü? Yapı olan evlilik içerisinde fail olan bireyler hangi koşullarda taktikler uygular? Dördüncü bölümde film analizlerinde bu soruların cevabı aranacaktır.

J.C. Scott (2021), “*Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*” adlı kitabında de Certeau’nun oyun, dümen, dolap çevirme, el çabukluğu olarak olarak kavramlaştırdığı sıradan insanın taktik ve strateji kullanış biçimlerini “direniş sanatları” olarak kavramlaştırmaktadır. Direniş sanatları bir tür rol yapmayı da beraberinde getirmektedir. Scott bunu kamusal senaryo ve gizli senaryo kavramlarıyla tanımlamaktadır. Scott, yönetenler ve yönetilenler arasındaki ilişkiyi kamusal senaryo kavramını kullanarak açıklar. Kamusal senaryo, ezilen ile baskın olan arasındaki bariz ilişkiyi açıklamak için kullanılan bir kısaltmadır (Scott, 2021: 27-29). Güçlü ile güçsüz arasındaki ilişkinin egemen söylem tarafından kurulan/gösterilen biçimidir. Kamusal senaryo çoğunlukla hâkim gruplar/gücü elinde bulunduranlar tarafından ve bu grupların lehine olacak yönde şekillendirilir. Scott kamusal senaryo için şunları söyler:

“*Kamusal senaryo, kabaca, hâkim elitlerin, kendilerini görünmek istedikleri gibi gösteren oto-portreleridir. ... Kamusal senaryo etkileyici olmak, hâkim elitlerin iktidarını olumlamak ve doğallaştırmak, hâkimiyetlerinin kirli çarşafalarını gizlemek ya da örtmece sözlerle bulanıklaştırmak için tasarlanır*” (Scott, 2021: 48-49).

Bununla kamusal senaryonun sadece güçlünün gücünü gösterdiği bir alan olmadığı aktarılmıştır. Böylece güçlüler, sahada güçlerini öne sürerek kamusal sahneyi kontrol etmeye çalışırlar. Bu anlamda kamusal senaryonun gözetimle anılması mümkün hale gelir. Scott, güçlü ile güçsüzün arasındaki eşitsizliğin arası ne kadar açık olursa ve ne kadar isteğe bağlı uygulanırsa, aşağıdakilerin senaryosunun bir o kadar daha basmakalıp olduğunu vurgulamaktadır (Scott, 2021: 28). Bunun anlamı, iktidar ne kadar sert ne kadar disipline edici ve müdahaleci ise maskenin de o kadar kalın olacağıdır. Evlilik içerisinde hâkim olan yapı ile tabi olan fail arasındaki ilişkiyi ve failin direnişini anlamlandırmak için bu açılım önemlidir.

Rol yapanlar, yani tabi olanlar efendi konumundaki kişilerin karşısında maske takıp kamusal senaryo icra ederken; sahne arkasında kendi alanına geçtiğinde maskelerini çıkarırlar ve iktidar sahiplerinin doğrudan gözleminin ötesindeki bu alanda söylemlerde bulunurlar. Bu söylemler onların gizli senaryolarını oluşturmaktadır (Scott, 2021: 30). Bu nedenle, gizli senaryolar, kamusal senaryoda görünenleri onaylayan, çelişen veya değiştiren konuşmaları, jestleri ve perde arkası uygulamalarını içermektedir. Bu senaryolar farklı izleyiciler için ve farklı güç kısıtlamaları altında üretilmektedir (Scott, 2021:31). Tahakküm altındakiler, tabi olduklarının yani gücü elinde bulunduranların karşısında onların beklentilerine uygun tarzda bir eylemde bulunsalar da yani kamusal senaryonun gereklerini yerine getirseler bile, bu en nihayetinde onların içinde bulunduğu koşullarla mücadele etmelerinin şimdilik bir yoludur (Öztürk, 2012: 148-149). Koşullar olgunlaştığında bu dağınık gözüken senaryolar kollektif bir hal alabilmektedir. Burada şu sorular önemlidir: Evlilik içerisinde kim, neden gizli senaryoya başvurur? Sadece tahakküm altındakiler mi bu gizli senaryoya başvururlar? Kamusal senaryolar evlilik içerisinde nerelerde karşılık bulur? Bu soruların yanıtları film analizi kısmında detaylı ele alınıp açıklanacaktır.

Tahakküm altında olanların gizli senaryosunun olması gibi tahakkümü uygulayanların da gizli senaryoları bulunmaktadır. Scott gizli senaryoların üç özelliği olduğunu aktarır. Bunlardan ilki gizli senaryonun belirli bir sosyal alana ve belirli bir dizi aktöre özgü olmasıdır. İkincisi gizli senaryoların sadece kelimeler değil; yasak avlanma, hırsızlık, vergi kaçırma, rüşvet ve arazi mülkiyetinde sahtecilik gibi geniş bir uygulama yelpazesine sahip olmasıdır. Yönetici seçkinler için, gizli senaryo yazma

faaliyetleri arasında gizli ayrıcalık ve lüks, suikastçıların gizlice kullanımı, yer alabilir. Sonuncusu ise kamusal ile gizli senaryo arasındaki çizginin sağlam bir duvar olmadığıdır (yönetenler ve yönetilenler arasında sürekli bir mücadelenin alanıdır” (Scott, 2021: 43-44). Bu mücadele alanı tam da günlük direnişin meydana geldiği yerdir. Scott, kamusal senaryo ile gizli senaryo arasında üçüncü bir tabi grup politika alanından söz eder. Bu alana “altpolitika” demektedir. Bu, halkın gözünde yer alan ancak bir oyuncunun kimliğini gizlemek için tasarlanmış bir kılık değiştirme ve anonimlik politikasıdır (Scott, 2021: 50). Scott bu konuda şunları söylemektedir:

“Altpolitika, tabi olanların konuşmaların mümtene ya da anlamsız olduğu alanlarda politika yapmanın bir biçimidir. Söylenti, dedikodu, halk masalları, şakalar, şarkılar, ritüeller, şifreler ve örtmeceler -tabi grupların halk kültürünün büyük bir bölümü- bu tanıma uyduğundur” (2021: 50).

Tabi olanların direnmesine ya da örgütlenmesine açık şekilde müdahale edildiği alanlarda altpolitikaya sıklıkla başvurulmaktadır. Bu anlamda altpolitika başka hiçbir alternatifi olmayanların çıkış yoludur. Çıkış yolu bulmak için gerçekleştirilen bu eylemlerin temelinde kılık değiştirme olduğu için bakışta direniş gibi görünmemektedir. Düşünüş bu konuda daha açıklayıcı olabilmek adına tahakkümü üçe ayırdığı bir tablo geliştirir. Tek tek tabloya yerleştirdiği bu üç tahakküme karşı geliştirilen direniş biçimlerine de yine tabloda yer vermiştir. Tabloda maddi, statü ve ideolojik tahakkümü ele almaktadır. İlki emek gücü, vergi, tahıllar vb. temellükünden, ikincisi aşağılama, ayrıcalıksızlık, hakaretler, onura yönelik saldırılardan, üçüncüsü ise hâkim grupların kölelik, kast, serflik ve ayrımcılıktan oluşmaktadır (Scott, 2021: 295). Peki bu tahakküm türlerine karşı geliştirilen direniş ve mücadele yöntemleri nelerdir? Scott bunları da ikiye ayırmaktadır:

Bunlar kamusal olarak ilan edilmiş direniş biçimleri ve kılık değiştirmiş, dikkat çekmeye, ilan edilmemiş direniş biçimleri yani altpolitikalar. Maddi tahakküme karşı geliştirilen kamusal olarak ilan edilen direniş biçimleri, dilekçeler, gösteriler, boykotlar, grevler, toprak istilaları ve açık ayaklanmalarken, altpolitika biçimleri ise, kaçak avlanma, izinsiz yerleşme, firar, vergi kaçırma ve ayak sürüme gibi gündelik direniş biçimleridir. Statü tahakküme karşı geliştirilen kamusal olarak ilan edilen direniş biçimleri, jest, giyim, konuşma ve hâkim olanın statü simgelerine açık saygısızlık yoluyla kamusal değer iddiasını içerirken, altpolitika biçimleri ise, öfke, saldırganlık ve kılık değiştirilmiş itibar söylemlerinin gizli senaryosu, örneğin saldırganlık ritüelleri, intikam öyküleri, karnaval simgeciliğinin kullanımı, dedikodu, söylenti, itibar iddiası için özerk toplumsal alan yaratılmasıdır. İdeolojik tahakküme karşı geliştirilen kamusal

olarak ilan edilen direniş biçimleri ise eşitlik, devrim ya da hâkim ideolojinin olumsuzlamasını yayan kamusal karşı-ideolojilerden oluşurken, altpolitika biçimleri ise, muhalif altkültürlerin gelişmesi, örneğin binyılcı dinler, köle “kameriyeleri”, halk dini, toplumsal eşkiyalık mitleri ve sınıf kahramanları, altüst olmuş dünya imgelemi, “iyi” kral ya da “Norman Boyunduruğu” öncesi mitler gibi anlatılardır (Scott, 2021: 295).

Scott gündelik hayat direnişi üzerine inşa ettiği teorik çerçeve ile direnişin olanakları ve direnişin dönüştürme kapasitesini ortaya koymuştur. Evlilik evrensel bir kurum olsa da toplumdan topluma farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Uygulamadaki farklılıklar din, ekonomi, coğrafya ve iklim gibi birçok nedene bağlanmaktadır. Bu nedenlerle birçok uygulama kültürden kültüre farklılık gösterse de evlilik, esasen kadın ve erkek arasında toplumsal olarak onaylanan bir ilişki biçimidir. Evlilik ile aile birlikteliğin devamlılığını sağlar. Evlilik ile sürekliliğin sağlandığı ailede ikna ve rıza uygulamaları devreye girmektedir. Aile ortamında uygulanan ikna ve rıza uygulamaları sosyalleşme sürecinde çocuğa öğretilmekte ve böylece nesilden nesile aktarılmaktadır. Evlilik kurumu içerisinde toplumsal kodlar gereği kadına ve erkeğe biçilmiş roller vardır. Bu rollerin neler olduğu bölümde detayı olarak ele alınarak açıklanacaktır. Ama burada şunu söylemek gerekir. Ataerkil toplum yapısı içerisinde erkeğe biçilen roller gereği erkek evlilik içerisinde eril tahakkümü elinde bulundurmaktadır. Eril tahakküm sadece zor ve şiddeti içermemektedir. Bunun yanında erkeğin kadına karşı kurduğu tahakküm ilişkilerin inşasında kültür ve kurumların üzerinde işleyen ikna ve rıza pratikleri de bulunmaktadır. Evlilik kurumu da tıpkı din ve ahlak kurumları gibi içinden çıktığı topluma göre farklılık gösterse de eril tahakkümü onaylatan ve içselleştirilmesini sağlayan ikna ve rıza pratikleri uygulanmaktadır. Bu nedenle evlilik kurumu içerisinde güç dengesizlikleri ortaya çıkabilmekte ve bireylerin gündelik hayat pratikleri ile yeniden üretilmektedir. Ayrıca, kadınlar kendi aralarında da birçok güç eşitsizliğiyle karşılaşmaktadır. Ancak sadece kadınlar değil, erkekler de benzer şekilde sınıfsal ve ırksal eşitsizliklere maruz kalmaktadır. Her iki cinsiyet de sınıfsal, ırksal, ekonomik, kültürel ve cinsel farklılıklardan kaynaklanan zorluklarla mücadele etmek zorunda kalırken, aynı zamanda ataerkil ideolojinin baskılarını da yeniden üreterek ataerkil sistemdeki konumlarını korumaya çalışmaktadır. Bu durum, içselleştirmelerin ve toplumsal hayattaki egemen pozisyonlarını sürdürmenin kısır bir döngüsünü oluşturmaktadır. Tüm bu çelişkilerin temelinde, ataerkil ideolojiyle mücadele etme ve aynı zamanda onu yeniden üretme süreçlerinin iç içe geçmiş olması vardır. Bu nedenle kadınlar ve

erkekler genellikle ataerkil ideolojiye karşı üretici bir konuma geçemeyebilirler. Kadınlar ve erkeklerin yeniden üretici pozisyonlarını değiştirebilmelerinin tek yolu, ataerkil ideolojinin engellerini açığa çıkarmaktır. Bu Scott’unda altını çizdiği direnişle mümkündür, çünkü tahakkümün olduğu her yerde direniş de olmalıdır. Çalışmada bu durumun varlığı filmler üzerinden açığa çıkarılacaktır. Evlilikte kadına ve erkeğe biçilen rollerden kaynaklanan tahakküm biçimlerin yanında başka toplumsal dayatmalardan kaynaklı tahakkümler de bulunmaktadır. Evlilik sıkı toplumsal kurallar çerçevesinde oluşmakta ve gelişmektedir. Kurallarla sınırları belirlenen bu yapı içerisinde bireyin/failin özgür olabilmek için bazı taktiklere direniş biçimlerine başvurduğunu söylemek mümkündür. Örneğin geleneksel toplum içerisinde bireyler çoğunlukla eş seçiminde söz sahibi değildir. Evlenme gerçekleştikten sonra da gözetim altında tutulmaktadırlar. Buna örnek olarak *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978) filmi verilebilir. Çiftin evlilikleri üzerine söz hakları yoktur. Evlilik geleneksel yapılar içerisinde gerçekleşir. Evlilik kırsal bir alanda gerçekleştiği için evliliğe müdahaleler söz konusudur. Evlilik başlık parası üzerinden gerçekleşmiş ve bunun için Feyzo ağaya borçlanmıştır. Borcun taksitleri ödenmediğinde eşler ayrılmaktadır. Eşler yeniden bir araya gelebilmek için tahakküme karşı direniş göstermektedir. Bu örnek üzerinden de görüldüğü gibi evlilik özelinde filmler üzerinden çok farklı tahakküm biçimleri ve buna bağlı olarak direniş biçimlerini görmek mümkündür. Bu nedenle güç ilişkilerinin farklılık gösterdiği bir alan olarak evlilik içerisinde var olan tahakküm türleri ortaya konularak faillerin direniş koşulları filmler üzerinden açığa çıkarılacaktır.

Giddens’ın yapılaşma kuramı ve faillik üzerine var olan görüşleri sosyal teori açısından büyük bir öneme sahiptir. Sosyal teorinin düalizmler içerisinde sıkışmış olma halinden kurtarır. Yapının ikiliği kavramı ile yapı ve eylem merkezli yaklaşımların sınırlarını aşar ve farklı bir bakış açısı sunar. Onun çalışması (yapı-faillik anlayışı) sosyal hayattaki güç/egemenlik ilişkileri anlamlandırabilmek için yeni çözümler önermektedir. Ancak, tüm bu görüşleri evlilik gibi içerisinde çift yönlü etkileşimler barındıran ve çeşitli değişkenlere maruz kalan bir yapı üzerinde anlamaya çalışmak daha karmaşık ilişki ağlarını içermektedir. Örneğin ataerkil ideoloji, toplumsal cinsiyet, toplumun aile yapısı, feminizm, sosyo-kültürel durum, eğitim ve ekonomik koşullar vb. Bu çalışmada bu nedenle evliliğin oluşmasında ve sürdürülmesinde yapının rolü, failin rolü ve evlilik içerisindeki bireyin fail olma

koşullarının nasıl gerçekleştiği üzerinde durulacaktır. Fail evlilik içerisinde var olan yapısal kodlara nasıl direnmektedir? Evlilik özelinde güç ilişkileri nasıl oluşmaktadır? Toplumsal yapı bu koşullarla nasıl yeniden- üretilmekte ve bu ilişkilerin içselleştirilmesi sağlanmaktadır? Bu sorular eşliğinde toplumsal yapı içerisinde evliliğin nasıl gerçekleştiği ve nasıl sürdürüldüğü bu kavramlar özelinde ortaya çıkarılacaktır. Bunun için üçüncü bölümde Türkiye’de evlilik kavramına bakış ve evliliğin hangi koşullarda oluştuğu ve yıllar içerisinde nasıl evrildiği üzerinde durulduktan sonra 1960-1980 yılları arasındaki toplumsal koşullara değinilerek o dönemdeki evlilik yapısı anlaşılmaya çalışılacaktır.





3. EVLİLİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

İkinci bölümde değinildiği gibi sosyal yapılar, aktif eyleyenlerin eylemleriyle üretilirler ve eylemin niteliğini belirlemektedirler. Evliliğin oluşumu ve yeniden-üretim sürecini incelemek yapı ve fail arasındaki bağlantıların belirlenmesi açısından önemlidir. Evlilik tarihsel bir kurumdur (bu nedenle yapıdır). Kurum olmasından kaynaklı tarih içerisinde sürekli yeniden üretilerek değişim ve dönüşüme uğramaktadır. Evliliğin tarihsel olması, üzerinde değişikliğin yapılamayacağı anlamına gelmemektedir. Bu anlamda yapı olarak evliliğin ele alınması ve failin bu yapı içerisindeki durumunun analiz edilmesi için ilk bölümde ele aldığımız Giddens'in çalışmaları bize önemli açılımlar sağlayacaktır.

Giddens kurumların uzun-dönemli gelişiminin araştırması için şunları söylemektedir:

...temel öneme sahip olan 'toplumun yapılaşmış özellikleri', sadece, sosyal sistemlerin (a) 'somutlaştıkları anlar'da var olur ve bu somutlaşma (b) toplumsal aktörlerin bilgisini oluşturan (gündelik toplumsal hayatın sürekliliği içinde pekiştirilen veya değişikliğe uğrayan) "bellek izleri" sayesinde mümkün olur (Giddens, 2005: 507)

Bu açıklama ile Giddens "toplumların özellikleri esas itibariyle tekrara dayalıdır" tezini yeniden vurgulanmaktadır. Yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi Giddens'da sosyal sistemlerin yapısal özelliklerinin tekrara dayalı doğası yapının ikiliği kavramsallaştırması temelinde anlaşılmalıdır. Eylem ve yapı mantıksal gerektirim ilişkisi içindedir: eylem yapıyı, yapı da eylemi gerektirir. Yapının ikiliği ile yapının tekrar tekrar düzenlendiği toplumsal pratiklerin hem aracı hem de sonucudur (Giddens, 2005: 508). Bu yaklaşım evliliği anlamlandırmak için önemlidir. Evlilik tarihsel bir kurumdur. Evlilik içerisinde bireyler onlardan önce var olmuş koşullar ve kurallar aracılığıyla evliliklerini kurarlar. Örneğin evliliğin oluşum koşulları onlardan önce var olan kız isteme, söz, nişan, kına, düğün gibi merasimlerin yapılması, resmi nikah kıyma kurallarına göre gerçekleştirilmektedir. Evliliklerinde oturacakları evin seçiminden alacakları mobilyalara kadar onlardan önce var olmuş ve öğrenilmiş koşullara göre evlilikleri şekillenmektedir. Eşlerin ev içi rol dağılımı, eşlerin birbirlerine karşı tutum ve davranışları da bu kendinden önce gelen ve toplum içerisinde öğrenilen koşullar eşliğinde ilerlemektedir. Ancak bireyler bu kurallar ve koşullar içerisinde farklı/başka türlü davranabilirler. Örneğin söz, nişan gibi

geleneksel kuralları/törenleri yerine getirmeyebilirler. Ya da alışlagelmişin dışında bir törenle evlenebilirler. Ya da ev kiralayıp mobilya seçmektense bir karavan kiralayıp bir lokasyona bağlı kalmadan bir ev hayatı inşa edebilirler. Eşler arası alışlagelmiş rol dağılımlarında değişikliğe gidebilirler. Başka bir deyişle başka türlü davranıp başka türlüünü inşa edilirler. Bunlar yapıların çerçevesi içerisinde bireyin müdahalesine açık alanlardır. Ancak bazı kurallar çok fazla esnetilememektedir. Bunların başında evliliğin oluşumunda var olan hukuk kuralları gelmektedir. Bu nedenle bu kurallara uygun evliliğin gerçekleşmesi evliliği ve koşullarını yeniden-üretmektedir.

Evliliğin Türk toplumunun toplumsal ve hukuki kurallarıyla ilişki içinde gerçekleşmesi onun yapısal özellikleri olarak yeniden-üretilmesine hizmet etmektedir. Başka bir deyişle evlilik ediminin üretim anı/uğrağı, aynı zamanda bu edimin yaratıldığı yapısal özelliklerin yeniden-üretimine katkıda bulunmaktadır. Giddens, “değişme potansiyeli her toplumsal yeniden-üretim anında/uğrağında mevcuttur” demektedir (Giddens, 2005:508). İkinci bölümde uzun uzun ele aldığımız kavramları hatırlatmak için tekrar ele alacak olursak; yapı, zaman-mekân dışında soyut bir varoluşa sahip olan tekrar tekrar organize edilen kurallar ve kaynaklar iken, sistem, zamanda-mekânda konumlanmış aktörler tarafından yeniden-üretilen ilişkilerdir. Yapılaşma ise sistemin yeniden-üretimini düzenleyen koşullardır. Yapılaşmadan söz etmek, sosyal sistemlerin, sadece gündelik toplumsal hayatta sürekli olumsal yeniden-üretimleri içinde ve bu yeniden-üretim sayesinde yapılaştıkları ve toplumsal aktörlerin ehliyetleri / bilgililiklerinin daima sınırlı olduğunu söylemek demektir. Giddens’ın yapı anlayışında orada-olanlar kadar orada-olmayanların da etkisi vardır: “*Sosyal sistemlerin orada-bulunanlar ve bulunmayanları içeren zaman-mekânsal inşası bakımından önemlidir*” (Giddens, 2005: 510).

Türkiye’de evlilikler için de bu durum öyledir. Tarih boyunca bizden önce bu yapının şekillenmesine etki edenlerin inşa ettiği evlilik şu an burada olan evliliğe etki eder ve onu şekillendirir. Ancak şu an burada olan evlilik içerisinde bireyler de şimdiye müdahale edip, etkileyerek onun yeniden üretilmesini sağlarlar. Bu da gelecekteki evliliğin oluşumuna etki etmiş ve onun şekillendirilmesinde katkı sağlamıştır. Başka bir deyişle yapı olarak evlilik de birilerinin orada bulunmasına ve onu eylemesine ihtiyaç duymaktadır. Yapının eyleme, eylemin de yapıya karşılık gelmesi burada da

vardır. Bir mümkün kılıcının olması gerekmektedir. Hatta evlilik özelinde iki mümkün kılıcıya ihtiyaç duyulmaktadır. Giddens'in yapılaşma teorisi evliliğin oluşumunu ve yeniden-üretilmesini anlamlandırmamızı sağlayacakken, yapının ikiliği kavramı ise yapı olarak evliliği ve fail olarak evlilik içerisindeki çiftleri/bireylerin durumu analiz etmemize önemli açılımlar yapmamıza olanak sağlayacaktır. Bunun yanında yukarıda bahsedilen karşılıklı olma halini anlamlandırmak içinde de kullanılacaktır. Bu nedenle yapılaşma, yapı, fail, yapının ikiliği, sistem ve yeniden-üretim kavramları bu çalışmanın asıl konusu olan Türk Sinemasında evlilik kurumunun failer üzerine etkisi ve bireylerin evliliğin sınırlandırması altında nasıl failliklerini ortaya çıkardıklarını analiz etmek için uygun bir zemin oluşturmaktadır.

Tüm bu açılımları yapabilmek adına bu bölümde evliliğin ne olduğu ve Türkiye'deki tarihsel gelişimi ele alınıp incelenecektir. Yapı olarak evliliğin varlığını anlamlandırmak adına orada-olanlar kadar orada-olmayanların da etkisi vardır. Bu etkinin varlığını üçüncü bölümde evlilik özelinde anlamlandırmak için bu bölümde Türkiye'de evliliğin tarihsel gelişimi ele almak bu nedenle önemlidir. Evliliğin ne olduğu ve toplum olarak nasıl geliştiğini analiz etmeden evliliği dair sorular sormak imkansızdır. Bu nedenle bu bölümde; Evlilik nedir? Türkiye'de nasıl var olmuş ve nasıl işlemektedir? Evlilik tarihsel süreç içerisinde nasıl bir ilerleyiş göstermiştir? gibi sorulara yanıt verilmeye çalışılacaktır. Ayrıca bu soruların yanıtının bulunması dördüncü bölümdeki filmlerin analiz edilmesinde önemli çıkarımlar yapmamıza da olanak sağlayacaktır.

3.1. Evlilik

İnsan toplumsal bir varlıktır ve içinde yaşadığı toplumdan etkilerken, toplumlar da ondan etkilenmektedir. Toplumsal bir varlık olan insan yaşamı boyunca diğer insanlara ihtiyaç duymaktadır. Birey ancak cinsellik, takdir edilme, rahatlık, saygı ve güç gibi ihtiyaçlarını toplum içerisinde giderebilmektedir. Bu gereksinimlerinin doyurulmasının yanında, güvenlik içerisinde yaşama isteği, korku, kaygı ve belirsizlikten kurtulma çabası, başkalarının kendine benzerliği ve benzerliğin sağladığı iletişim kurabilme gibi birçok nedenden dolayı toplum içerisinde yaşamayı seçmektedir. Toplum, insanların etkileşimlerinin, karşılıklı ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle o kişilerin tek başına gerçekleştirdikleri

eylemlerinin bir karşılığı değildir, aksine karşılıklı ilişkilerin eseridir (Erdoğan, 2007: 199).

Toplum içerisindeki ilişki biçimlerinden biri de kadın ve erkek arasındaki ilişkidir. Onların arasındaki bu ilişki içinden geçtiği dönemin koşullarıyla var olurken, onu takip eden dönemin koşullarına ayak uydurabilmek için de değişim göstermektedir. Kadın ve erkek arasındaki ilişki insanlığın ortaya çıkışıyla beraber varlık göstermektedir. Çok farklı süreçlerden geçen bu ilişki bir o kadar kendine has özelliklere sahip iken bir o kadar da evrensel kodlara dayanmaktadır. Yaşadığımız dünyada var olan toplumlara baktığımızda, farklı coğrafya, farklı mekân ve farklı çevrede tüm bu farklılıklara rağmen benzer etkinliklerin gerçekleşiyor olması insana has özelliklerin bir getirisi. Bütün bu durumun nedeni insanın kendine has evrensel ortak bir dil ve davranış gerçekleştirme biçimidir (Yılmazçoban, 2020: 73). Bu durum evliliği açıklamak açısından önemlidir. Hangi çağ ve toplumda olursa olsun uygulama biçimleri değişiklik gösterse de evliliğin oluşum nedeni bu sebepten ötürü benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikten kaynaklı evliliği evrensel bir kurum olarak nitelendirmek mümkündür. Ancak tüm bu benzerliklerin var oluşu yine de evlilik ile ilgili evrensel bir tanımının yapılmasını pek de mümkün kılmamaktadır. Her ne kadar benzerlik var gibi görölse de bu benzerlikler daha çok genel hatlara ulaşmamızı sağlamaktadır. Çünkü her toplumda ve kültürde uygulama biçimlerinde farklılıklar barizdir. Evlilik de toplum ve kültür gibi akış içerisinde sürekli olarak değişim ve dönüşüme tabidir ve birçok özelliği gruplara ve kültürlere göre değişiklik göstermektedir. Bu özelliği nedeniyle Blankenhorn “*The Future of the Marriage*” adlı kitabında evliliği kar tanesine benzetmektedir. Onun deyişiyle “*evlilik de bir kar tanesi kadar eşsizdir*” (Blankenhorn, 2009: 11) ve çiftlerin varlığına göre onların kendi içerisinde farklılıkları ile biricikliğini ortaya koyarak şekillenmektedir.

Giddens “*Sosyoloji*” kitabında evliliğin iki kişi arasında gerçekleştiğini ve bu iki kişinin ilişkisinin de toplum tarafından onaylandığını aktarmaktadır. Başka bir deyişle iki kişi arasındaki cinsel birliktelik toplum tarafından onaylanmaktadır. Toplumun onaylanan bu cinsel birliktelikten beklentisi, çiftin çocuk yaparak onları yetiştirmeleridir. Evlilik bu yönüyle, ailenin çoğalmasının temelini oluşturmaktadır (Giddens, 2012: 247- 1059). Başka bir tanımlama da evlilik, biyolojik, sosyal, psikolojik ve ekonomik yönden hukuk ve toplumsal vicdan tarafından doğru kabul

edilen, devletin hak ve yetkilerine sahip olduğu, kadın ve erkeğin bir çatı altında birlikte yaşamayı tercih ettikleri sosyal bir kurum olarak tanımlanmaktadır (Özgüven, 2001: 60). A. Krich “Aşkın Anatomisi” adlı kitabında sadece cinsel birleşmenin evliliği getirmediğini, evliliğin tören ve kutsama gibi kültürel değer ve kurallara göre ve toplumdan topluma farklı kültürel farklılıklarla şekillendiğine değinmektedir. Krich aynı şekilde bir ilişkinin evlilik olabilmesi için toplumca onaylanması gerektiğini aktarmaktadır (2005:15-22). Alfred Adler, “*evliliği bedensel çekicilik, arkadaşlık ve çocuk sahibi olma arzusunun ortaya çıkardığı dürtüyle kendini gösteren, içten ve gönülden teslim olma hali olarak*” açıklamaktadır (2016; 303-304). Alman filozof Schopenhauer göre evlilik; “*Bütün aşklar, istedikleri kadar uçar, tensellikten uzak, ayakları yerden kesik görünsünler, sadece cinsel dürtüde temellenirler: evet, hatta bu aşkıllık hali, sadece daha yakından belirlenmiş, daha özelleşmiş, hatta sözcüğün en dar anlamıyla bireyselleşmiş, cinsel dürtüdür*” (2014: 18). Schopenhauer, bedensel cazibeyi evliliğin en temel gerekçesi olarak görmektedir. Evlilikteki aranan şeyin, entelektüel bakımdan hoş vakit geçirmek değil, çocuk dünyaya getirmek olduğunu, evliliğin; kafa bakımından bir bağlanmış değil, gönül bakımından bir bağlanmış olduğunu aktarmaktadır (2014: 45).

Birçok araştırmacının evlilik üzerine tanımlamasının temelinde eşlerin sosyal, ekonomik ve üreme için bir araya geldikleri ve iş birliği sonucunda var olan bir kurum olduğu gerçeği vardır. Evlilik sadece insan neslinin devamı için gerçekleşmemektedir. Yapılan araştırmalar evliliğin, kadın ve erkeğin yakın ilişkiler kurma, maddi refaha ulaşma, yalnız yaşamamak, iyi yaşam koşullarına ulaşma, sağlıklı ve yasal bir cinsel yaşam sürdürme, güçlü sosyal desteğe ihtiyaç duyma, aileye ait olma ve statü kazanma gibi nedenlerle de yapıldığını göstermektedir (Jerskey vd., 2010: 473-474). Evlilik sosyal bir kurumdur ve üyeler arasında yakın ilişkiler yürütülmektedir (Ponzetti ve Mutch 2006: 216). Evlilikle eşler hayatlarını birleştirirken, çocuk sahibi olarak nesillerin devamını sağlamakta, çocuklar yetiştirmekte ve toplumsal yapı içerisinde sosyalleşmektedir. Evlilikle çiftlerin, duygusal paylaşımlar, cinsel yaşantılar, mal paylaşımı, miras vb. bireysel ve sosyal olabilecek hakları da yasalarla güvence altına alınmaktadır (Altun, 1994: 2). Bu nedenle evliliğin çok yönlü katkısı bulunmaktadır. Evliliğe ilişkin beklentiler ve gerekçeler de evlilik ilişkisi ve sürecinde etkili ve belirleyicidir (Manap vd., 2013:112-113). P.J. Proudhon “*Aşk ve Evlilik*” kitabından evliliğin üç çıkarı sağlamak için yapıldığını aktarmaktadır. Bunlar aşk, kadın ve

çocuktur (2017: 40). O evliliğin, aşk üstündeki egemenliğin eşlere verildiği, bir arada olmanın, birlik ve beraberliğin kalıbı, idealden ve cinsel istekten doğduğunu, kadının ekonomik bir değer elde ettiğini ve çocukların da bir zenginlik, tanrının lütfu olduğunu söylemektedir (2017: 46). Evlilik kurumu, toplum tarafından kabul gören cinsel ilişkilerin saptanmasıyla ilgili normlar ve kurallardır (Tezcan, 1997: 70).

Tüm bu tanımlamalara bakıldığında evlilik ile ilgili kavramsal açıdan evrensel bir tanımının yapılmasının pek de mümkün olmadığı görülmektedir. Evlilik, bir erkekle bir kadının cinsel, ekonomik, toplumsal birlikteliğidir. Evlilik, yalnızca içgüdüsel bir dürtünün değil, karmaşık kültürel isteklendirmenin de bir sonucudur. Evlilik toplumsal bakımdan onaylandıktan sonra birtakım görevler, bağlar ve karşılıklı haklar bireylere yüklenmektedir. Bunlar kanun, din ve ahlakla da desteklenir. Evlilik hem hukuksal hem ahlaksal bir nitelik taşımaktadır. Hukuksal niteliği, eşlerin kişilikleri ve kimi zaman malları üzerinde evliliğin birtakım etkileri olmasındandır. Ahlaksal karakteri ise, bu birliği yaşatmak için eşlerin her birinin kendine düşen sorumluluğu yerine getirmesi olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda evliliğin hem bireysel hem de toplumsal bir yapısı vardır. Evlilik kurumu, sosyal bir görev ve sorumluluklar sistemi olmasının yanı sıra, evli olunan kişiyle duygusal ve cinsel yakınlık kurmayı da içermektedir. Yani evlilik sadece eşler arasında bir zorunluluk değil, aynı zamanda içinde yaşadığımız toplumda sosyal ve yasal bir zorunluluktur (Bird ve Melville, 1994: 8-10). Diana Gittins (2011: 17) evliliği, kadın ve erkek arasındaki iş birliği, karşılıklı cinsel tatmin ve çocukların dikkatli eğitimi için gerekli ortamı sağlayan özel bir aşk ilişkisi olarak açıklamaktadır. Kısacası evlilik, kadın ve erkeğin bir aile oluşturmak, üremek ve birbirlerine ve çocuklarına karşı yükümlülüklerini yerine getirme sözü vermek için bir araya geldikleri evrensel bir kurumdur (Saxton, 1983: 216-224). Evlilik, diğer birçok kurum gibi, belirli bir toplumsal düzen ve işleyişin bir parçasıdır. Toplum düzeninde yaşanan köklü değişim ve dönüşümlerden evlilik kurumu da etkilenir ve bu değişim ve dönüşümlerden üzerine düşeni almaktadır. İnsan ilişkilerine baktığımızda evli çiftlerin arasındaki ilişki en yakın ilişkidir. Evli çiftler maddi, manevi ve cinsel ihtiyaçlarının evlilik yoluyla karşılanmasını beklerler. Bir evlilik ilişkisinde bir çiftin kimliği, tutku, yakınlık, bağlılık, güven, aile ilişkilerinin kalitesi ve çiftlerin ilişkilerinde kendilerini bireysel olarak ifade etme biçimleri gibi birçok kavramla desteklenmektedir (Bertoni, vd.,

2012: 2-3). Evlilik, çiftlerin yaşam doyum ve kalitesi ile iyi oluş düzeyleri gibi pek çok alanı etkilemektedir (Williams, 2003: 474).

Evlilik karmaşık, çok boyutlu bir deneyimdir. Evlilik ilk başta soyun devamı ve cinsel birleşmenin bir ön koşulu olarak görülse de bunun yanında erkekler ve kadınlar arasında ekonomik ihtiyaçlarını karşılamak için kurulur ve toplum tarafından onaylanır. Evlilik bir kurum olarak eşlere duygusal destek ve sadakat, düzenli yaşam, güvenlik, birlik, dostluk, cinsel tatmin, psikolojik ve fiziksel iyilik hali sağlar. Evliliğin, bireyin genel sağlık durumuna etkisi olduğu gibi onları iyileştiren ve onların yaşamdan doyum almalarını sağlayan yönü de mevcuttur. Sosyal bir kurum olmasıyla beraber, yakın kişisel bir ilişki içerisinde gerçekleşir, eşlere büyük sorumluluklar yükler. Bu da toplumdaki topluma evliliğe yüklenen anlamı ve atfedilen değeri şekillendirmektedir. Eşler evlendikten sonra birçok ödev ve sorumluluğa sahip olmakta ve bu ödev ve sorumluluğu yerine getirmesi beklenmektedir. Evlilik ile birlikte çiftler, toplumun varlığı, devamlılığı, toplumsal düzenin sağlanması ve kültürel değerlerin çocuklara aktarılması, aile ve akrabalık ilişkilerinin oluşup, gelişimi ve aralarındaki iletişimi genişletmesinde önemli bir unsur olarak görülebilmektedir (Barclay, 2014:13). Evlilik kurumu ile akrabalık ilişkileri şekillenip gelişirken, bu da sosyal ilişkileri etkilemektedir. Kültürün de evlilik üzerinde önemli etkileri bulunmaktadır. Evlenme biçimleri, evlilik içerisindeki yaşam koşulları gibi birçok şey üzerinde etkisi vardır. Kültürden kültüre evliliğin yapılma biçimleri değişmektedir.

Temelde evliliğin gerçekleşmesinde yukarıda bahsettiğimiz durumların etkisi olsa da gerçekleştirilme biçimlerinde farklılıklar görülmektedir. Örneğin, ülkemizde de bölgeden bölgeye evlenme ve evliliğin sürdürülme biçimleri değişmektedir. Yine bazı kültürlerde erkeğin ve kadının birden fazla adayla evlenmesine izin verilirken (Haviland vd., 2006:416), bazı kültürlerde bu tamamen yasaktır. Evlilik eşler arasındaki iş birliğini düzenlemektedir. Bu nedenle kurumsal bir yapıya sahiptir. Kurumsallığın önemi bir çocuğun dünyaya getirilmesi ve onun gelişimi için anne ve babaya ihtiyaç duymasından gelmektedir. Çocuğun bakımı, geleceğinin güvenle inşa edilmesi, birey olarak hayattaki konumunun belirlenmesi ve neslin devamına katkı sağlaması evlilik aracılığı ile olmaktadır. Evlilik iş birliği iş bölümünü de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle mali boyutta iş bölümü eşler tarafından belirlenmektedir.

Avcı-toplayıcı toplumlarda, erkekler ve kadınlar arasındaki ortaklıkta iş bölüşümü ev içi ve ev dışı alanların paylaşımıyla olmuştur. Kadınlar ev içi işlerden ve çocuk bakımından sorumluyken, erkekler ev dışı alanda eve yemek getirmek için avlanma görevini üstlenmiştir. Evlilik aynı zamanda toplumda kimin kiminle cinsel ilişkiye giremeyeceğini belirleyerek toplumdaki cinsel ilişkileri düzenlemektedir. Kısaca evlilik, bireyin topluma uyumlanmasını sağlamaktadır.

Evliliğin kurulabilmesi için bazı sosyal kuralların yerine getirilmesi gerekmektedir. Türkiye’de evlilik kutsal bir değere sahiptir ve sosyo-ekonomik koşullar değişse dahi bu kutsiyet korunmaktadır. Bu sebeple belirli bir sosyal yaşa gelmiş bireylerin evlenmeleri ve evli olanların da ilişkilerini sürdürmeleri, toplumsal olarak bir beklenti olarak kabul edilmektedir. Evliliğin meydana gelmesi ve sürdürülmesi için çeşitli faktörlerin bir araya gelmesi gerekmektedir. Bunlar arasında aşk, cinsellik, din, kültür, toplumsal onay gibi unsurlar yer almaktadır. Dolayısıyla evliliği açıklarken, bu kavramların evlilikle olan ilişkisi de detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Bu amaçla öncelikle Türkiye’de tarih boyunca görülen evlilik biçimleri ele alınacak, ardından evliliğin tarihsel gelişimi daha detaylı şekilde incelenecektir.

3.2. Evlilik Biçimleri

Evlilik evrensel bir kurum olsa da toplumdan topluma farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Gerçekleşmesindeki bu farklılaşmalar, dinsel, iktisadi, coğrafi, iklim gibi birçok nedene bağlanmaktadır. Toplum içerisinde bireyin hangi aday ya da adaylarla, kaç kere ve hangi durumlar sağlanınca evlenebileceğine dair çok fazla kuralları bulunmaktadır. Gelenekler kültürden kültüre büyük farklılıklar gösterse de evlilik temelde bir erkek ve bir kadın arasında sosyal olarak onaylanan bir ilişki biçimidir. Evlilikle aile birlikteliğin devamlılığı sağlanmaktadır. Evlilik olgusu, aileyi oluşturan toplumsal ilişkileri şekillendiren, o toplumun kültürüne, anane ve göreneklere göre şekillenen kadın ve erkek arasında oluşan toplumsal bir sözleşmedir (Gökçe, 1978: 7). Bireyler eş seçerken birçok kuralla karşılaşır. Bireylerin eş seçiminde karşılaştıkları en temel sorun, eş seçiminin tamamen özgür olmamasıdır. İlkel ve geleneksel toplumlarda eş seçimi ve evlilik sözleşmeleri çiftin ait olduğu gruplar arasında yapılmaktadır. Üretim faaliyetlerinin ekonomik ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde organize edilen, kapalı ev ekonomisinin hâkim olduğu ailelerde bireylerin evliliğine daha çok aileler karar vermektedir. Evlenme kadın ve erkeğin

bireysel tercihlerle yeni bir aile kurmasından daha çok, büyük ailede işlerin bölüşüleceği yeni bir iş elemanının katılması olarak düşünülmektedir. Bu ailelerde evlenecek bireylere birbirini seçme, tanıma ve kabul etme olanağı verilse de evliliğin organizasyonunda aile büyükleri söz sahibidir. Üretim koşulları değiştikçe bu değişim toplumsal yapının değişimini beraberinde getirmiş ve evlilik kurumu yasalar çerçevesinde düzenlenmiştir. Bununla birlikte evlilik; çiftlerin birbirini seçebildiği, özgür iradelerin devreye girdiği bir yapılanmaya gitmiştir. Aile evliliğe dayandığı halde ailenin evrimi ile evlilik biçimleri arasındaki ilişkileri saptamak her zaman çok kolay olmamaktadır. Bir toplumda belirli bir aile tipinde ortaya çıkan evlilik biçimiyle başka bir toplumdaki aynı aile tipinde görülen evlilik biçimleri birbirinden farklıdır. Örneğin, ataerkil aile yapısında hem çok eşlilik (birden fazla kadınla evlenme) hem de tek eşlilik görülmektedir. Bu bakımdan aile tipleriyle evlilik biçimleri arasında yakın bir ilişkiden bahsetmek pek mümkün değildir. Bu sebeple evlilik çevre ve toplumsal değerlerin etkisine bağlı olarak farklı biçimlerde gerçekleşmektedir.

Lütfi Sezen “Türkiye’de Evlenme Biçimleri” adlı çalışmasında Türkiye’de 33 farklı evlenme biçimi olduğunu belirtmektedir. Bunlar:

Düğünsüz evlenme (kız kaçırma), görücü usulü evlenme, başlık parası karşılığında evlenme, oturak alma evlilik, başörtüsü kaçırma yoluyla evlilik, beşik kertme evliliği, taygeldi evlilik, kuma getirme evliliği, berdel (bedel) evliliği, kepir (yaban değişimi) evliliği, ölen kardeşin karısıyla evlenme, baldızla evlilik, içgüveyi evliliği, yetim evliliği, yakın akraba evliliği, oldu bitti evlilik, para karşılığı evlenme, kan parası karşılığında evlenme, öç alma karşılığında evlenme, çok eşli evlilik, anlaşmalı evlilik, hileli evlilik, rastlantı evliliği, ilan yoluyla eş seçme (evlenme), tercihli evlilik, yabancı ile evlenme, farklı mezhep evliliği, metres edinme evliliği, muta evliliği, dış güvey evliliği, dul evliliği, tanışıp anlaşarak evlenme ve televizyon evliliği dir (2005:185-186).

Sezen’in belirlediği evlenme biçimlerini kendi içerisinde çevre, eş seçimi ve tercih olarak ele alarak gruplandırmak mümkündür. Çevre ölçütüne göre iç evlilik²⁰ (endogamie) ve dış evlilik²¹ (exogamie) olmak üzere iki evlenme biçimi vardır (Doğan, 2016: 161). İlk evlilik biçimi olan iç evlilik, ortak sosyal gruba mensup, aynı dini mezhebe tabi olan ya da aynı etnik gruba dahil olan bireyler arasında gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle kişinin kendi grup üyelerinden biri ile evlenmesidir. Evlilik kişilerin içinde bulunduğu toplumsal tabaka ile sınırlanmakta,

²⁰ İç evlilikler, içerden evlenme ya da grup içi evlilik olarak adlandırılmaktadır.

²¹ Dış evlilikler, dışardan evlenme ya da grup dışı evlilik olarak adlandırılmaktadır.

böylelikle grubun kimliği, değerleri ve düzeni korunmaktadır. İç evliliklerde grup dışarıya kapatılarak, grubun kimliği korunarak, finansal kaynaklar ve mülk gibi faktörlerin grup içerisinde kalması sağlanmaktadır. Bu evlilik biçimi ile aileler arasında bağlar güçlenmekte ve bu ilişkilerin devamı sağlanmaktadır. Kabile benzeri topluluklarda bu evlenme biçimine sık rastlanma ile birlikte evliliğin gerçekleşme kuralları da katıdır. Kuralların keskin olması kutsal kanın dışarıya çıkmasını engellemek içindir. Eski Mısır Firavunların kız kardeşleri ile evlenme zorunlulukları da bu amaçtan ileri gelmektedir.

Bir diğer evlilik tipi ise dış (exogamie) evliliğdir. Dış evlilikte, ilkinin tam tersi olarak evlenilecek kişinin grubun içinden değil, grubun dışından seçilmesiyle evlilik gerçekleşmektedir. Bu evliliğin amacı grup dışından kişilerle evlenerek grubu dışa açmak ve farklı bir grupta akrabalık kurmaktır. Klan benzeri topluluklarda yakın akraba ile evlenmek yasaktır. İleri toplumlarda bu yasak yakın akraba ile evlenme yasağına dönüşmüştür. Eski dönemlerde daha çok grup içi evlilikler tercih edilirken, günümüzde daha çok dış evliliklerin tercih edildiği görülmektedir. Bunun nedeni toplumsal yapının farklılaşması ve daha karmaşık bir yapıya bürünmesidir. Modern hayatta eskisi gibi grupların kapalı kalması çok da mümkün olmamaktadır. Grup dışından gerçekleştirilen evlilikler, gruplar arasında iletişim ve iş birliğini güçlendirmektedir. Bu evlenme biçimleri hala uygulanmakla birlikte eski dönemlerdeki gibi istemli ve keskin kurallara dayanmaktadır.

Bir diğer evlenme biçimi eş sayısına göre oluşmaktadır. Toplum içerisinde var olan kurallar, bireylerin kaç kişi ile evlenebileceğini ya da evlenemeyeceğini belirlemektedir. Eş sayısına göre yapılan evlilikler tek kişi ile evlilik (monogamie) ve çok kişi ile evlilik (polygamie) olarak ikiye ayrılmaktadır. Tekeşlilik, evli çiftlerin tek eşli olmalarına vurgu yapmaktadır. Bir kadın bir erkekle ya da bir erkek bir kadınla evlenmektedir. Tek eşlilikte eşler tek bir karşı cinsle evlenebilmektedir. Kadın nüfusunun sınırlı olduğu yerlerde (antik dönem) evlenme kendiliğinden tek kadınlı biçimde gerçekleşmiştir. Yerleşik hayata geçiş ile birlikte aileler arasında evlenme sayısına sınırlama getirilince tek eşli evlenme şekli meydana gelmiştir. Ortadoğu siterlerinden batıya doğru ilerledikçe tek eşli evlenme kurumunun temellenmeye başladığı görülmektedir. Buradaki açıklamadan da anlaşıldığı üzere, toplumsal tarih bize çok kadınlığın toplumsal yapı ve toplumsal işleyiş ile ilgili olduğunu

göstermektedir. Geçmiş dönemin toplumsal koşulları, toplumun biyolojik varlığını sürdürebilmesi için çok eşliliğe olanak vermektedir. Ancak günümüz modern toplumlarında tek eşle evlenme kabul edilen evlenme biçimidir. Bu nedenle tek eşlilik ideal evlenme biçimi olarak kabul edilir ve yaygın olarak gerçekleştirilir. İş bölümü, uzmanlaşma ve uzun süreli eğitime bağlılık gibi modern yaşam düzenlemelerinden kaynaklanan koşullar da çekirdek ailenin doğmasına ve dolayısıyla tek eşli evliliğe yol açmıştır.

Çokeşlilik ise, bir kadının ya da bir erkeğin aynı anda birden fazla eşle evli olmasıdır. Bir kadının aynı zaman diliminde birden fazla erkek ile evli olması poliandri, bir erkeğin aynı zaman diliminde birden fazla kadın ile evli olması ise polijinidir (Haviland vd., 2006:438). Bir erkeğin birden fazla kadınla evlenmesinin iki nedeni bulunmaktadır. İlki erkeğin, az zamanda çok sayıda çocuğa sahip olma isteğidir. Çocuk sayısının fazla olması erkeğin, toplum içinde siyasi nüfus elde etmesini, ailenin güvenliğinin sağlanmasını ve tarım ekonomisinde insan gücünün oluşmasını sağlamaktadır. İkincisi, savaş, yangın, yırtıcı hayvanların avlanmasında yaşanan ölümler vb. durumdan kaynaklı erkek nüfusunun kadın nüfusundan az olmasıdır. Erkek sayısının kadın sayısından az olması bu evlilik biçimini oluştururken, İslam toplumlarında ise dört kadınla evlenilmesi zenginliğin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir (Gökçe, 1978: 11-13). Poliandri evlenme biçimine çok az toplumda rastlanmaktadır. Bir kadının birden fazla erkekle evlenmesini benimseyen toplumlara, Eskimolar, Hindistan, Polinezya, Güney Asyalılar, Brezilya ormanlarında yaşayan kabileler ve Tibetliler²²’de rastlanmaktadır. Benzer şekilde aynı tarihlerde İslam’dan önceki dönemlerde Araplarda ve eski Amerikan uygarlıklarında da rastlandığı bilinmektedir. Tibetlilerde bunun nedeni, erkek çocuklara miras verilmemesi ve ekilecek toprağın az olmasıdır. Bu nedenle erkeklerin tek bir kadınla evlenmesine izin verilmektedir (Barclay, 2014:18). Toda’lardaki çok eşliliğin nedeni kardeşler arasındaki evliliğe dayanmaktadır. Kadın ve erkeğin birden fazla aday ile evlenmesi burada bir çeşit grup evliliği biçimine dönüşmektedir (Gökçe, 1991: 512). Çok erkekle evliliğin başlıca nedenleri, finansal, doğal koşullar ve nüfus kaynaklıdır. Tarım arazilerinin sayısı veya yokluğu nedeniyle birkaç erkek kardeş bir kadınla evlenmektedir. Böylece aile servetini aşmadan az sayıda çocukla hayatını

²² Marquesan Adasında yaşayan Tibetliler.

sürdürmektedir (bir nevi nüfus planlaması yapılmaktadır). Wahumalarda yoksul olan erkekler bir kadın edinmek için kardeşiyle eşini paylaşırdı. Kadın hamile kalana denk bu paylaşım devam ederdi. Eş hamile kaldıktan sonra sadece kocasına ait olurdu. Eskimolarda ise kız çocuk ekonomik bir yük olarak görülmektedir. Bu nedenle kız çocuğu doğar doğmaz öldürülmektedir. Bu nedenle bu durum da çok kocalılığın doğmasına sebep olmuştur. Bu evlilik biçimin uygulanması bu nedenle ekonomik bir nedene dayanmaktadır. George Peter Murdock “*Social Structure*” kitabında grup evliliğinin antropolojinin erken dönem teorik literatüründe belirgin bir şekilde yer almasına rağmen, hiçbir zaman kültürel bir norm olarak var olmadığına değinmektedir. Murdock grup evliliğin çok yapıldığı bilinen Brezilya’nın Kaingang kabilesinin eski dokümanlarında yaptığı incelemelerde, kaydedilen tüm evliliklerin yüzde 8’inin grup evlilikleri, buna karşılık çok kocalı evliliklerin yüzde 14, çok eşli evliliklerin yüzde 18 ve tek eşli evliliklerin yüzde 60 olduğunu ortaya koymuştur (1967: 24). Bir diğer evlilik biçimi ise tercihli evliliklerdir. Tercihli evliliklerde evliliğin gerçekleşmesi bir çıkara bağlıdır. Bu evlilik biçiminden ilki kocası ölen kadının kayınbiraderiyle evlenmesidir. Bu evlilik levirat olarak adlandırılmaktadır. Bekar bir kayınbiraderin olmama durumunda gelenek yine değişmemekte; eşi ölen kadın evli olan kayınbiraderi ile evlendirilmekte ve kuma olma zorunda bırakılmaktadır. Bu durum da zorunlu birçok eşliliğin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Murdock, bu evliliğin kadın ve erkek için ikinci bir evlilik oluştuğunu ve bu durumun oluşmasının kültürel bir kural olduğunun altını çizmektedir (Murdock, 1967: 124-125). Bu evlilik biçiminde amaç ölen erkekten geriye kalan mirasın aile dışına çıkmasını ve kadının ailenin namusu olarak görüldüğünden başka biri ile evlenmesini engellemektir. Bu yolla ölen eşten olan çocukların ve kadının geleceği de erkeğin ailesi tarafından garanti altına alınmış olmaktadır. Bu evlenme biçimi Ortodoks Yahudi kültüründe de bulunmaktadır. Kadının kocası ölmüş ve hiç çocuğu olmamışsa ölen kocasının erkek kardeşiyle evlenerek ona çocuk vermesi beklenmektedir (Yalom, 2002: 6). Levirat, İslam öncesi Türk topluluklarında olduğu gibi İslamiyet’in kabulünden sonra da uygulanmıştır ve yakın bir zamana kadar da Anadolu’da sık karşılaşılan bir evlilik biçimidir. Araştırmacılara göre bu evlilik biçimi Hunlar, Oğuzlar ve Göktürklerde yaygın olarak görülmüştür (Doğan, 2016:164-165). Bir diğer evlilik biçimi sororattır. Sororat, eşi ölen erkeğin baldızı ile evlenmesidir. Burada amaçlanan geride kalan çocukların bakımını anne yarısı olan teyzenin üstlenmesidir. Böylece ailelerin arasındaki

akrabalık ilişkileri devam etmektedir. Bu evlilik biçimi Türkiye ve Polinezya’da görülmektedir (Bates, 2009:290). Bir başka evlilik biçimi taygeldi evliliğidir (Yasa, 1962:305). Bu evlilik, çocuklu dul bir kadının çocuklu dul bir erkekle evlenmesi ve çocukların birbirleriyle evlenmesi ile gerçekleşir (Balaman, 2002:42-45). Zorunluluk olmamakla birlikte bu evlilik biçiminde ilk olarak çocuklar evlendirilmekte ardından da anne ve baba evlenmektedir. Bu evliliğin gerçekleşmesinde var olan toplumsal nedenlerin başında, anne ve babanın evlenmesi ile aynı evi paylaşacak kan bağı olmayan gençlerin, aynı evde yaşayacak olmasının toplum tarafından hoşgörü ile karşılanmayacağı gelmektedir. Bu evlilik biçimine Türkiye ve İslam ülkeleri dışında rastlanılmamıştır. Bir başka evlilik biçimi ise berdeldir. Berdel, başlık usulünün yaygın olduğu bölgelerde bu paranın ödenmesi için erkeğin evlendiği kızın erkek kardeşi ile kendi kız kardeşinin evlenmesidir. İki aile arasında kız verme ve kız alma şeklinde karşılıklılık esasına dayanarak yapılmaktadır. Berdel çoğunlukla Türkiye’de Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde görülmekte iken, Türkiye dışında Avustralya yerlileri arasında da rastlanmaktadır. Bu evlilik ekonomik kaynaklı nedenlerle gerçekleşmektedir. Başlık parası verecek ekonomik gücü olmayan aileler, çocuklarını evlendirmek için bu evlilik biçimine başvurmaktadır. Bu evlilik şekli, iki aile için pratik bir sosyal soruna çözüm olarak ortaya çıkmışsa da gençlere seçme hakkı vermediği için evliliğin kendisi toplumsal bir sorun haline gelmiştir. Berdel, Türk sinemasında ve televizyon dizilerinde çok işlenen bir evlenme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerde bu evlenme biçime dair daha çok zorlanan gençlerin mutsuzluğu konu olmaktadır. 1990 yapımı Atıf Yılmaz imzalı Berdel filmi tam da berdel meselesini filmin merkezine alarak, yaşanan sorunları seyirciye aktarmaktadır.

Birçok toplumda evlilik kararlarında aile onayı çok önemlidir. Bireyler eş seçerken sosyal, ekonomik ve dini değerlerde benzerliğe önem vermektedir. Türkiye’deki en yaygın evlilik biçimlerinden biri olan görücü usulü evliliklerde, karar alma sürecinde aile etkilidir. Bu nedenle evlilikler çoğunlukla ailenin ekonomik ve politik çıkarlarına göre düzenlenmektedir (Haviland vd., 2006: 442). Akrabalık lehine benzer faktörler iş başındadır. Bunların evlilik istikrarının sağlanmasında, aile içinde mal varlığının korunmasında, kadının aile ile akrabalığının sağlanmasında ve teslimiyetin geliştirilmesinde etken olduğu düşünülmektedir (Tezcan, 2003). 46). Görücü usulü evlenmede, bireyler adına aile ya da aile yakınları karar vermektedir. Çiftler birbirlerini tanımazlar, tanısalar da evlilikle ilgili kararlarını kendileri

vermezler. Ailenin kararı evlenecek kişi adına vermesinin nedeni, çocuklarının geleceğini güvence altına alma ve ailelerine uygun gelin ve damat ve ailesine uygun dünür seçme isteğinden ileri gelmektedir. Bu evlilik biçimi endüstri öncesi geleneksel toplumlarda çok sık başvurulan evlilik biçimlerinden biridir. Ülkemizde günümüzde bile geçerliliği koruyan bir evlilik biçimidir. Bir diğer evlenme biçimi ise kaçarak evlenmedir. Burada evlenmek isteyen çiftin anlaşarak kaçmasıyla evlenme gerçekleşmektedir. Başlık parasının bir araya getirilememesi gibi ekonomik nedenlerle gerçekleşebileceği gibi ailelerin çiftin evlenmesini istememesi nedeniyle de kaçarak evlenme gerçekleşmektedir. Daha çok grup dışı bireyler arasında görülmektedir. Diğer bir evlenme biçimi ise zorla kaçırmadır. Zorla kaçırmada evlilik, kadının evliliği istememesi ama erkeğin zor kullanılarak onu kaçırmasıyla gerçekleşir. Kaçırma olayı birçok nedene bağlı olarak gerçekleşmektedir. Bunlar, aile içi anlaşmazlıklar, kocanın düşün masraflarını karşılayacak maddi gücünün olmaması, aileler arasındaki kültürel ve dinsel farklılıklar şeklinde sıralanmaktadır (Tezcan, 2003: 50). Tanışp anlaşarak, flört ederek evlenme biçiminde ise bireylerin özgür iradesi bulunmaktadır. Birey birçok seçenek arasından kendine en uygun olduğunu düşündüğü eş adayını seçmektedir. Eğitimli, ekonomik özgürlüğü olan ve kişiliğini bulmuş gençler bu yöntemle evlenmeyi tercih etmektedir. Büyük kentlerde, eğitim seviyesinin yüksek olduğu bölgelerde çiftler konuşarak, tanışarak ve anlaşarak evlenirler. Modern toplumlarda sık karşılaşılan evlenme biçimidir. Çift belli bir süre beraber zaman geçirdikten sonra hayatlarını birleştirme kararı verirler. Bireyler seçimde özgür olsa da evlilik öncesi yine ailenin onayına sunulmaktadır. Geleneksel toplumlarda tercihli evlilikte evlenecek adaylar değil, aileleri karar vermektedir. Bireylerin tercihli eş seçiminde, izin ve yasak kuralları devreye girmektedir. Bu kural, yasaklarla davranış ve eylemler oluşmaktadır. Kurallar ve yasaklar temelinde inşa edilen evlilikler, evlenen çift arasında bir anlaşma olmasının dışında, aileler arasında bağlayıcı olmaktadır (Poyraz, 2011: 116-117). Bir diğer evlilik biçimi kuma getirmektir. Kuma getirme, erkeğin karısının üstüne başka bir kadınla dini nikâh yaparak evlenmesidir. Bu evlenme biçimi aynı zamanda çok eşliliği de beraberinde getirmektedir. Kuma getirme, Türk sinemasında sık işlenen bir konudur. Bir diğer evlenme biçimi olan rastlantı evliliği ise, tesadüf sonucu gerçekleştirilen evliliklerdir. Bir seyahat sırasında karşılaşma, arkadaş ortamında denk gelip etkilenme, arkadaş ya da bir tanıdık evinde karşılaşma, banka kuyruğunda denk gelip etkilenme üzerine bu tür evlilikler

gerçekleşmektedir. Bu tür evliliklerde birey başta evlenme isteğinde değildir, bir anlık etkilenme evliliği getirir ve evliliğin sonu düşünülmeden adım atılmaktadır. Aslında bireyler birbirini çok da tanımamaktadırlar. Bu evlilik biçimi genellikle romantik komedi türünde çok sık karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer evlenme biçimi olan başlık parası karşılığında evlenme de ülkemizde çok sık karşılaşılan evlilik biçimlerindenidir. Son dönemlerde sayısı azalsa da Anadolu’da birçok bölgede hala uygulanmaktadır. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinin kırsal kesimlerinde sık görülmektedir. Bu evlilik biçiminde evlenecek genç ya da ailesi kız tarafına evlilik için para öder. Bu aslında kızı almak için ödenen bir bedeldir. Bu evlenme biçimde kadının söz hakkının olmaması ve para karşılığında evlendirilmesi oldukça çağ dışı bir uygulamadır. Türk sinemasında bu durum filmlere sıklıkla konu olmaktadır. Atıf Yılmaz’ın yönettiği Kibar Feyzo (1978) filmi tam da bu başlık parası ve evlilik meselesini temele almaktadır. Filmde ana karakter Feyzo (Kemal Sunal) sevdiği kız ile evlenmek için başlık parasını biriktirmek zorundadır. Köyde çiftçilik yapan Feyzo’nun başlık parasını toplaması hiç kolay değildir. Bu nedenle istenilen başlık parasını toplayabilmek için çalışmaya şehre gider. Başlık parası meselesi üzerinden film, köy ve şehir hayatı arasındaki ikilemde toplumsal düzeni sorgulatmaktadır.

Filmdeki ana konu, Feyzo’nun sevdiği kıza kavuşmak için ödemesi gereken yüksek başlık parasıdır. Feyzo bu parayı ödeyemezse sevdiği kızla evlenme hayali gerçekleşmeyecektir. Sevdiği kız Gülo, Hacı Hüsam’ın kızıdır. Ancak köyde başka bir genç olan Bilo da Gülo’yu sevmekte ve evlenmek istemektedir. Bilo’nun da rekabeti, başlık parasının yüksekliğine sebep olur. Bu nedenle başlık parasını toplamak için Feyzo ve Bilo arasında bir yarış başlar. Feyzo, bu yüksek parayı toplamak için İstanbul’a çalışmaya gider. İstanbul’da modern yaşamı ve geleneksel köy yaşamını karşılaştırarak farklılıkları görür. Şehirde evlilik için başlık parası olmadığını anlar. Feyzo, bu değişikliği köyüne taşımak ve başlık parası düzenini değiştirmek istemektedir. Ancak bu çaba köy ağası Maho ile çatışmalara yol açar. Şehirdeki düzen ile köydeki geleneksel ağılık düzeni arasında çelişki ortaya çıkar. Film, başlık parası, ağılık düzeni ve köydeki evlilik gelenekleri gibi konuları ele alarak bunları hicivli bir şekilde sorgulatmaktadır. Kırsal yaşayan toplum, kapalı bir yapının içinde bulunur. Bu nedenle değişim daha yavaş gerçekleşir ve gelenekler uzun süre korunur. Evlilikler, ailelerin birleşmesinin yanı sıra kadın, işgücü ve gelir kaynağı olarak da görülür. Aileler, gençlerin duygusal bağlarını pek önemsemez ve daha yüksek başlık parasını

ödeyen ile kızlarını evlendirir. Film, bu kırsal toplumun değişen dünyası ve modern yaşamla çatışmasını komik bir dille ele alır. Sonuç olarak, filmde başlık parası, evlilik geleneği ve ağalık düzeni gibi konular, komedi türü üzerinden sorgulanmaktadır. Köy yaşamının geleneksel yapısı ile modern yaşam arasındaki çatışma, toplumsal değişimin uzun zaman alabileceğini ve farklı değerlerin çatışabileceğini anlatır.

Bir diğer evlilik biçimi oturak almadır. Bu evlilik kızın eşyalarını alarak damat adayının evine gidip yerleşmesi ya da erkeğin kızı zorla kaçırmaması durumunda gerçekleşmektedir. Çiftlerin evlenmesine ailelerin karşı çıkması sonucunda ya da evlenecek maddi güce sahip olmaması nedeniyle gerçekleşmektedir. Baş örtüsü kaçırma yoluyla evlilikte ise, gelin adayına ait bir eşya kaçırlır. Eşyanın kaçırlması gelin adayını kaçırma anlamına gelmektedir. Eşyanın kaçırlmasından sonra iki ailenin ortak bir paydada birleşmesiyle evliliğin gerçekleşmesi beklenmektedir. Daha çok Doğu Anadolu bölgesinde görülen bir evlilik biçimidir. Ülkemizde görülen evlenme biçimlerinden bir diğeri de “beşik kertme”dir. Bu evlilik biçiminin geçmişi çok eskiye dayanmaktadır. Öyle ki Dede Korkut Kitabı’nda da adı geçmektedir (Tezcan, 2000: 25). İki ailenin birbirini çok sevmesi, komşu olması, yakın olması ya da şirket evliliklerin gerçekleşmesi için çocukları henüz bebekken aralarında bir anlaşma yapılır. Bebekler beşikte olduğu ve yattıkları beşiğe işaret koyarak aralarında nişan yapıldığı (belirleme) için, adı beşik kertmesi olarak geçmektedir. Kız ve oğlan birbirlerini tanımadan daha erişkin bir yaşta değilken evlilikleri garantilenir ve bu evliliğin oluşumunda sosyo-ekonomik ve psikolojik etmenler devreye girmiştir. Ülkemiz dışında bu evlilik biçiminin Hindistan ve Avustralya’da da görüldüğü bilinmektedir (Tezcan, 2000: 62). Dördüncü bölümde incelenecek filmlerden bir olan Evcilik Oyunu (1975) filminde beşik kertmesi konusu işlenmektedir. Ancak çift ailenin bu dayatmasına karşı çıkarak eylemde bulunacaktır. Filmin detaylı analizi dördüncü bölümde yapılacaktır. Yaban değişimi (kepir) türü evlilikte ise, evlenmeye karar veren ama istenen başlık parasını verecek durumu olmayan ya da düğün merasimlerini karşılayacak maddi gücü olmayan adaylar özellikle yakın arkadaş olanlar, kendi aralarında kız kardeşlerini değiştirerek evliliği gerçekleştirirler. Bu evlilik biçiminin gerçekleşmesinde zor kullanma vardır. Evlenme adayları olan iki erkek, durumdan haberi olmayan kız kardeşlerini yanlarına alarak ıssız yere götürürler. Bu ıssız yerde erkekler kızlara zor kullanarak cinsel birliktelik sağlarlar ve değiş tokuş evliliği gerçekleşir. Bu evlenme biçimi Hakkâri ve yakın bölgelerinde görülmektedir

(Sezen, 2005: 189). Bir diğ er evlenme bi iminde ekonomik durumu yerinde olan aileler, kızını ev dı ına g ndermek yerine, damadı evlilik sonrası kendi evlerine alırlar. Bu evliliğ e i  g veysi evlilik denilmektedir. Burada damada i g veysi denmektedir. Bazen de damat adayının ekonomik g c n n ya da i inin olmaması da bu evlilik y ntemin kullanılmasına sebep olmaktadır. Yetim evliliğ i ise, ailesi olmayan ya da annesi veya babası hayatta olmayan erkek ya da kadının belli bir evi olsun, yalnız kalmasın diye yakın akrabalarından biriyle evlendirilmesi ile ger ekle mektedir.

Anla malı evlilik, e i  len ya da ayrılmı  olan kadın veya erkeklerin ya lılık d nemlerinde yalnızlık  ekmemek i in ger ekle tirdikleri bir evlenme bi imidir. Dul bir kadın ile dul bir erkeğ in evlenmesine de dul evliliğ i denilmektedir. T rkiye’de dul kavramı karısı  len erkek i in ya da kocası  len kadın i in kullanıldığ ı gibi erkeğ in ya da kadının e inden bo anması durumunda da kullanılmaktadır. Ba ka bir deyi le e lerden birinin  lmesi ya da e lerin ayrılması onları dul yaparken, bu ki ilerin kendileri ile aynı durumda olan adaylarla evlenmesi de dul evliliğ inin ger ekle mesini sağlar. Dul evliliğ i aynı zamanda farklı ki ilerle yapılan ikinci bir evliliktir. Bu da  alı mada irdelenecek temel konudan biridir. D rd nc  b l mde bu konu detaylı olarak ele alınıp, filmler (Bizim Aile (1975) ve Sultan (1978) filmi)  zerinden bu mesele g r n r kılınacaktır.

Bir diğ er evlilik bi imi hileli evliliktir. Bu evlilik bi iminde bir sosyal g venlik kurulu undan emekli olan erkeklerden dul olanlarının, maa larının  ld kten sonra bir yakınına kalması i in ger ekle tirilen evliliktir. Burada evlilik ger ekten ger ekle memektedir, k ğıt  zerinde kalmaktadır. Yurt dı ına gitmek ya da orada oturma ve  alı ma alabilmek i in de hileli evlilikler yapılmaktadır (Sezen, 2005: 1991). Burada hile, kuralları bertaraf etme  zerinden ortaya  ıkmaktadır.  lkemizde yakın zamanda gazete, dergi, internet ilanlarıyla da evliliklerin sık yapıldığ ı g r lm  t r. Bu ilanlar ile adaylar e  se me yoluna gitmi lerdir. İlanın sonucunda aynı paydada bulu an adaylar, ilanı veren kurumun aracılığ ıyla bir araya gelerek, konu up anla arak evlilik kararı verirler. Yabancı evliliğ i ise, eskiden yurt dı ına bir g revle giden veya “i  i” olarak gidip oralarda  alı an ki ilerin gittikleri  lkelerde oranın vatanda ı ile evlenerek ger ekle tirdikleri evlenme bi imidir. Bu evlenme bi imi T rk filmlerine  ok sık konu olmu  ve olmaktadır.  zellikle k lt rel farklılıklar bu filmlerde komedi unsuru olarak kullanılmaktadır.

Yabancı ile evlilik günümüzde çok sık karşılaşılan bir evlenme biçimidir. Eşlerden birinin başka bir ülke vatandaşı olmasıyla gerçekleşir. Birçok toplumda din ve mezhep farklılıkları evlilik önünde engel oluşturmaktadır. Ancak buna rağmen, birbirini seven gençler, bu engelleri aşarak evlenirler. Bu evlilik biçimine farklı mezhep evliliği denmektedir. Ülkemizde bu tür evliliğin yapılması bazı mezheplerde hâlâ engellenmektedir. Metres edinme, erkeğin evli olmasının yanında ikinci bir kadınla birlikte olması, onunla bir evde ortak yaşam alanı oluşturmasıyla gerçekleşir. Sezen, büyük şehirlerde yaşayan, maddi olarak gücü elinde bulunduran eğitimsiz kişilerin, varlık ve bolluk içerisinde yaşadıklarının bir göstergesi olarak “metres edinme” modası oluşturduklarını aktarır. İkinci kadının tüm masrafları evli erkek tarafından karşılanmaktadır (Sezen, 2005: 193). Gayr-i meşru ilişki olan bu evlilik biçimi aslında modern kumalıktır.

İran ve çevresinde daha çok görülen muta evliliği, ülkemizde de bazı bölgelerde görülmektedir. Geçici bir süre için yapılan evliliklere denmektedir. Televizyon evliliği ise televizyon program formatı olarak karşımıza çıkarak daha fazla izleyici sayısına ulaşmak için yapılan evlilik biçimidir. Evlenmek isteyen adaylar programın formatı kapsamında kendisi için ideal eşi seyircilerin karşısında seçerek evlenmektedir. Evlilik programları ilk olarak 2000’li yıllarda yarışma programı olarak ülkemizde televizyonlarda yerini almıştır. Kimi formatlarda yarışmacılara ayrılan evlerde, belirli sürelerde bir araya gelerek anlaşılan çiftlerden, seyircilerin de yaptığı oylama sonucu en çok oyu alan çiftin evlilikleri, program içerisinde gerçekleştirilmektedir. Yarışma kapsamında çiftlerin tüm masrafları karşılanırken, diğer birçok konuda da destek verilmektedir. Ardından 2007’den itibaren çeşitli kanallarda farklı formatlarda evlilik programları görülmüştür. Bu programlarda ise adaylar program içerisinde stüdyoda görücüye çıkıp gelen adaylarla tanışarak evlenmektedir.

Sezen’in çalışmasına ek olarak otuz dördüncü evlenme biçimi olarak sosyal medya evlilikleri eklenebilir. Bireyler birbirlerini sosyal medya mecralarında görerek etkilenmekte, arkadaşlık isteğinden sonra hızlı bir şekilde evlilik kararı verilmektedir. Yine bu evlilik biçiminde de bireyler birbirini tam tanımamakla birlikte sanal arkadaşlık evliliği getirmektedir. Kimi çiftler için bu durum uzun soluklu bir evliliği getirirken kimileri için de kısa süreli olarak gerçekleşmektedir. Günümüzde sosyal medya üzerinden tanışarak, anlaşarak evlenme, artan evlenme biçimlerindendir.

Temelde evliliklerin gerçekleşmesi ve gerçekleşme biçimi toplumdan topluma, kültürden kültüre değişmektedir. Bunda da dini, coğrafi, ekonomik, politik, askeri sebepler etkili olmaktadır. Yukarıda değindiğimiz evlenme biçimleri Türk sinemasında birçok filme konu olmuştur. Başlık parası, görücü usulü, yabancı ile evlenme, berdel ve kaçarak evlenme biçimleri sık sık işlenen evlenme biçimlerinin başında gelmektedir. Örneğin, Başlık Parası (Yavuz Figenli, 1973), İnek Şaban (Osman Seden, 1978), Kibar Feyzo (Atıf Yılmaz, 1978) ve Bitirim Sosyete (Zeki Öktem, 1973) filmlerinde başlık parası konusunun işlendiği görülmektedir. İlerleyen bölümlerde bu ilişki daha geniş ele alınarak açıklanacaktır. Evliliği anlamlandırabilmek için dönemler içerisinde nasıl geliştiğini bilmek önemlidir. O nedenle bir sonraki başlık altında bu durum irdelenecektir.

3.3. Evliliğin Tarihsel Gelişimi

Evliliğe tarihsel süreç içerisinde farklı anlamlar yüklenmiş ve dönemler arasında bu farklılıklar görünür olmuştur. Yukarıda da üzerinde durulduğu üzere bunda toplumsal ve kültürel değişimlerin etkisi vardır. Öyle ki Antik dönemde kadın ve erkeğin öncelikli rolü soyun devamını sağlamaktır. Bu nedenle evlilikten beklenen, çocuk sahibi olunması, ortak bir evde yaşam sürülüp o evin ihtiyaçlarının karşılanması ve çiftlerin ortak bir duygu birliği sağlamasıdır. Modern toplumların aksine Antik dünyada evlilik için aşk bir öncül olarak görülmemektedir (Yalom, 2002: 24-25). Hristiyanlıkta ilk evlilikler, Hristiyanlık dininin erken dönemlerine dayanmaktadır. İsa'nın öğretilerini takip eden ilk Hristiyan toplulukları, evlilik ve aile yaşamını kabul etmişlerdir. Ortaçağ dönemine gelindiğinde ise evlilikler kilisenin kontrolüne girmiştir. Kilise, evliliği kutsal bir kurum olarak kabul edip denetlemekteydi. Öyle ki papazların evlilikleri kutsaması gerekiyordu ve evlenme kuralları, kilise tarafından belirleniyordu. Bu dönemde boşanma da büyük ölçüde yasaklanmıştır. 13. yüzyılda yaygın hale gelen evlilikte dönemin koşulları gereği nikahı papazlar kıymaktaydı. Nikahın dini bir temsilci tarafından yapılmasının altında yatan neden ise evliliğin Tanrı tarafından oluşturduğu düşüncesinden ileri gelmektedir. Burada evlilik kilise ile birlikte anıldığı için kutsal kabul edilmektedir (Sot, 2015: 205).

Evlilik Romalılarda ise vatandaşlık görevi olarak görülmekte, hatta bir askeri görev olduğu düşünülmektedir. Bu dönemlerde insanlar evlilik yoluyla çeyiz edinirlerdi. Bu da evlenmelerinin nedenlerinden biridir. Böylece evlilik,

zenginleşmenin onurlu bir yoluyken aynı zamanda vatana hayırlı vatandaşlar yetiştirmenin başka bir yolunu oluşturmaktaydı (Simonnet, 2015: 31).

Avrupa’da Hristiyanlığın yükselişiyle birlikte bölgede evlilik ve aile ile ilgili derinden değişiklik yapılmıştır. Bu durumun gerçekleşmesinde kilisenin de var olan evlilik biçimlerini değişikliğe uğratan yeni kurallar uygulamasının etkisi vardır. Kilise yakın akrabalarla ve evlilik ilişkisiyle doğan akrabalarla evliliği yasakladığı gibi vaftiz-aileleri aracılığıyla doğan manevi akrabalarla evlilikleri de yasaklamıştır (Goody, 2004: 35). Yakın çevre ile evliliğin yasaklanması ve artan nüfus ile birlikte, dışarıdan evlilikler zaruri hale gelmiştir. Bu durum da dışa açılmaları ve yeni tanışmaları, toplumlar arasında iletişimi arttırmış ve eş seçiminde özgürleşmeyi de beraberinde getirmiş. Toplumlar içe kapalı yapısından evlilikler sayesinde birbirleriyle temas ederek dışa açılmış, bu durum kültürel, siyasal ve ekonomik birliktelikleri de beraberinde getirmiştir.

Roma dönemi İtalya’ında evliliğin gerçekleşmesi için belediyeden ya da kiliseden onay alınması gerekmiyordu. Bu dönemde evlilik yazılı bir metne bağlı olmasa da evliliğin hukuki sonuçları bulunmaktaydı. Evlilik gerçektir çünkü dünyaya çocuk getirmenin yasal bir yoludur. Doğan çocuklar babanın ismini alır, ailenin mülkü çocuklara geçer ve ailenin devamı bu yolla sağlanır. Roma döneminde evliliğin iki nedeni vardır. Bunlardan biri, evlenme ile alınan çeyiz (drahoma²³) ile zenginleşmek, diğeri evliliğin gelenek sayılmasıdır (Veyne, 2015: 174-175). Orta çağ Avrupası’nda evlilik mülkiyetin diğer kuşaklara geçmesinin en önemli aracıdır (Yalom, 2002: 51).

Roma çeyiz (drahoma) sisteminin amacı, kadınları boşanmanın olumsuz sonuçlarından korumaktır (Treggiari, 1991: 446). Drahoma’ya tam olarak benzemese eski Türk toplumlarında da kadın evlenirken yeni evine gittiğinde beraberinde çeyiz verilmekteydi. Ama bu çeyiz para ve toprak olarak değil daha çok eşya şeklindedir. Bunun yanında Batı’daki örneklerinden farklı olarak İslamiyet’te evlenen kadına “mehir” verilmektedir. Mehir nikah sırasında kadına hak olarak verilmektedir. Bu hak ile kadına evlilik süreci boyunca güvence verilmektedir. Mehir, kadının evlilik, sosyal statü, sosyal değer ve kadın hakları açısından önemlidir (Imber, 2000: 77). İslam Hukuku’nda mehir kocanın karısının kendisi ile evlenmesi için yaptığı sözleşmenin

²³ Hristiyan ve Musevilerde gelinin damada verdiği para veya mala drahoma denilmektedir.

bir gereğidir (Akyüz, 2005: 214). İlber Ortaylı “Anadolu’da XVI. Yüzyılda Evlilik İlişkileri Üzerine Bazı Gözlemler” adlı çalışmasında mehrin İslam hukukunda düzenlenişi ile ilgili olarak şunları söyler:

İslam hukukuna göre mehr’in muhakkak verilmesi gerekir. Herhangi bir müslüman ile evlenen kadın, gayrimüslim de olsa mehir alır. İlk evlilik ve ekonomik bağımlılık yaşının küçük olduğu geleneksel toplumlarda, kız çocuk erken yaşlarda bir işgücü durumunu kazandığından damadın böyle bir ödeme yapması yaygın bir gelenektir. Bu olay, bu yüzden ne sadece Türkiye’ye ne de diğer Arap ve İslam ülkelerine özgüdür (Ortaylı, 1980:33-34).

Bu iki durum karşılaştırıldığında drahoma ve onun verilmesi için belirlenen kurallar, batı toplumlarında geç evlenmelere neden olurken, doğu toplumlarında ise mehir ile erken evlilikler teşvik edilmektedir. Bu sonucun ortaya çıkmasının ise, Batı ve Doğu’nun sosyo-kültürel ve normatif değer sisteminden kaynaklandığı söylenebilir. Ortaçağ toplumu esas olarak hiyerarşiktir. Serfler ve köylüler efendilerine, efendiler daha büyük beylere ve hanımlara ve herkes krala hizmet ederdi. Evli kadının kocasına tabi olduğu bu feodal yapıda evlilik hem dinen hem de hukuken erkeğin karısının efendisi olduğunu onaylayan bir kurumdur (Yalom, 2002: 46-47). Kırsal alanlardaki evlilikler çoğunlukla, iki kişinin hayatta kalmak için gerekli kaynakları paylaştığı ekonomik bir sözleşmeydi. Gelinin çeyizinde para, mülk, çiftlik hayvanları veya yeni bir ev inşa etmek için toprak bulunurdu. Ya da gelinin en azından bir yatak, bir inek ve ev eşyası getirmesi bekleniyordu. Bunun yanında gelinin çiftlik hayatı için zaruri olan hayvan bakımı, sağımı, yağ üretimi, eğirme ve dikiş gibi becerilere sahip olması, damadın da kadına koruma ve destek sağlaması bekleniyordu (Yalom, 2002: 47). Anlaşıldığı üzere kadın ve erkeğin evlilik içerisindeki rolleri ilk yıllardan itibaren oluşmaya başlamıştır. Ortaçağ Avrupası’nda genellikle çekirdek aile yapısı daha yaygınken, hanelerde en fazla üç kuşağın birlikte yaşadığı bilinmekteydi (Goody, 2004: 70). Gelin, damat ve babalarının rızasını gerektiren Roma modeli, Orta Çağ’ın başlarında Katolik Kilisesi’nin evlilik yapma yetkisi kazanmasıyla terk edilmiştir. Kilise evlenecek gelin ve damadı, sadece iki tanığın huzurunda değil, aynı zamanda bir rahibin huzurunda da bir “kilisede” evlenmeye ve düğün töreni yapmaya zorlamıştır. Sonrasında yavaş yavaş evliliklerin kalabalık bir topluluk önünde ve kilisede yapılması konusundaki dini baskılar bütün Avrupa’da etkili olmuştur (Yalom, 2002: 53). Bu baskının nedeni evlilik dini bir tören ile yapılmışsa bozulmayacağı kuralından kaynaklanmaktadır. Ortaçağ kadın ve erkekleri boşanamayacaklarını hatta

bunun her iki taraf için de feci sonuçlar doğuracağını bilerek bile bile evlenmişlerdir (Yalom, 2002: 46-47). Aslında adayların bu kurallara rağmen evlenmekten başka da çareleri pek bulunmamaktadır. Çünkü evlilik herkes için zorunluluktur. Dahası bu zorunluluk ölene kadar eşlerin birbirine bağlı kalma zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Kilisenin evlilik üzerine tek söz söyleyen taraf olmasının getirdiği başka bir değişiklik ise eskiden ailenin rızasının alınması kuralının da ortadan kaldırılmasıdır. Bu değişiklikle adayların karşılıklı olarak iradeleri esas alınmıştır. Ortaçağ evliliklerinde evliliğin temeli aşk değil, mallarının birleşimidir. Dönemin kadınları aşkın bilincinde olsalar da evliliği daha ciddi bir iş olarak gördükleri için aşkı göz ardı etmişlerdir (Yalom, 2002: 93). Sert kuralları olan Hristiyanlıkta evliliğin yapılması için iki amaç vardır. Birincisi, bireysel arzulara karşı yasal bir çözüm yaratmak, ikincisi ise toplum için sağlıklı bireyler yetiştirmektir. Evlilikte cinsel birleşme eğer çocuk doğurmak için yapılmıyorsa, bu birleşme karı koca için yasal olduğu ve kilise tarafından onaylandığı için günah sayılmamaktadır (Russell, 2013: 40- 41). Giddens, modern öncesi Avrupa'da evliliğin karşılıklı cinsel çekimden çok ekonomik koşullara dayandığını aktarmaktadır (Giddens, 2014: 44).

11. yüzyılın sonunda evlilik, dini hukukun yasal bir parçası haline gelmiştir. Evlilik Hristiyan teolojisinde meşrulaştırılmış ve iki kişinin onayına dayanmaktadır (Sot, 2015: 211). 12. yüzyıldan itibaren kilise, evliliği dini bir eylem haline getirmiş ve kendisine yeni bir model oluşturmuştur. Bu yeni modele göre boşanma kabul edilmemekte ve tek eşlilik giderek yaygınlaşmaktadır (Simonnet, 2015: 12 49). 12. yüzyılda evlilik, kilisenin yedi kutsal eyleminden biri haline gelmiştir. Bunun temelinde Tanrı'nın evliliği insandan önce cennette kurduğu düşüncesi bulunmaktadır (Duby, 2015: 222). 15. yüzyılda ataerkil bir zihniyetle yetişen kızlar, evlenmeyi yaşamlarının yegâne amacı saymışlardır. Bu amaçları evlendikten sonra kocalarının ve çocuklarının bakımı ve beslenmesi için çalışmaya dönüşmüştür. Bunları yapmak da onların en baş görevleri sayılmıştır. Erkekler için ise evlilik, güç, otorite ve özgürlüğe ulaşmada önemli bir adımdır (Gittins, 2011: 99). Evlilik içerisinde kadının ve erkeğin rollerinin bölüşülmesi görüldüğü üzere 15. yüzyıl ve öncesine dayanmaktadır. Bu durum yapının bir özelliği olarak günümüze kadar bireylerin bellek izleri olarak gelmektedir. Öyle ki günümüzde de evlilikler içerisinde kadının ve erkeğin rol dağılımı bundan başka bir şey değildir.

16. yüzyılda, evlilikte eşlerin rızasına dayanan Ortaçağ Hristiyan geleneği sürdürülmekteydi. Bu dönemin evliliklerinde tutku ve zevk pek yaygın değildir. 17. yüzyılda kilise aşk evliliğine imtiyaz tanımışsa da tensel haz şiddetle cezalandırılmaktadır. Bireyler üzerinde cinselliğe ilişkin baskı bu dönemde fazladır (Simonnet, 2015: 62-65). Hem kilise hem de devlet evliliği yıllarca teşvik etmiştir. Bu desteğin altındaki gerekçenin manevi değerler olduğu iddia edilse de asıl gereçte ekonomiktir. İngiltere’de devlet gayrimeşru doğumların önüne geçmek ve bu doğumlarda dünyaya gelen çocuk ve annenin bakımı için gerekli ihtiyaçların giderilmesi için bazı önlemler alır. Bu önlemlerden biri anne ve çocukların bakımını üstlenmek için sorumluluğun erkeğe verilmesidir. Bu nedenle I. Elizabeth döneminden bu yana ilişkilerin düzenlenmesinde katı bir politika uygulanmış ve devlet evlilik dışı çocuğa sahip olanları en ağır şekilde cezalandırmıştır. Böylece devletler aileleri geçindirmenin mali yükünden kurtulmuş, evlilik yoluyla erkekler ve kilise, kadınlar ve çocuklar üzerinden baskı kurmuşlardır (Gittins, 2011: 105-106). 18. yüzyıla kadar evlilikte aday seçimi ve evliliğin gerçekleşmesi büyük oranda finansal nedenlere bağlı olarak yapılmaktadır. Bu nedenle gelin ve damat arasındaki uyum pek dikkate alınmamaktadır (Beck ve Beck-Gernsheim: 2012: 96). Kırsalda genellikle erkeğin öncelikle ağır ve ev dışı işlerde çalışması, kadının ise ev içi ve daha az güç isteyen işleri üstlenmesi beklenmektedir (Gittins, 2011: 28).

18. yüzyıla kadar evlilikler romantik aşk ile kurulmamaktaydı. Bu yüzyıla kadar evlilik toplumsal tabakalaşmayı pekiştiren bir kurum olmuştur ve eş seçiminde ailelerin müdahalesi etkindir. Ancak evliliklerin gerçekleşmesi için var olan toplumsal yapılara dair gerekçeler (üretim ve ona bağlı ekonomik koşullar gibi) geçersiz kalınca aşk evliliklerine geçişin önü açılmıştır (Luhmann, 1995:217-218). 18. yüzyıldan itibaren aşkın da eklenmesiyle evlilik, toplumsal farklılıkları aşarak kişisel tercihler sonucu oluşmaya başlamıştır. Bu nedenle evliliğin romantik aşk sonucunda oluşması 18. yüzyıla denk düşmektedir. Giddens, romantik aşkın bireyselleşmiş aşk olduğunu aktarır (2014: 45). Romantik aşkın ortaya çıkışı romanın ortaya çıkışına karşılık gelir. Romanın özünde de hikâye anlatımı vardır. Ancak Giddens’in da belirttiği gibi bu roman artık bireyselleşmiştir. Birey yaşadığı aşkı ve kendisini, dış faktörlerin etkisinden ve toplumsal diğer süreçlerden soyutlar ve yaşadıklarını bireysel bir anlatıya yerleştirir (Giddens, 2014: 45). 18. yüzyıl öncesi evliliklerde söz hakkı evlenen çiftten çok ailelerindeyken, evlilikler, ailelerin dayanışması ve güçlerini

birleştirmek amacıyla gerçekleşmekteydi. Yine bu dönemde evliliklerin gerçekleşmesi ve sürdürülmesine dair kurallar çok sıkı değildir. Öyle ki bu dönemde Hristiyanlığın eşlerin seçiminde eşlerin özgür bırakılması gerektiği söyleminin, evliliğin birçok insan için birlikte olmak ve beraber yaşama anlamına geldiği düşünülmektedir. Bu nedenle bu tür bağlayıcılığı olmayan evlilikler o dönemde sık sık bozulmuştur (Gittins, 2011: 107). Bu dönemde burjuvazinin doğuşu ile roman ve aşkın da önemi artmıştır. Ama onlara göre aşkın karşılığı uygun eşin seçimine bağlıydı ve bu eş aynı sınıftan bireyler arasından tercih ediliyorsa onaylanırdı.

19. yüzyılda evlenen çiftlerin arasında tutkulu bir aşk olsa da onların var olan toplumsal kurallara göre davranmaları beklenmektedir. Bu yüzyılda Avrupa’da gerçekleştirilen evliliklerde kadına ailesi tarafından drahoma verilmektedir. Bu dönemde gerçekleştirilen evliliklerde drahoma verilmesi en temel özelliğidir. Bu da drahomanın sadece Yakındoğu’da Bronz Çağı toplumlarında var olan bir özellik olmadığını, Avrupa ve Asya toplumlarında da sık olarak uygulandığını göstermektedir (Goody, 2004: 103-104). Bu dönemde de evlilik içerisinde kadına ve erkeğe biçilen roller aynıdır. Kadının ev dışı çalışması beklenmiyorken, kadının görevleri eşinin ve çocuklarının bakımını sağlamak, kocasına itaat etmek, ev işlerini yapmaktır. Erkek ise evin reisidir ve görevi de evi geçindirmektir. Bu dönemde kadının resmi bir varlığı bulunmamaktaydı, yasalar karşısında karı-koca tek bir birey olarak görülüp evlilik içerisinde varlığını sürdürmekteydi (Yalom, 2002: 181). Bu dönemde boşanma da sık görülen ve kabul edilen bir şey değildir. Boşanma gerçekleşse de kadın çocuklarını görememektedir. Bu dönemde annelik önemli bir meslek olarak görülmektedir. Çünkü anne, toplum için yararlı bireyleri yetiştiren kişidir. Annelik kadının asli görevi olarak görülürken, bu görev onun varlık sebebidir.

Modern topluma geçiş ile birlikte evlilik de dönüşüme uğrar. Bu dönem öncesi çalışma toplulukları yerini duygu topluluklarına bırakır. Burjuva evliliklerin ortaya çıkmasıyla ev içi alanların duygusal olarak doldurulması bugünkü modern evliliklerin oluşmasını sağlamıştır. Bu da özerkleşme ve mahremiyeti de beraberinde getirmiştir (Beck ve Beck-Gernsheim, 2012: 97).

Türkiye’de ise evlilik, evlenen kadının erkeğin evine katılmasıyla gerçekleşmektedir (Duben, 2012: 117). Evlilik iki kişinin hayatını birleştirmesinden çok evlenen kadının erkeğin evine katılması ile kurulmaktadır. Evliliğin oluşmasında

aileler kilit öneme sahiptir. Çünkü çiftlerin evlilik kararını kendilerinden çok anne-babaları vermektedir. Evlilik, evlenen gençler için olgunlaşma süreci olarak görülür ve gençlikten yetişkinliğe geçişi sağlamaktadır. Evlenmeden önce kızlar ve erkekler hane içerisinde sosyal olarak geri plandadır. Özellikle kırsal kesimde, geleneksel ailelerde evlenmemiş gençlerin köy işlerinden vakit bulup görüşmeleri pek mümkün değildir. Evlenmeyen genç kız ve erkek babanın otoritesi altındadır. Hatta otorite altında olma durumu bazı ailelerde evlendikten sonra da devam etmektedir. Bu gençler ancak evlendikten sonra ev içerisinde az da olsa söz sahibi olmaktadır. Kızın erkeğe göre söz sahibi olması daha azdır. Evlilik ile kadın, kendini dengeli ve bağlı bir ilişkinin içerisinde bulurken, evlilik yetişkinliğe geçişin aracı olarak görülmektedir. Evlilikten sonra tüm sosyal faaliyetler evin dört duvarı arasında gerçekleşmektedir (Delaney, 2017: 140). Evlilik kadın ve erkek için farklı anlamlara gelmektedir. Evlilik ile erkek bir aileye sahip olur ve bir aileye sahip olması ona toplumsal bir statü kazandırır. Toplum içerisinde haneyi temsil eden erkektir. Erkek hanenin dışı açılan yüzü iken, kadın ise ailenin devamı için çocuk doğurandır (Delaney, 2017: 142).

Türk toplumunda gerçekleşen evlilik sadece evlenen çift ile sınırlı değildir. Gerçekleşen bu evlilik evlenen çiftler kadar, onların çevresini de etkilemektedir. Kurulan evlilik sayesinde yeni akrabalık ilişkileri ortaya çıkar ve aile içi roller yeniden tanımlanır. Daha önce toplum içerisinde pek görülmeyen iki genç evlilik sayesinde görünür hale gelir (Delaney, 2017: 153). Kadın toplum içerisinde hem görünmez hem de güçsüz konumdadır. Kadının tek başına bir işi yapması sadece doğduğu evi yani baba evini terk etmesiyle mümkün oluyordu. Bu terk etme evliliğidir.

Sonuç olarak, evlilikler tarih boyunca dönemin koşullarına göre değişime ve dönüşüme tabi olmuştur. Yaşanan siyasal, sosyal ve ekonomik olaylar bu değişim ve dönüşümde etkilidir. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi evliliğin toplumdan topluma işlevi, türü, amacı ve niteliği farklılıklar göstermektedir. İlk yıllarda evlilikte bireysel doyumdan çok sosyal ve finansal üretim amaçlanmıştır. Evliliğin aşk üzerine kurulmasıyla, evliliğin oluşmasında ailenin etkisi azalmıştır. Aşk evliliği ile evlenen çift bir nevi aileye karşı radikal bir karşı koyuş sergilemektedir. Dönemler içerisinde evliliğin yapılış ve uygulanış biçimindeki değişiklikler göstermesi evliliğin tarihselliğini göstermektedir. Bu başlık altında tam da bu tarihselliğin varlığını görünür kılmak

amaçlanmıştır. Bir sonraki başlıkta Anadolu’da evliliğin varlığı ve dönemler içerisindeki değişim ve dönüşümü ile uygulanma biçimleri ele alınacaktır.

3.4. Türkiye’de Evliliğin Tarihsel Gelişimi- Türk Toplum Yapısında Evlilik

Evlilik, toplumsal bir varlık olan insanı diğer canlılardan ayıran davranış biçimlerinden biridir. Çiftler hayatlarını eşleri ile birleştirdiğini topluma evlilik aracılığıyla duyurmaktadır. Böylece ilişki hem kurumsallaşmakta hem de toplum tarafından meşrulaştırılmaktadır (İbrahimoglu, 2015: 15). Evlilik, içinde bulunduğu toplumun kültürüne ve normlarına göre gerçekleşmektedir. Kültürden kültüre ve toplumdan topluma evliliğin gerçekleşme biçimi ve türleri farklılık gösterse de oluşu itibariyle evrensel bir kurumdur. Bu nedenle içinden çıktığı toplumun normlarına göre şekillenmesi ve toplumda çeşitli işlevleri yerine getirmesi de evrenselliğine vurgu yapmaktadır.

Eski Türklerde evlenme; “ev bark sahibi olmak” biçiminde nitelendirilmiştir. Bu ifadedeki bark kelimesi, Orhun abidelerinde kullanıldığı anlamıyla, mabet sözcüğünü karşılamaktadır. Dolayısıyla ev de mabet gibi kutsal bir mekân sayıldığından bark kelimesi ile yan yana kullanılmaktadır. Böylece evliliğe bir kutsallık atfedilmektedir. Günümüzde evlilik; ev bark sahibi olmak şeklinde de ifade edilmekle birlikte günlük halk dilinde evlendirmek anlamında “evermek” sözcüğü de kullanılmaktadır. (Doğan, 2016: 74-75).

Türk toplumlarında evlilik her zaman önemli bir kurum olarak görülmektedir. Eski Türklerdeki evlilikle günümüzde evliliğin gerçekleşmesi geleneklerin ve göreneklerin değişim ve dönüşümleri ile birlikte farklılık gösterse de bu önem hala devam etmektedir. Örneğin eski Türklerde soy anne üzerinden devam ederken, İslamiyet’in kabulü ile soyun devamı babaya dönmüştür. Yine Orta Asya Türk topluluklarında evliliğin babanın soyunun dışından olması gerekmektedir, tersi bir durum olması halinde taraflar cezalandırılmaktadır (Altuntek, 2001: 20). Oğuz Türkleri arasında ideal evlilik modeli, hala oğlu-dayı kızı arasında yapılan evlilik olarak görülmektedir (Karabaş, 1981: 23). Bu evlilik biçimi ne kadar kan bağı olan kişiler arasında kurulduğu için grup içi evlilik olarak görülse de kültürel olarak dış evlilik biçimi olarak adlandırılmaktadır. Çünkü dışarıya gelin verilen halanın çocukları ile evlilik gerçekleştiği için bu evlilik dış evlilik olarak görülmektedir. Orta Asya Türkleri arasında görülen bu dış evlilik kuralı, Anadolu Türk toplumunda İslam ve

Arap toplumunun etkisiyle değişmiştir. Bu değişim eş seçiminde baba soyuna (amca kızı evliliğine) yönelmiştir (Altuntek, 2001: 20). Başka bir deyişle, baba soyu sisteminde halalar başka bir soya gelin gittiği için dayı kızı evliliği dış evlilik olarak kabul edilirken, amca kızı evliliği aynı soya mensup iki kardeşin çocukları evlendiğinden iç evlilik biçimi olarak kabul edilmektedir. Anadolu’da gerçekleşen bu amca kızı evliliği, dış evlilik kuralından iç evliliğe doğru yapısal bir değişim gerçekleştiğini göstermektedir.

Dayı kızıyla evlenmeden amca kızıyla evlenmeye doğru yaşanan değişim toplumsal örgütlenmeyi de derinden etkilemiştir. Karabaş, bu konuda yaptığı analizde İslamiyet öncesi Oğuz Türklerinde, dayı kızıyla evliliğin ikili örgütlenme²⁴ oluşturduğunu vurgular. Toplum içerisinde kız babası olan ya da kız kardeşi olan erkekler, bu toplumsal örgütlenme nedeniyle etkin bir yere sahip olurlar. İslamiyet ile Arap evlenme düzeni olan amca kızı ile evlenme ile Oğuz Kağan’daki Üç Ok-Boz bölünmesi ile Dede Korkut’taki Dış Oğuz- İç Oğuz bölünmesi ortadan kalkmıştır (Karabaş, 1981: 196-197). Bu nedenle sözü edilen bu örgütlenme biçimi de yıkılmıştır. İslamiyet’in kabulü ile sosyo-kültürel etki ile birlikte Türkler Arap türü evlenme düzenini benimsemiştir. Bu da yukarıda “Evlenme Biçimleri” adlı başlıkta ele alındığı gibi farklı evlilik biçimlerinin oluşmasına yol açmıştır. Toplumların karşılaştıkları durumlar onların yaşam biçimleri üzerinde değişikliklere neden olmaktadır. Din bu anlamda önemli değişimlerin gerçekleşmesine vesile olmaktadır. Din gibi hukuksal değişimler, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik değişimler toplumların değişim ve dönüşümüne etki ederek yaşam pratiklerinde değişimine olanak sağlamaktadır. İslam’ın etkisiyle Türk toplumundaki evlilik biçimi soydışı evlilik kuralından normsuzluğa doğru değişme göstermiştir (Altuntek, 2001:17). Bu nedenle İslamiyet’in kabulü ile toplumsal yapıda önemli değişimler olmuş ve bu değişim evliliğe de etki ederek toplum içerisinde evliliğin gerçekleşme biçimleri de değişmiştir.

Evlilik kurumu zaman içerisinde her toplumsal yapıda olduğu gibi değişim ve dönüşüme uğramış ve günümüzde de hala uğramaktadır. Bu kuruma ilişkin değerlerin zamanla geçirdiği tüm değişimler; aile tipleri, evlilik yaşları, evliliğin getirdiği rol

²⁴ Moiety sistem/ organization kavramı, yarımlara ayrılmış bir yapıya denk düşmektedir. Yarım sistem, toplumun “parçalar” adı verilen birbirini tamamlayan iki parçaya bölünmesiyle karakterize edilen sosyal örgütlenme biçimidir. Çoğu zaman, yarımlar, iç evlilik veya dış evlilik yapan, tek soydan gelen (soyları ya erkek ya da kadın soyundan izler, ancak ikisi birden değil) ve toplumda tamamlayıcı rollere sahip olan gruplardır.

paylaşımları ve değer yargılarının toplumdan topluma farklı anlamlar ifade etmesiyle sonuçlanmaktadır. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi bu durum, salt bir evlilik şeklinden bahsetmeyi olanaklı kılmamaktadır (Canatan, 2011: 65-66). Yer yer geçmişten gelip hala aynı kalan ya da az değişmiş yönler varken, yer yer de komple bir değişiklik gözlenmektedir. Bu da bazı benzerlik ve farklılıkları beraberinde getirmektedir. Farklı dönemlerde, oluşum ve gerçekleşme biçimleri birbirine benzeyen ve farklı yönleri, bir arada bulunmaktadır. Bu nedenle Türk toplumsal yapısı içerisinde evliliğin oluşum ve sürdürülme koşullarını anlamlandırmak için Osmanlı döneminden başlayarak evlilik koşulları ele alınacaktır. Bu ele alış 1960 ve 1980 yılları arasında gerçekleşen evlilikleri anlamlandırmak için önemlidir. Çünkü evlilik bir yapıdır ve aynı zamanda da tarihseldir. O nedenle tarih içerisinde ele alınarak incelenmesi elzemdir.

3.4.1. Osmanlı Öncesi Türk Toplum Yapısında Evlilik

Osmanlı öncesi Anadolu’da yer alan uygarlıklara bakıldığında evliliklerin geçerli olan adet ve geleneklere göre yapıldığı gözlenmektedir. Mezopotamya kanunlarında, Sümerlerde ve Asurlularda evlilik kadının para karşılığında satın alınması ile kurulmaktadır. Kızın ailesi (baba) kızın üzerinde var olan sahip olma hakkını damat adayına satardı. Bu işlemten sonra aile kızına evden ayrılırken belli bir miktar para verirdi. Çünkü daha sonrasında kız evlat baba mirasını almamaktaydı (Kınal, 1956: 359). Babanın mirasından ya da ailenin mirasından kız evladın pay almaması yakın döneme kadar kırsal kesimlerde devam eden bir gelenektir. Yaşanan dönüşümle bu durumun günümüzde değiştiği gözlemlenmektedir. Kınal, Mezopotamya kavimlerine ait sözleşmelerde yer alan cihaz (şeriqtum- çeyiz) veya başlığa (tithatum) dair bir bilginin Kültepe’ye ait evlilik sözleşmelerinde rastlandığını aktarmaktadır (1956:359). Yapılan çalışmalarda çiftlerin ayrılması halinde ise iki tarafın da aynı miktarda ödeme yaptığına dair kanıtlar bulunmaktadır. Bu kanıtlarda boşanma parasının yöneticilerin huzurunda teslim edildiği yazmaktadır. Parayı boşanmayı isteyen taraf ödemektedir. Bu yol ile bir nevi evliliğin sürdürülmesi zorunlu tutulmamaktadır. Ayrıca evlenmek kadar boşanmanın da bir seremoniye tabi olmasının yanında bu durum Anadolu’da kadına da boşanma hakkı tanındığının da bir göstergesidir. Bu monogam ve eşitlikçi düzen, eski Anadolu matriarkal düzenin bir kalıntısıdır. Bu durum sonrasında patriyarkalizme dönüşmüştür (Kınal, 1956: 359).

Görüldüğü üzere, bu dönemde Anadolu'da mevcut olan adet, gelenek ve göreneklere göre, evlenirken kadın satılmaz, erkek gibi kadına da boşanma hakkı tanınır, boşanma sonrası çocuklar kadına verilir. Bu durumun oluşmasında Anadolu cemiyetlerinin anaerkil (matriarkal) aile geleneğinin etkisi görülmektedir. Bu geleneklerin değişmesinde Asurlu kolonistlerin Sami asıllı adetlerinin etkileri olduğu gibi, onlardan sonraki dönem olan Hititler çağıının da etkisi kendini görülmektedir (Kınal, 1956: 360). Daha yüksek bir ekonomik yapıya sahip Mezopotamya budunlarında ise patriarkal bir düzen vardır. Kıza sadece çeyiz verilmekte, çeyiz verildiği için ailesinden kalan mirastan pay verilmemektedir. Evlenmenin gerçekleşmesi için de damat, kız babasına başlık parası ödemektedir. Başlık parası ödenmesi ilerleyen dönemlerde Anadolu'da özellikle de Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde evlilik için başlık parası ödenme geleneğinin temelini oluşturmaktadır (Ortaylı, 1980: 34).

Tüm bu açıklamalardan anlaşıldığı üzere, Müslümanlıktan önce Türk topluluklarında başlık parası ile evlilik ve yakın kan bağı olan akrabalarla evlilik geleneği yoktur. Bu geleneğin var olmamasının nedeni İslamiyet öncesi Türk topluluklarında matriarkal düzenin varlığıdır. Altınordu Devleti, 13. yüzyılın ikinci elli yılında İslamiyet'i kabul etmesiyle Ortadoğu kültürünün de etkisi altına girmiştir. Bu etki ile patrikal ailenin kalıntıları devam ederken, yakın kan bağı olan evlilikler şer'i mahkemelerce yasaklanmıştır. Evlenirken başlık parası ödenmesi ve çok eşli evlilik (polygamie) gelenekleri de görülmemiştir. Benzer dönemlerde Museviliği kabul eden Hazar ve Volga boylarında da drahome, levirath gibi gelenekler görülmemiştir (Ortaylı, 1980: 34-35).

Hitit dönemine baktığımızda ise cemiyetin pederşahi bir düzene dayandığı görülmektedir. Öyle ki, peder yani baba isterse evlatlarını satabilir ya da Tazminat olarak verebilirdi. Eşini başka biriyle gören erkek, suçu işleyen tarafları isterse öldürebilmekteydi. Ayrıca bu öldürmenin de hiçbir cezası yoktur (Kınal, 1956: 365). Öldürmenin herhangi bir cezaya karşılık gelmemesi, erkeğin kadınları kontrol etme konusundaki mutlak görülen hakkının bir kanıtıdır. Yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi Hititlerde evlilik kadının satın alınmasıyla gerçekleşmektedir. Boşanma olması halinde çocuklar daima babaya verilirken, anneye sadece bir çocuk verilmekteydi. Bütün bunlar Hitit cemiyetinin patriarkal olduğunu göstermektedir.

Dönemde evlilik dini kaynaklar ile meşrulaştırılmıştır. Öyle ki evliliğin gerçekleşmesi ve evlilik sonrası ailenin ortaya çıkması erkek açısından önemli bir statü göstergesidir. Evlenen erkeklerin Tanrı'ya şükretmeleri evliliğin ilahi kaynaklar ile meşrulaştırılmasına bir örnektir (Hoffner 2003:106). Evlilik damadın sosyal statüsüne göre farklılık göstermektedir. Maddi güce sahip olan erkekler, birden fazla kadınla evlenebilirken ve bu eşlerden birden fazla çocuk sahibi olabilir iken, maddi güce sahip olamayan erkekler tek eşli evlilikler gerçekleştirmektedir (Hoffner 2003:106). İkinci evlilik genellikle ilk evlilikte çocuk olmaması halinde tercih edilmektedir. Yakın tarihe kadar Anadolu'da belli bölgelerde hala varlığını sürdüren kumalık da tam da bu sebepten dolayı uygulanmış ve uzun süre de devam etmiştir. Diğer Türk toplumları gibi Hititler de evliliği aile sahibi olmanın önemli bir koşulu olarak kabul etmektedir. Evliliğin gerçekleşmesi için belirli ritüeller gerçekleştirilmektedir. Kültepe'de ortaya çıkan kalıntılardaki Hitit yasalarına bakıldığında evlilik anlaşmalarına dair bilgiler elde edilmiştir. Bu anlaşmalarda evliliğin aşamalarına da yer verilmiştir. İlk olarak damat adayı ile gelin adayının ailesi arasında yazılı olmayan bir anlaşma yapılmaktadır. Ardından çiftler arasında söz ve nişan yapılmakta, sonrasında da evlilik birliği kurulmaktadır. İlk iki aşama arasında aileler hediyeleşmektedir. Bu günümüzde gelin bohçası ve damat bohçası olarak adlandırılmaktadır. İkinci aşamada ise damat adayı belirlenen başlık parasını ödemektedir. Ödemenin ardından son aşamada gelinin ailesi erkek tarafına çeyiz vermektedir. Başlık parası için ödenecek miktar ve kız tarafının vereceği çeyiz büyüklüğü ise iki ailenin ekonomik gücüne göre belirlenmektedir (Odabaş ve Aslantürk, 2021: 355-356). George Peter Murdock "Social Structure" (1967) kitabında kadın evlendiğinde yeni bir topluluğa geçiş yaptığını aktarmaktadır. Kadının evlenmesi ile aile (çekirdek aile) üretken bir işçisini, potansiyel yardım ve destek kaynağını kaybetmektedir. Dahası aile anaerkil bir aile ise kızın ailesi, onlar için çalışacak damadın olası yardımlarından da vazgeçmiş olmaktadır. Bu nedenle, ebeveynlerin kızları için bir tazminat (başlık parası) almaları olağan karşılanmaktadır (1967: 19-20). Başka bir deyişle kızın başka bir yere taşınması başlık parası alınmasını kaçınılmaz hale getirmektedir.

Günümüzdeki evliliğin oluşma aşamasındaki ritüeller ile Hitit dönemi evlilik ritüelleri benzemektedir. Kız isteme, söz, nişan, düğün, gelin ve damat bohçası, başlık parası, duvak açma ve yüz görümlüğü gibi ritüeller günümüzde de Anadolu'da birçok bölgede devam etmiş ve hala eden geleneklerdir. Bunun yanında evlenme biçimleri de

benzemektedir. Odabaş ve Aslantürk yaptıkları çalışmada “*levirat, sororat, beşik kertmesi, iç güveysi ve diplomatik evlilikler*” biçimlerine Hitit çivi yazılı tabletlerde sıklıkla karşılaştıklarını aktarmaktadırlar (Odabaş ve Aslantürk, 2021: 355-362). Bu evlilik biçimlerine günümüzde de rastlanmaktadır.

Yüzyıllarca boyunca Anadolu birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Birçok medeniyete ev sahipliği yapmak Anadolu’yu farklı kültürlerin birleşim yeri haline getirmektedir. Farklı kültürlerin bu topraklarda bir araya gelmesi Anadolu’ya kültürel bir zenginlik katmaktadır. Çünkü, bu topraklarda var olan medeniyetler, kendilerinden önce gelen toplulukların ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel alanlardaki birikimleri ile beslenmişlerdir. Bunun yanında onlar da kendine ait izleri bu topraklarda bırakarak, onlardan sonra gelen toplulukları etkilemişlerdir. Bu dinamik süreçler bir noktada kültürel karışıklığa yol açmaktadır. Çünkü bir kültürü diğerinden ayırabilme çok da kolay olmamaktadır. Evliliğin bu karşılıklı bağımlılığına bakıldığında hem bugün hem de geçmişte bir sözleşme olarak kabul edildiği görülebilir. Evliliğin oluşmasında ekonomik ve siyasi içeriğinin ön plana çıkması, eski uygarlıklarda evliliğin duygusal temelini zayıf olduğu anlamına gelmektedir. Evlilik, bir taraftan diğerine mülk veya varlık transferi olarak görülmektedir. Bu devrin gerçekleştiği eylemlerden biri de gelin çeyizinin miktarının tarafların sosyo-ekonomik düzeyine göre belirlenmesidir. Geçmişte Anadolu’da gerçekleşen evlilik ilişkilerinin bilinmesi, çağdaş medeni hukuk dışı uygulamaların anlaşılması açısından önemlidir. Öyle ki Cumhuriyet tarihiyle birlikte Medeni kanuna göre düzenlemeler yapılmasına rağmen o dönemlerden günümüze kadar imam nikahı, kız çocuk evlendirilirken babaya başlık parası ödenmesi gibi uygulamalar hala tüm toplumsal değişimlere rağmen sürdürülmektedir.

3.4.2. Osmanlı Toplum Yapısında Evlilik

Cumhuriyetin ilanına kadar olan süreçte Osmanlı devletinde evlilik, ağırlıklı olarak geleneksel değerlere uygun olarak gerçekleşmektedir. Özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde yeniden yapılanma sürecine giren Türk toplumunda, yapılan reformlar ve yasal düzenlemeler sonucunda evlilik kurumu yeni bir biçim kazanmıştır. Bu düzenlemeler sonucunda evlilik yasalar ile düzenlenmiş ve yine yasalarla korumaya alınmıştır. Osmanlı Devleti’nde evlilik ile ilgili düzenlemelerin hemen hemen hepsi İslam geleneği üzerine kurgulanmıştır. Osmanlı aile hukuku normları “kültürel geleneklerin bir sentezi” şeklinde gelişme göstermiştir. Toplum içerisinde

kamusal alan ve özel alan ayrımının var olmasıyla evlilik içerisinde beraber hareket eden kadın ve erkeğin yaşam alanında farklılıklar ortaya çıkmıştır. Kadın özel alan ile erkek ise kamusal alan ile özdeşleştirilmiştir. Bunun sonucu olarak da farklı alanlarla özleştirilen bireyler toplumsal rollerine uygun davranışlarda bulunmuştur. Özellikle kamusal alan ile özdeştirilen erkek, siyasi otorite, ahlaki değer, güç ve yetki ile tanımlanır olmuştur. Bunun yanında kadın, kamusal alan dışında kalan alanlarla özdeşleştirilmiştir. Kamusal alanda eşitlik, karşılıklılık, birlik, bütünlük, kardeşlik, sevgi, inanç, haysiyet ve onur gibi ilkeler gelişirken; özel alanda eşitsizlik, karşılıklı dayanışma eksikliği, dışlama, izolasyon, belirsizlik ve kararsızlık gibi ilkeler gelişmiştir. Evliliğe Türk toplumunda her dönemde kutsal bir anlam yüklenmiş ve bu da kurumun mahremiyetinin korunması gerektiği düşüncesini her zaman geçerli kılmıştır. Dolayısıyla evlilik içerisinde yaşanan sorunlar daima mahrem alanı temsil eden evlilik kurumu içerisinde kalmış, dışarıya yansımadan kapalılığını daima muhafaza etmiştir. 16. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı Devleti'nde önemli yapısal değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişiklikler ile kurumsallaşan Osmanlı Devleti'nde özellikle yönetim kademesinin yaşadığı başkentte saray geleneği ortaya çıkmıştır. Saray geleneğine geçiş ile evlilik konusunda önemli değişimler gözlemlenmiştir. Saray içerisinde harem düzene geçilmiştir. Harem düzenine geçiş ile, ulemanın evlilik ve aile konusuna bakışı kadının toplumsal yaşamdan dışlanmasına yol açmıştır. Ama bu durum saray ve etrafı ile sınırlı kalmıştır. Kırsal kesimde evliliğe verilen değer eskisi gibi kalırken kadınlar sosyal hayat içerisinde geleneksel eşitlikçi konumunu devam ettirmiştir. Bu nedenle Osmanlı döneminde evliliğin saray içinde ve saray dışında nasıl uygulandığını ortaya koymak adına iki başlık altında ele alınarak incelenecektir.

3.4.2.1. Saray içi evlilik

Osmanlı padişahlarının nikahlanarak özgür kadınlarla evlenme geleneği Fetih döneminden sonra yerini cariyelerle de nikah kıyma özgürlüğüne bırakmıştır. Ancak padişahların istifraş²⁵ hakkı da bulunmaktadır. Bu hakkı ile nikah akdi olmadan da cariyelerle yine karı-koca hayatı yaşayabilmektedir (Gündüz, 1997: 311). Padişahın istifraş hakkı sabit bir hakkıdır. Bu hakkın varlığı Osmanlıdan itibaren kadına biçilen

²⁵ İslam hukukuna göre istifraş, padişahın, başka bir erkekle evli olmadığı sürece bir cariye ile evlilik akdi olmaksızın evlilik hayatını yaşayabilmesidir.

konum hakkında bize fikir vermektedir. Öyle ki saray içerisinde harem bölümü bulunmaktadır. Bu bölüm sarayın en kutsal yeri sayılmaktadır. Harem, cariyelerin ikamet ettiği ve yabancı erkeklerin girmesinin yasak olduğu sarayda bir bölümdür. Ancak bu kelime sadece bir mekanla sınırlı değildir. Harem sözcüğü Arapçadan gelmektedir. “Yasadışı”, “korunan” ve “yasak” anlamlarına gelmektedir (Lytle Croutier, 1990: 11). Haremin bir diğer kelime anlamı ise erkeklere yasak olan kadındır. Osmanlı döneminde saraylar, Osmanlı saray hanedanının ve devlet adamlarının konutlarına verilen addır. Bu saraylar haremlik ve selamlık diye ayrılmıştır. Kadınların ikametine tahsis edilmiş harem kısmına başkasının girmesi yasaktır (Akgündüz, 1997:203-204). Padişahlar evli değilse hür veya köle kadınlarla iki şekilde karı-koca hayatı yaşayabilmektedir. Bunlardan ilki, padişahın hür bir kadınla evlenebilmek için evlenmeden önce cariyelerini azat etmesiyle gerçekleşmektedir. Evliliğin gerçekleşmesi için daha önce özgür bir kadınla evli olması ve dört eş sayısını aşmış olması gerekmektedir. Ayrıca bu durumda azat nedeniyle evlendiği cariyeye ile özgür olarak nikâhladığı eşi arasında hiçbir fark oluşmamaktadır. İkincisi yukarı da değinildiği gibi istifraş hakkının kullanılmasıyla gerçekleşmektedir. Şer’i hukuka göre padişahın başka erkeklerle evli olmayan bir cariyeye ile evlilik akdi olmaksızın evlilik hayatı yaşaması için yasal hakkı vardır. Ancak bu uygulamanın zinaya dönüşmemesi için önemli kurallarla bağlantılı olduğu hemen belirtilmelidir. Cariyeler bu evlilikten doğan haklara (miras) sahip olmamaktadır. Ayrıca padişah, nikah akdine dayalı bir evlilik yapmışsa, birden fazla evlilik sınırına uymak zorundadır. Ancak istifraş kanununa göre karı-koca hayatı yaşanıyorsa, birden fazla evlilik kuralına uyma zorunluluğu yoktur (Akgündüz, 1997: 312). Bütün bunlar göz önünde bulundurularak Osmanlı harem, hanedan yararına padişahın cinsellik ve üreme işlevlerini kontrol etmek için var olan bir kurum olarak düzenlenmiştir.

3.4.2.2. Saray dışında evlilik

Saray dışındaki hayatta evlilik, İslam dininin emrettiği gibi dini nikaha dayalı olarak gerçekleşmektedir. Evliliğin gerçekleştirilmesindeki en önemli amaç dinin emrettiği gibi çoğalmak, yeni nesillerin dünyaya gelmesini sağlamaktadır. Evlilik toplumun sürekliliğini ve dengesini sağlayacağı gerekçesi ile İslam dininde teşvik edilmektedir. Bu yüzden kadının ve erkeğin belli şartlar dışında bekar kalması çok hoş karşılanmamaktadır. Özellikle kadınların evlendirilmeleri daha da büyük önem

taşımaktadır. Zira, İslam öğretisine göre evlilik, aynı zamanda kadınların maddi manevi açıdan korunmasını sağlamaktadır. Öyle ki Osmanlı toplumunda evlilik bir genç kız için statü atlama olarak konumlandırılır. Toplum içerisinde kızın evlenmesinin onu saygıdeğer bir konuma getirdiği düşünülmektedir. Bunun yanında kadın çocuk doğurduğunda değer ve saygı kazanır, geleceği güvence altına alınır ve söz sahibi olurdu. Öyle ki kadın evlilik içerisinde çocuk sahibi olmazsa görevini yerine getirmemiş olarak nitelendirilir veya aile evine geri gönderilirdi. Çocuk doğuramayan kadının üzerine aileye çocuk vermesi için ikinci bir kadın “kuma” olarak alınırdı (Çakır, 1996: 186). Kadın yemek pişirmek, çamaşır yıkamak ve çocuk büyütme gibi ev içi işlerde görünür olurken, erkek ev dışı alanlarda görünürdür. Evliliğin gerçekleştirilmesinde evin büyükleri olan anne baba ya da anne veya babanın kız kardeşleri etkin rol oynamaktadır. Özellikle de kan bağı olan kadınlar bu görevi üstlenmektedir. Osmanlı döneminde evlilik ile ilgili düzenlemelere Tanzimat’a kadar pek rastlanmadığını söylemek mümkündür. Kurumun yapısı daha çok dini değerler ile gelenek ve göreneklere göre şekillenmiştir. İlk yasal düzenleme Tanzimat döneminde görülmüştür. O zamana kadar Osmanlı imparatorluğunun temel felsefesini yansıtan, en büyük yasanın “tanrı” yasası olduğu inancından kaynaklanmıştır. Bu da yeni bir yasanın oluşumunu engellemiştir.

19. yüzyıla gelindiğinde imparatorluk yüzünü batıya dönmüştür. Bu da Osmanlı’da meşruiyet kaynağı olan din olgusunun yerine akıl ve rasyonalitenin getirilmesinin yolunu açmıştır. 1839’da Tanzimat Fermanı’nın kabulü, 1876’da I. Meşrutiyet’in ilanı ve ardından 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı Osmanlı’da önemli tarihi dönemeçlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Evlilik bu dönemde tartışmaya açılmıştır. Bu konuda özellikle çok eşli evlilik ve kadının aile içindeki konumu tartışılmıştır. Kadının eğitilmesi ve çok eşliliğin (poligaminin) kaldırılması gündeme gelmiştir. Osmanlı’nın yüzünü batıya dönmesiyle sosyal, siyasal, eğitimsel, hukuksal ve entelektüel alanlarda ortaya çıkan değişimlerle, yapısal bir değişim süreci başlamıştır. Özellikle II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu’nda birçok alanda değişen uygulamalarla modernleşme sürecine girilmiştir. Bu modernleşmeye paralel olarak kadının toplum içindeki konumu da değişmeye başlamıştır (Çakır, 1996: 22). O zamana kadar görevi yalnızca eş ve anne olmakla sınırlandırılan kadın, bundan sonra ilk defa, kendisinin tek hareket alanından, özel alandan kamusal alana çıkma talebinde bulunulacaktır. Bu durumu, daha önce toplum

yaşamında görünmez hale gelen kadının görünür hale gelme isteği olarak da ifade edebiliriz.

3.4.2.3. Tanzimat döneminde evlilik

Tanzimat fermanında can, mal, ırz ve namus güvenliği, vergi adaleti gibi birtakım alanların yanında kadına dair çalışmalar da dikkat çekmektedir. Kadının özel alan sınırları içerisindeki görevleri dini kurallara göre belirlenirken bu konular tartışılmaya açılmıştır. Öyle ki Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile birlikte kadınların eğitimi, ev dışı alanlarda daha özgür olarak hareket edebilmesi ve sosyal aktivitelere katılması gibi durumlarda da kadının lehine gelişmeler olmuştur. Bu düzenlemeler ve değişimlerle kadın toplumsal hayatta daha fazla görünürlük kazanmıştır (Göle, 1994). Hırpalanmış ve hemen hemen bütün kurumları yozlaşmış Osmanlı'da evlilik kurumu da köhnemiştir. Evlilik tamamıyla cins ayrılığı üzerine kuruludur ve erkekler birden fazla kadınla evlenebilmektedir. Tanzimat dönemiyle birlikte evliliğin yapısı, evlilikte kadının konumu ve erkeğin çoklu evliliği tartışılmaya başlanmıştır. Örneğin, kadının çalışma hayatına girmesi ve görücü usulü evlenmenin zararları üzerinde durulmuştur (Altındağ, 1991: 102). Dönemin yöneticileri, mevcut aile hukuku ve evlilik geleneklerinin sorun yaratacağını bildiklerinden, nizamnameler ve fermanlar çıkararak geleneksel evliliği yeni duruma göre düzenlemek istemişlerdir. Bu düzenlemelerden biri evlenme yaşına gelen kızın ya da dul kalmış kadınların Şer-i hukukta da bir mahsuru yok ise evlenmeleri için ailelerinden izin olma zorunluluğunun olmamasıdır. Diğerleri ise evlilik gerçekleşmeden önce alınan başlık parası vb. maddi yük uygulamaların terk edilmesidir. Buradaki amaç evlilik gerçekleştirilirken ağır masraflar yapılmasını önlemek ve başlık parası ödenmesinin önüne geçmektir (Güzel, 1985: 859). Bütün bunların sonucunda Tanzimat'ın ilanı ile birlikte kadının statüsünde o zamana kadar görülmemiş değişiklikler olmuştur. Islahat Fermanı'nda, hiçbir kimsenin cinsiyetinden dolayı diğerlerinden aşağı olmadığına altı net bir şekilde çizilir.

Bu dönemde Arazi Kanunu (1858) ve Sicil-i Nüfus Nizamnamesi (1881) adında iki önemli büyük düzenleme yapılmıştır. Arazi Kanunu ile o zamana kadar ikinci planda tutulan kız çocuğunun mirastan menedilmesi ortadan kaldırılmıştır. Tanzimat'a kadar toprak sadece babadan oğula aktarılırken, bu kanun ile, ailenin erkek çocuğu yok ise kız çocuk evlendikten sonra arsanın bedelini ödeyerek kullanma hakkına sahip

olabilmekteydi. Ama kadınlar ekonomik olarak yine kocalarına bağılı olduğı, ödemeyi kocaları yaptığı için taşınmaz mallar yine kendisine değıl kocasına geçmekteydi. (Altındal, 1991: 103)

Evlilik konusunda reform Nüfus Nizamnamesi ile gerçekleşmiştir. Bu nizamname ile Osmanlı devleti ilk kez evlilik kurumuna müdahale etmiştir. Dahası evlilik kurumu ilk kez resmi bir boyut kazanmıştır. Nizamnameye kadar evliliğın resmi bir statüsü yoktur ve sivil bir kurum olarak imamlar tarafından kıyılan nikah akdi ile gerçekleşmektedir (Çaha, 1996: 88). Bu düzenleme ile birlikte evliliğın gerçekleşmesine dair koşullar değışmiş, çiftlere resmi izin alma zorunluluğı getirilmiştir.

3.4.2.4. II. Meşrutiyet döneminde evlilik

23 Temmuz 1908’de ilan edilen II. Meşrutiyet ile evlilik içerisinde kadının konumu gelişme göstermiştir. Kadının bu dönemde daha fazla kamusal alana katılması ve kentsel mekanlarda dolaşması, toplumsal görünürlüğünü de arttırmıştır (Göle, 1994: 36) Kadınların daha öncesinde geliştirilen eğitim haklarının sınırları bu dönemde daha da genişletilmiştir. Şüphesiz bu dönemde kadının sosyal yaşam içerisinde özellikle de evlilik kurumu içerisindeki durumunu düzeltmeye yönelik düşüncelerin temelinde Batı’da ortaya çıkan feminist akımın etkileri yatmaktadır. Ancak Osmanlı kadını için istenen reformlar, Batı feminizmin isteklerinden oldukça farklıdır. Osmanlı kadınının istekleri çoklu evlilikten kurtulmak ve sosyal hayat içerisinde daha fazla söz sahibi olmak gibi daha temel isteklerdir. Bu dönemde İttihat ve Terakki Cemiyeti çok kadınla evlenmenin önüne geçmek için çalışmalar yapmıştır. Bu bağlamda, “Hukuk-i Aile Kararnamesi” ve “Münakehat ve Mukaferat (Evlenme ve Boşanma Kararnamesi)” ile evlilik kurumu çağdaş bir zemine oturtturulmaya çalışılmıştır (Güzel, 1985: 861).

Osmanlı Devleti’nde çoğı kez Ahmet Cevdet Paşa’nın başkanlık ettiği kurul tarafından 1867 yılından itibaren başlayarak 1876 tarihinde tamamlanan ve gerekçesinde, “Hanefi mezhebinin dışına çıkılmadığı” belirtilen Mecelle ’de aileye ilişkin hükümlere pek rastlanmamaktadır. Bu nedenle ayet, hadis, fetva ve yorumların yetersiz kaldığını gören Osmanlı Devleti 1926’da çıkarılan Türk Kanuni Medenisi’ ne doğru atılan ilk adım olan Hukuk-i Aile Kararnamesi’ni yayınlar (Kılıç, 1989: 40). Özetle bu gelişmeye kadar evlilikte belirleyici olan ayet, hadis, fetva ve yorum iken,

Hukuk- i Aile Kararnamesi ile ilk kez başka bir topluluğa ait olmayan, Türk toplumuna özgü kuralları barındıran aile hukukunu temel alan bir kararname yayınlanmıştır. Bu kararname aile hukuku ile ilgili İslam ülkesinde hazırlanan ilk kanun metnidir (Çaha, 1996: 102). Kararname ile evliliğe yaş sınırı getirilmiştir. Bu sınır kadın için 17 erkek için 18 olarak belirlenmiştir. (Kılıç, 1989: 41). Meşrutiyetin ilanıyla beraber evlilikle ilgili çalışmalar hızlanmıştır. Özellikle evlilik kurumunun çağdaş batı medeniyetleri formlarında resmiyet kazanması yönünde gelişmeler hızlandırılmıştır.

3.4.3. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Evlilik

Osmanlı toplumunda hemen hemen bütün kurumlar dinsel değerler üzerine inşa edilmişti. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte oluşturulmak istenen yeni toplum düzeni için çalışmalar başlamıştır. Evlilik konusunda da bu anlamda önemli çalışmalar yapılmıştır. Evlilik içerisinde rol dağılımı, çok eşlilik, evliliğin resmiyete kavuşturulması ve kadının evlilik ve sosyal yapı içerisinde konumu bu anlamda değiştirilmesi gereken konu başlıklarının başında gelmektedir. Dini dayanağa göre gerçekleştirilen evlilikte kadının konumu hep erkeğe tabi ve daha aşağısında kalacak yönde olmuştur. Öyle ki erkeğin birden fazla kadınla evlenmesinin önü dini gerekçelerde açıktır. Bu da evlilik içerisinde kadını değersizleştirmektedir. Buna bağlı olarak kadının toplumsal yapı içerisinde de konumu ikinci planda tutulmaktadır. Kadının durumu, okutulmayan ve evlilik yaşını bekleyen sonrasında da uygun eşle evlendirilip ailenin devamı için çocuk doğurmak zorunda olan bir role karşılık gelmektedir. Cumhuriyet ile birlikte kadının bu değersizleştirmeden kurtarılması yönünde çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalardan evlilik açısından en önemlisi 1926'da kabul edilen Medeni Kanun'dur. 900 maddeden oluşan Medeni Kanun İsviçre Medeni Kanunu'ndan küçük değişiklikler yapılarak alınmıştır. Bu kanunda yer alan maddelerden, evliliğin bir memur eşliğiyle yapılması yani evliliğe yasal bir boyut kazandırma, çok evliliğin yasaklanması, evlilik yaşının sınırlandırılması, kadının mahkemede erkekle eşit haklara sahip bir konuma getirilmesi, kadına da erkekle eşit bir şekilde boşanma hakkının verilmesini kapsayan maddeleri en önemlileridir.

Medeni Kanun'un ilk düzenlenmesi evlilik yaşının kadın için 17, erkek için ise 18 olarak kabul edilmesidir. Ancak evlilik yaşında yapılmaya çalışılan bu değişiklik ülkenin o yıllarda içinde bulunduğu sosyal gerçekliğe uymadığı için daha sonra yeni bir düzenlemeye gidilmek zorunda kalınmıştır. Bu durumun nedeni bu zamana kadar

İslam hukukuna göre kadının regl olduktan sonra evlendirilebilir anlayışından kaynaklanmaktadır. Bu duruma alışmış toplumun ihtiyaçlarına o dönem Medeni Kanun cevap verememiştir. Bunun en önemli göstergesi o dönem yaş büyütme davaları ve normal evlenme yaşı altında evlenme için hâkimden izin taleplerinin artmasıdır (Oğuzman ve Dural, 1994: 64). Bunun yanında Medeni Kanun'un 93. maddesi ile çok eşliliği de yasaklanmıştır. Bu madde ile çok kadınla evlenebilme (poligami) yasaklanırken, tek kadınla evlenebilme (monogami) esasına geçilmiştir. Bu konuda da değişim hemen gerçekleşmemiştir, özellikle kırsal kesimde bu durum belli bir süre devam etmiştir (Çaha, 1996: 112). Resmi nikahın kabul edilmesi Medeni Kanun'un en önemli yeniliğidir. Bu yenilik, eşlerin nikah memuru önünde özgür iradeleriyle evliliği gerçekleştirmelerine hükmetmiş ve istekleri doğrultusunda da resmi nikah belgelerini göstererek onlara dini nikah yapabilme hakkı tanımıştır (Moroğlu, 1997: 67). Medeni Kanun'un 110. maddesine göre evlenme kâğıdı ibraz edilmeden, evlenmenin dini merasimi yapılamaz. Böylece resmi evliliğin toplumda uygulanırlığı arttırılmaya çalışılmıştır. Dini nikah ya da imam nikahı olarak adlandırılan evlenme biçimi, dinin buyruklarına uygun yapılmaktadır. Bu nikah günümüzde de hala kısılmaktadır. İslam dininin çeşitli kurumları da Cumhuriyet'ten sonra yeni topluma olduğu gibi aktarılmaya çalışılmıştır. İmam nikahı da bu noktada terk edilmeyen bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır (Narlı, 1997: 81).

1917 Aile Hukuku Kararnamesi ile Medeni Kanun karşılaştırıldığında bazı ortak ve farklı yönler göze çarpmaktadır. Evliliğin resmiyet kazanması, kadının mirastan hak sahibi olabilmesi ve evlilik yaşına sınırlaması getirilmesi iki düzenlemeye de var olan ortak maddelerdir. Çok evliliğin yasaklanması ve kadının mahkeme önünde erkekle eşit sayılması ise ilk kez Medeni Kanun ile gündeme gelmiştir. Medeni Kanun yürürlüğe girdiği yıllarda, dünyada ve ülkemizde hâkim olan anlayışla, evli kadın ev işleri yapan, çocuk büyüten kişi olarak nitelendirilir iken, erkek de koca ve baba olmanın yanında ailenin geçimini sağlamak için bir işte çalışan kişi olarak nitelendirilmekteydi. Bu nedenle yasalardaki hükümler de bu genel tabloya uygun bir şekilde düzenlenmiştir (Moroğlu, 1997: 68).

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte evlilik yazılı hukukun da konusu olmuştur. Bu dönemde evlilik ile ilgili köklü değişiklik yapılmış ve uygulamaya konulmuştur. Bu değişiklikler Medeni Kanun ile düzenlenmiş olup, evlilik üzerine ciddi düzenlemeler

getirilmiştir. Eş sayısı ile ilgili yapılan düzenleme ile tek eşlilik yasallaşmıştır. Çok eşli evliliğin yasaklanarak, tek eşliliğin yasalaşması İslamiyet öncesi Türk kültüründeki tek eşlilikle örtüşmektedir. Önceki dönemlerde de Cumhuriyet döneminde de evlilik her zaman kutsal ve mahrem sayılmaktadır.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte evlilik özelinde getirilen yenilikler şunlardır:

- 1926'da Medeni Kanun'un kabulü ile evliliğin gerçekleşmesi için resmi nikah zorunlu hale gelmiştir.
- Nikahın gerçekleşmesi için kadının 17 yaşını, erkeğin ise 18 yaşını doldurması gerekmektedir²⁶.
- Nikahın bir devlet memuru tarafından iki şahit huzurunda yapılması gerekmektedir. Bu şartlarla evlilik sözleşmesi devreye girmiş olacaktır.
- Kadın evlendiği andan itibaren erkeğin ailesinin bir üyesi olur ve erkeğin soyadını alır²⁷.
- Medeni Kanun'da babanın (erkeğin) aile içerisindeki yetkileri sınırlandırılarak ve yeniden yapılandırılarak, bireylerin aile içerisindeki geleneksel ilişkiler ve sorunlardan doğan durumlarda bireyi, aile içerisinde kurulan mahkemelerden ve dini uygulamalardan korumak istenmektedir.

Bu yeniliklere bakıldığında Medeni Kanun ile kadının, evlenme, boşanma, miras ve mal edinme konularında erkekle eşit haklara sahip olduğu görülmektedir. Ancak önceki yıllarda olduğu gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında da eşler arasında mutlak bir eşitlik söz konusu değildir. Kadın yine ev idaresi ve çocuk bakımından sorumlu iken, erkek ev dışındaki işlerden ve evin geçiminden sorumludur. Kadın kocası izin verirse bir işte çalışabilir ya da sanatsal bir faaliyetle ilgilenebilirdi. Evlilik içerisinde erkek aynı zamanda evin reisidir. Evlilikte oturulacak evin seçimi erkeğe bırakıldığı gibi boşanmanın olması durumunda da çocuklar babaya verilmekteydi. Çocukların bakımı için gelirin sağlanmasının babaya verilmesi ve ikamet edilecek

²⁶ 1938 yılında nüfus artırma politikalarına paralel olarak erkekler için evlenme yaşı 17, kadınlar için 15 yaş olarak değiştirilmiştir. Aksi bir durum gerçekleştiğinde de ise hâkim onayı ile erkekler için yaş 15, kadınlar için ise 14 yaşa indirilebilmektedir.

²⁷ Kadının erkeğin soyadını alması 1934 yılında çıkarılan Soyadı Kanuna tabidir. Ancak 2022 yılında Medeni Kanun'da yapılan değişiklikle kadının kendi soyadını da kullanması yasallaşmıştır.

yerin seçiminin de erkeğe verilmesi, İslam aile hukukuna uygun kurallara devam edildiğinin göstergesidir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında evlilik ilişkisi için önemli bir diğer gelişme kadına da boşanma davası açma hakkının verilmesidir. Dava açılacak konular yasada belirlenmiş olup, kadın ve erkeğin dava açmaları için aynı gerekçeler geçerlidir.

Yine bu dönemde Türk toplumunda var olan yöresel örf ve adetlerden uzaklaşarak, ulusun genelini kapsayan örf ve adetler günlük yaşama geçirilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda bazı örf ve adetler değiştirilmiş, bazıları yeniden biçimlendirilmiş, bazıları geçerliliğini yitirdiği için ortadan kalkmış ve bazıları da yazılı hale getirilerek kalıcılığı artırılmıştır. Bu doğrultuda kadın erkek eşitliğinin sağlanması ve yeni nesillerin doğumu ve yetiştirilmesinde önemli payı olan kadının kendini geliştirmesi için yeni uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda en önemli çalışma Tevhid-i Tedrisat kanunu ile kadın ve erkeğe eşit öğrenim hakkının verilmesidir. Çünkü kadın eğitim ile kendini geliştirirken doğacak çocuklarını da yeni ulusun emellerine uygun yetiştirecektir. Bunun yanında kadının eğitilmesi, öğretmen olarak yine toplumun eğitilmesi noktasında önemli olarak görülmektedir. Bu nedenle bu yıllarda kadın bir birey olarak var olmanın yanında ideal eş ve anne olarak yeni rejime aittir (Kadioğlu, 1998: 94). Bu dönemde kadın, ailesi için yaşayan ve milli görevlerini bilen ve onları yerine getiren kişidir (Berktaş, 1998:02).

Özetle, bu dönemde ulaşılmak istenen modern kadın tipi, çocuklarına seküler eğitim veren, eşine hayat arkadaşlığı yapan ve eşiyile ortak hareket eden, onun tamamlayıcısı olmakla birlikte, yalnızca tüketici değil aynı zamanda üreticidir. Modern erkek ise, eşiyile arasına sınır koyan mesafeli ve otoriter değil, yakın, sevecen, samimidir. Osmanlı döneminde evler haremlik selamlık olarak ayrılırken, yine Cumhuriyet ile birlikte evlerin içerisinde de düzenlemeler gerçekleşmiştir. Bu değişiklikler özellikle de şehirlerde gerçekleşmiştir. Modern ev diye nitelendirebileceğimiz bu yeni evlerde haremlik selamlık yerine oturma odası ve misafirin ağırlandığı salon yer almaktadır. Salonda misafirler kadın ve erkek bir arada olacak şekilde ayarlanmaktadır. Kadının daha fazla sosyal alanda görünür olması kendilerini geliştirme, sosyalleşme ve istenilen nitelikte bireyler yetiştirmesi için önemlidir. Bu nedenle kadınların yukarıda saydığımız toplum içerisinde pek çok imkana sahip olması ve olanaklarının artması evliliğinde modern hayata göre

değişmesine etki etmiştir. Bunlardan en önemlisi evlenme yaşıdır. Daha öncesinde evlenme yaşı kadın ve erkek için çok erken bir yaş iken 1930'lara gelindiğinde özellikle şehirlerde evlenme yaşının yükseldiği görülmektedir.²⁸ Evlilik yaşının özellikle kadın açısından yükselmesi önemlidir. Çünkü kadın ve erkek arasındaki yaş farkı bu nedenle azalmaktadır. Yaş farkının azalması da eş seçiminde bireylere söz hakkının daha fazla verildiğinin ve bireylerin ilişkilerine arkadaşlık kurarak başlamalarının daha mümkün olduğunu göstermektedir. Yaşanan toplumsal değişimle birlikte görücü usulü evlilik ve ailenin karar almada daha etkili olduğu evlilik inşasından, severek ve anlaşarak tercihlili bir evliliğin inşasına doğru evlilik biçimlerinde de değişimler başlamıştır. Evlilik yaşının yükselmesinin başka bir etkisi de çocuk sayısının azalmasıdır. Eskiden çocuk sayısının daha fazla olduğu evlilikler var iken, yaşanan değişimle çocuk sayısının azaldığı evliliklere doğru değişimler yaşanmıştır. Bu da üç kuşağın bir arada aynı haneyi paylaştığı aile yapısından, çekirdek aileye geçişin başlangıcı olmuştur.

3.4.4. Türkiye’de 1940-1960 Yılları Arasında Evlilik

Bu dönemin ilk yılları dünyada herkesi etkileyen II. Dünya Savaşı’nın olduğu yıllardır. Savaş nedeniyle, bu dönemde yaşı askere gitmeye uygun olan erkek nüfus askere alınmıştır. Tarımsal üretimde önemli güç olan erkeklerin askere alınması, tarımsal üretimde önemli denecek düşüslere neden olmuştur. Tarımda üretimin düşmesi yoksullaşmayı beraberinde getirdiği gibi, sağlık alanındaki yetersizlikler salgın hastalıkların da artmasına neden olmuştur. Tarımsal üretimdeki gerileme ve sağlık alanındaki yetersizlik kırdaki yaşamı zorlaştırmıştır. Üretimde önemli bir paya sahip erkek nüfusunun yukarıda yer verdiğimiz nedenden dolayı azalması ile kadınlar ve çocukların da üretimdeki payı artmıştır (Makal, 1999: 20). Savaş dönemi olması ve sonrasında savaşın etkilerinin devam etmesi nedeniyle bu dönemde yaşanan ekonomik sorunlar, toplumsal ve kültürel değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu değişimler evlilik kurumunda da önemli farklılaşmalara yol açmıştır. Bu farklılıklara ilerleyen satırlarda değinilecektir.

1927 yılında gerçekleşen nüfus sayımı ile Türkiye’de nüfus 13.649.945’tir. Bu nüfusun %76’sı köylerde yaşamakta, %80 ise tarımda çalışmaktadır (Tezel, 2022:

²⁸ Alan Duben Kent, Aile, Tarih kitabında İstanbul üzerinde yaptığı çalışma doğrultusunda kadınlar için evlenme yaşının 24, erkekler için 27’ye yükseldiğini aktarır (144-145).

334). Dünyada 1929 yılında yaşanan krizden sonra borçlanan ve bu borçlanma sonucunda elindeki üretim araçlarını satmak durumunda kalan köylü, işçi olmak için büyük kentlere göç etmeye başlamıştır. Bu göçün bir diğer nedeni ise kır yaşamında tarımda makineleşmenin de yaygınlaşmasıdır. Ülkedeki siyasi yaşamda tek partili dönemden çok partili döneme geçiş ile devletçilik politikasının yerine liberal ekonomiye geçişle özel sektör yatırımlarının önü açılmıştır. Özel sektör yatırımlarının önünün açılması, ulaşım ve haberleşme alanındaki gelişmeler, sanayi, hizmet ve inşaat sektöründe işgücü ihtiyacının artması köyden kentte göçün artmasına neden olmuştur. Köyden kentte göç eden bireyler kentin çevrelerinde kendilerine yeni yaşam alanları kurmuştur. Başka bir deyişle kendilerine kurdukları bu yeni yaşam alanları ile gecekondulaşma başlamıştır. Bu gecekondulaşma alanları kendi kültürünü de beraberinde getirmiştir. Öyle ki 1950-1960 yılları arasında kente yaşayanların sayısı %80,2 artmıştır (Keleş vd., 1978: 26). Bu artış eğitime de etki etmiş, bu dönemde özellikle şehirlerde eğitimde artış gözlemlenmiştir. Eğitimdeki artış bireylerin ve toplumun gelişimi için önemli bir öncüdür. Bu olumlu değişimle toplumda bireylerin evlilik içerisindeki konumları, evlilikten beklentileri ve evliliği gerçekleştirme ve sürdürme biçimleri de değişmektedir. İlk bölümde üzerinde durduğumuz üzere Giddens'ın faillerin bilgili olması noktasına gönderme yapan eğitim, bireylerin faillikleri için önemli bir alandır. Evlilik içerisinde bireyin fail olarak fark yaratması için bu bilgiye sahip olması gerekmektedir. Bu bilgiyi elde etmek de eğitimden geçmektedir.

Bu dönemde de önceki yıllarda olduğu gibi kırdan hatta büyük şehirler dışında diğer illerde aileler beraber aynı evde yaşamaktaydı. Bu evler hane olarak nitelendirilmekte ve 3 kuşak (baba, oğul ve torun) bir arada yaşamaktadır. 3 kuşağın birlikte yaşadığı ataerkil düzene tabi olan ailelerde evlilik, hane halkının özellikle de anne babanın isteği üzerine yapılmaktadır. Bir hanede bu nedenle 3 evli çift bulunur ve bu çiftler evde en büyük olan babaya tabidir. Tüm durumlarda baba karar vericidir. Bu nedenle bu evliliklerde bireylerin özgür iradelerine başvurmaları çok zor olmaktadır. Kendileri değil onlar yerine karar veren biri vardır. Babanın vefatı ile ailenin reisi büyük erkek çocuğun olur ve ataerkil düzen kaldığı yerden devam ettirilir. Yeni kurulan aile ile ataerkil düzen yeniden kurulur ve sürekliliğini sağlar. Ataerkil düzen içerisinde kadının da erkeğin de fail olması, failliğini ortaya koyması pek mümkün olmamaktadır. Bu nedenle önceki dönemlerden beri evliliğe dair var olan kurallar devam ettirilerek yapısal kodlar yeniden üretilmektedir. Oğul babanın yerine

geçip ailenin reisi olunca gücü bu sefer eline alan o olur. Tüm aile halkı babanın otoritesinin altında kalırlar. Güç bu nedenle yine ataerkil düzenin elindedir. Bu yolla toplum içerisinde yapının varlığı daha da derinleşmektedir. Ailenin maddi kaynaklarını da baba kontrol etmektedir. Bu dönemde de ailenin varlığı erkek çocuklar arasında paylaşılırken, kız çocukların mirastan ya da gelirden pay alabilmesi büyüklerin arzusuna bırakılmaktadır.

Bu dönemde yaşanan ekonomik sorunlar evlilik üzerine etkili olmuştur. Yaşanan bu sorunlara bağlı olarak gelenek ve göreneklerde yaşanan tutucu yapı kırılmıştır. Daha çok ev işleri ile özdeşleştirilen kadın yaşanan ekonomik sıkıntılardan kaynaklı ev dışı alanlarda çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde yapılan evliliklerde resmi nikah ve dini nikah birlikte yapılmaktadır. Evlilik yaşı bu dönemde şehirlerde yüksek iken kırdan yine düşüktür. Kırdan bu oranın düşük olmasının nedenini Ayiter, resmi nikah işleminin yapılması için gerekli olan sağlık muayenesi ve evrak toplama işlerinin kişilere zor gelmesine bağlamaktadır (1984:72). Çünkü imam nikahı için bu öncüllere gerek yoktur ve daha kolay bir şekilde gerçekleşmektedir. Bunun yanında evlilik için var olan diğer uygulamaları gerçekleştirmek de maliyetli olacağı için resmi nikah yerine imam nikahı daha cazip gelmektedir. Evliliklerde evlenecek çiftte daha fazla söz tanınmaktadır. Fikirleri alınarak karar verilmektedir. Bu dönemde yaşanan savaş ve ardından gelen mali sorunlar boşanma oranlarını da arttırmıştır (Topçuoğlu, 1991: 343). Dönem içerisinde yukarıda üzerinde durduğumuz sorunların yaşanması, kadın ve erkek ilişkisinin, evlenmeye ve aile yapısının oluşmasına dayanan geleneksel kalıpların sarsılmasına neden olmuştur.

3.4.5. 1960-1980 Yılları Arasında Evlilik

Türkiye’de modernleşmeye dair adımlar Tanzimat dönemi ile başlamıştır. Bu dönemden 1950’li yıllara kadar devam eden süreçte birçok alanda temelden dönüşümler yaşanmaya başlamıştır. Bunların başında ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümler gelmektedir. Eğitim, ekonomi, din ve evlilik de bu değişim ve dönüşümden nasibini almıştır. Evlilikteki değişimler siyasal, ekonomik, kentsel ve toplumsal süreçlerden bağımsız değildir. Öyle ki Cumhuriyet’in ilanından sonra devam eden yönetimdeki tek partili yapıdan çok partili sürece geçiş ile birlikte toplumsal ve siyasal modernleşme hız kazanmıştır. Seçimle hükümete gelen Demokrat Parti dönemi 1950-1960 yılları arasında devam etmiştir. 10 yılın sonunda yaşanan

askeri müdahale ile yönetime el konulmasıyla Türk siyasi tarihi açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu olay önemli bir dönüm noktası olduğu gibi toplumsal hayatta karşılığı da aynı önemde olmuştur. Yaşanan dönüşümlerin etkisi 1960-1980 yıllarında eğitim, sağlık, ekonomi, hukuk, evlilik ve aile konularında kendini çokça göstermiştir. Bu dönemde modernleşmenin tesiri ile toplumda birçok alan ve kurum bu durumdan etkilenmiştir. Modernleşme ile yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi eğitim ciddi gelişmeler yaşanmış, iletişim ve haberleşme üzerine yatırım ve çalışmaların da gelişmesiyle toplumda okur-yazar sayısı, örgütlenme ve siyasal alana katılım artmıştır. Yaşanan bu değişimler toplum içerisindeki eğitilmiş ve örgütlenmiş bireyi gelenek, görenek ve kalıplaşmış uygulamalardan uzaklaştırmıştır. Eski düzenin yerine herkesi kapsayan, toplumdaki her kesime ve herkese hitap eden, onları etkileyen gelenek, görenek, adet ve örflerin olduğu yaşama biçimine geçirilmiştir. Modernleşmenin etkisiyle yaşanan değişimlerden biri de evlilikte ve evlilik sonrası yaşanan hayata dairdir. Kırdaki geleneksel ataerkil aile yapısına uygun evlilik biçimleri devam ederken kentlerde daha çok çekirdek aileyi kuran evlilikler yaygınlaşmıştır. Başka bir deyişle geçmişte üç kuşağın bir arada yaşadığı kalabalık haneleri oluşturan evlilik anlayışından daha küçük yapılanma olan anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek yapıya geçiş ile evlilik haneye yeni üretici güç katmak için değil duygusal doyumu sağlaması için gerçekleşmeye başlamıştır. Duygusal doyumu ön koşul olduğu evlilikler, sanayileşme ardından yaşanan ekonomik, siyasal ve kültürel gelişim ve değişimle yaşanan sosyal hareketlilik ve siyasal katılımın da bir sonucudur. Bu evliliklerde işlev, üyelerin beslenme, barınma gibi temel ihtiyaçlarının giderilmesinin yanında duygusal beklentilerin yerine getirilmesi, bireylere toplumsal konum avantajı sağlanması, karı-koca arasındaki cinsel ilişkilerin meşrulaştırılması ve çocukların gelişimini ve bakımını sağlamaktır. Evliliğin temel işlevi olan resmi cinsel birliktelik ve neslin devamını sağlamanın şekil değiştirmesi modern değerlerin içselleştirildiğinin göstergesidir. Bu değişimin talebinin altında özgür ve eşit birey yetiştirme vardır. Özgür ve eşit birey, eylemde bulunabilen ve bu eylemi de kendi isteği doğrultusunda yapan kişidir. Kendi istek ve arzuları temelinde eylemde bulunan özgür bireylerin gerçekleştirdiği evlilikler birbirini seven iki kişi arasında gerçekleşmektedir. Gerçekleşen evlilikte eşit ilişki ağının olması tamamıyla bireylerin kişisel özerkliğinin bir sonucudur. Çünkü eşler kendi davranışlarının sonucundan yine kendileri sorumludur. Bu dönemde evlilik içerisinde çocuk sahibi olmak eşlerin tercihi

bağlıdır. Çocuk sahibi olmak üretici güç sağlamak için değil duygusal doyum için yapılmaktadır. Dönemin koşullarından kaynaklı çocuk sahibi olmak ekonomik olarak yüksek bir maliyete karşılık geldiği için artık çok çocuklu evlilikler yerini daha az çocuğun olduğu evliliklere bırakmıştır. Az çocuk tercih edilmesinin nedeni ise var olan imkanların daha verimli olacak şekilde çocukların gelişimi için kullanılmak istemesindendir. Bu sıraladığımız durumun dışında kırdan yine 1940-1950 yılları arasında yaşanan düzenin devam ettiği bölgeler tabii ki bulunmaktadır. Değişim kentten kıra doğru bir akış seyretmektedir. Bu dönemde evliliklerin gerçekleşmesi için bireylerin ekonomik özerkliklerini kazanmış olmaları ve evlenecek yaşa gelmiş olmaları beklenmektedir.

1960'ta yaşanan askeri müdahale sonrası yürürlüğe giren 1961 Anayasası'nda evlilik ve aileye dair önemli ibareler bulunmaktadır. Cem Eroğul, bu anayasada ilk defa insan haklarının devletin temeline oturtulduğunun altını çizmektedir (Eroğul, 2007: 288-289). Anayasanın üçüncü bölümünde 35. madde "*Aile Türk toplumunun temelidir. Devlet ve diğer kamu tüzel kişileri, ailenin, ananın ve çocuğun korunması için gerekli tedbirleri alır ve teşkilâtı kurar*"²⁹ denmektedir. Daha önceki yıllarda da aile toplum için önemli bir alan olarak görülmüş ve bu nedenle evlilik meselesi üzerinde önemli çalışmalar, düzenlemeler yapılmıştır. Bu dönemde de anayasada ilk defa ailenin korunması üzerinde durulmuştur. Aile evlilik ile oluşturulduğu için bu düzenlemeleri evlilik ile ilişkilendirmek önemlidir. Bu dönemde aileye verilen önemin anayasal güvenceye alınması evlilik kurumuna verilen değer ve önemin de görünürlüğünü sağlamıştır. Evlilik kurumunun önemi bir kez daha ortaya çıkmıştır.

1950'lerde aileden sadece para kazanmak için çalışmaya gelen erkekler şehirlere göç ederken, 1965-1970 yılları arasında ise kırsal kesimdeki aileler tüm fertleriyle kentlere göç etmiştir (Özbay, 1984: 51). Bu durum şehir nüfusunu artırırken, kırlarda da nüfusun düşmesine neden olmuştur. Göçün nedeni tarımda makineleşme, kırdan yaşanan sağlık hizmetinin ve eğitim hizmetinin yetersizliği ve çalışılacak iş alanlarının yetersizliğidir. 1960-1980 yılları arasında gerçekleşen evlilik biçimlerine bakıldığında kırdan yine evliliklerin görücü usulü ve düğün geleneğine uygun olarak gerçekleştiği görülür. Bu nedenle evlilikler, evlenecek bireylerin isteği doğrultusunda

²⁹ <https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/oncelki-anayasalar/1961-anayasasi/> (Erişim Tarihi: 18.01.2023)

değil, ailenin çıkar ilişkisine uygun olarak gerçekleşmektedir. Bu evliliklerde görücü usulü olduğu gibi özellikle Doğu ve Güneydoğu bölgesinde kardeş çocukları evliliği (akraba evliliği) şeklinde de kendisini göstermektedir. Bu tür evliliklerin oluşmasında bireyler tahakkümün baskısı altında hareket etmektedir. Kapalı aile yapısı olduğu için evlilik içerisinde ataerkil geleneğe göre ilişkiler ve roller yerine getirilmektedir. Bu nedenle bireyler yapıya direnememekte ve eylemliliklerini ortaya koyamamaktadırlar. Evlilik geleneksel kodlara göre yapılıp devam ederken aile büyükleri, yaşlılar daha çok evlilik üzerinde söz sahibi iken, evli çiftler kendi evlilikleri üzerine düşünmeyip, sorgulamada bulunamamaktadır. Kalabalık kişi sayısına sahip hanelere bakıldığında akraba evliliği oranı %83 iken, bu evliliklerin çoğu yakın akraba evliliğidir. Çekirdek aile yapısına bakıldığında da bu oran %17'dir (Ayan, 2002:5). Bu evlilikte de oran az olsa da çiftlerin akraba evliliği yaptıkları gözlemlenmiştir. Modernleşme ile birlikte çiftlerin kendi kararlarını verdikleri, eş seçiminden bireysel isteklerin önemli olduğu evliliklere geçişle birlikte akraba evliliği biçiminde de azalmalar yaşanmıştır. Ancak yakın akraba evliliği toplumumuzda engellenen bir durum değildir. Günümüzde de gerçekleştiği gibi, yadırganmamaktadır. 1960-1980 yılları arasında gerçekleşen evliliklerde, iman nikahı oranları yine yüksek olduğu gibi, imam nikahı-resmi nikah ayrımı hala tam anlamıyla yapılamamıştır. Resmi nikah yapılmadan dini-imam nikahın yapılması toplum tarafından yargılanmadığı için çiftler tarafından yanlış görülmediği gibi toplum çiftleri evli olarak görerek süreci onaylamaktadır. Yine bu yıllar arasında gerçekleşen evliliklerde erkeklerin evlenme yaşı 27-28, kadınların evlenme yaşı 21-22'dir. Evlilik yaşındaki artış karı-koca arasındaki karşılıklı ve duygudaşlık temelli bir ilişkiyi mümkün kıldığı gibi istikrarı da artıracaktır (Aytaç, 2019: 314). Evlenme yaşının yükselmesi, okullarda verilen eğitim, modernleşmesi çabaları, evlilik ve aileye dair modernleşme süreci ile uyum içerisinde gerçekleşmiştir.

Evliliğe dair bir diğer gelişme ise, 1921 yılında düğünlerde savurganlığı önlemek için çıkarılan “Düğünlerde Men'i İsrifat Kanunu” nun 1966 yılında Anayasaya aykırı bulunarak yürürlükten kaldırılmasıdır. 1976 yılına gelindiğinde ise evliliğin gerçekleşmesi için başlık parası alınmasının hukuk teamüllerine, toplumsal ahlaka ve Anayasa'nın 11. ve 40. maddelerine ters düştüğü belirtilmiştir (Abadan Unat, 1982: 18). Her ne kadar başlık parası meselesi sorun olarak görülse de o dönem içerisinde engellenememiş ve evliliklerin gerçekleştirilmesinde önemli bir engel olarak varlığını

devam ettirmiştir. Özellikle erkek tarafı başlık parasını ödeyecek ekonomik güçte olmadığı durumlarda kız kaçırma eylemi gerçekleştirilmektedir.

1940’lardan itibaren başlayan kadının sosyal hayattaki görünürlüğü bu dönemde de artarak devam etmiştir. Kadının çalışma hayatındaki artan görünümüne rağmen ev içi rollerinde bir değişiklik olmamıştır. Evlilik içerisinde kadının statüsü erkeğin statüsünden düşüktür. Ancak kadının kentleşme ile birlikte eğitim seviyesindeki artış, işgücüne katılımı ile birlikte ekonomik özgürlüğü arttıkça ev içi statüsü de artış göstermesine sebep olmuştur (Kağıtçıbaşı, 1984: 132). Kırsal kesimde ise kadının statüsünü artıran erkek çocuk dünyaya getirmesidir. Çalışma alanları ise ev içi işler ve tarla işleridir. Nermin Abadan Unat, kırdaki kadınların kentteki yaşam biçimine ve tüketim kültürüne özendiklerine değinerek, kadınlar arasında ev içi buluşmalar (altın günü vb.) ve mevlüt okutma gibi yeni geleneklerin yaygınlaştığını, erkeğin kadın üzerindeki ve ev içinde var olan mutlak otoritesinin azaldığını, evlenenlerin eş seçiminde daha özgür olduklarını belirtmiştir (Abadan Unat, 1982: 23). Kadının sosyalleşme için kendine yeni alanlar oluşturması önemlidir. Bu durum kadının toplum içerisinde kabul görmesi ve toplumsallaşması açısından da önemli bir adımdır. Kadının hemcinsleri ile bir araya gelmesi, ortak hareket etmeleri ve yeteneklerinin farkına varması, o yetenekleri kullanması failliği ortaya koyması açısından önemli gelişmelerdir. Kasaba yaşamında ise erkekler kamusal alanda var olan işlerde çalışıp görünür olurken, kadınlar ev ve mahalle arasında kendilerine kamusal alanlar yaratarak sosyalleşmektedir. Kente ise kadınlar hem ev hem de iş hayatında çalışmaktadır. Köy ve kasaba hayatını yaşayanlara göre sosyalleşme imkanları daha fazladır. Abadan Unat, kadınların ailenin gelirine katkı sağlamak için çalışma hayatına katıldıklarını aktarmaktadır. Ancak ev ile iş arasında bir sorun ile karşılaşılması halinde aile hayatını seçmek durumunda bırakılmaktadırlar (Abadan Unat, 1982: 26). Örneğin çocuk sahibi olan bir kadın çalıştığı sürelerde çocuğuna bakabilecek birini bulamadığında çocuğun bakımı için iş hayatını sonlandırmaktadır. Bu geçmişte böyle olduğu gibi günümüzde de yaşanan bir sorundur.

Özetle, 1950’lere kadar evlilik geleneksel kalıplara uygun devam ederken, 1950’lerden sonra yaşanan toplumsal dönüşüm evlilik özelinde de değişimleri beraberinde getirmiştir. Bunda yaşanan toplumsal göç ve kentte yaşanan kitlesel dönüşüm, çok partili döneme geçiş ve beraberinde getirdikleri ve yaşanan toplumsal

dönüşüm ve modernleşme ve kadının çalışma hayatını girmesi ve erkeklerinde tarım dışı alanlarda çalışmaya başlaması ile birlikte evlilik kurumunda da değişiklikler görülmüştür. Bunlar evlilik yaşının büyümesi, eş seçiminde bireylerin özgür iradelerine başvurulması, evlilik içerisinde kadın ve erkeğin rolleri ve bireylerin evlilik içerisinde varlıkları ile evliliğin gerçekleşmesindeki geleneklerde de yaşanan değişimlerdir.

3.5. Türkiye’de Kırsal ve Kentsel Evlilikler

Türkiye’de kırsal ve kentsel bölgelerde evlilikler farklı dinamiklere sahiptir. Çalışmanın yapılacağı 1960-1980 yılları arasına bakıldığında hem kırsal hem de kentsel bölgelerde evliliklerin genellikle ailelerin onayı ve toplumsal normların etkisiyle gerçekleşmektedir. Kırsal bölgelerde evlilikler genellikle geleneksel değerlere dayalı olarak gerçekleşmektedir. Ailelerin onayı ve etkisi, evlilik sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Genellikle aileler, çiftlerin evlenme kararını alırken bir araya gelmekte ve evlilik için bir anlaşma yapılmaktadır. Bu anlaşmada, çiftlerin sosyal statüsü, ekonomik durumu, aile bağları ve etnik köken gibi faktörler göz önünde bulundurulmaktadır. Kırsal bölgelerde evlilikler genellikle aileler arasında bir birleşme ve mülkiyet ilişkisi olarak görülmektedir. Bu nedenle çiftlerin evliliklerinde dış etkenlerin müdahalesi daha fazladır. Kentsel bölgelerde evlilikler, kırsal bölgelere göre daha farklı dinamiklere sahiptir. Bireylerin tercihleri, kişisel değerler ve yaşam tarzları, evlilik kararını etkilemektedir. Kentsel bölgelerde genellikle daha fazla bireysel özgürlük ve seçim özgürlüğü bulunmaktadır. Evlilikler genellikle daha eşitlikçi bir temelde kurulmakta ve çiftler kendi tercihlerine dayalı olarak evlenmektedir. Ailelerin etkisi ve onayı, kentsel bölgelerde genellikle daha az belirleyici olmaktadır. Kentsel bölgelerde eğitim düzeyi genellikle kırsal bölgelere göre daha yüksektir. Eğitim düzeyi yükseldikçe, bireylerin evlilikte özgürlüğü ve tercihleri etkileme yeteneği daha fazla artmaktadır. Kentsel bölgelerdeki bireyler, daha bağımsız düşünebilmekte, kendi değerlerini ve isteklerini daha rahat bir şekilde ifade edebilmekte ve evlilik kararları daha fazla kendi tercihlerine dayanabilmektedir. Kırsal bölgelerde evlilikler kültürel ve toplumsal normlara göre yapılmaktadır. Geleneklere göre evlilik gerçekleşirken de evlilik merasimi için birçok ritüel yapılmaktadır. Bunlar başlık parası, çeyiz, gelin damat bohçası vb. şekilde

görülmektedir. Bu durumun örnekleri dördüncü bölümde incelenen Güllü (Atıf Yılmaz, 1971) ve Tatlı Dillim (Ertem Eğilmez, 1972) filmlerinde görülmektedir.

Kırsal ve kentsel bölgeler arasında toplumsal değişimlerin hızı ve etkisi farklılık göstermektedir. Kentsel bölgelerde genellikle daha hızlı bir şekilde modernleşme, kültürel değişim ve sosyal dönüşüm yaşanmaktadır. Bu da evliliklerin dinamiklerini etkilemektedir. Kentsel bölgelerde bireysel özgürlük, cinsiyet eşitliği, evlilikteki rollerin değişimi gibi faktörler evlilik süreçlerini etkilemektedir. Kırsal bölgelerde ise bireysel özgürlükler aile ve cemaatlerin etkisiyle daha kısıtlıdır. Bireylerin toplumsal yaşam içerisinde söz hakkı daha azdır. Kadın özelinde bu durum daha karmaşıktır. Kadın çoğu bölgelerde kendisi üzerine söz sahibi bile değildir. Onun yerine eşi, abisi ya da babası konuşmakta, onun için karar vermektedir. Eşler arasında iş bölüşümü arasındaki sınır net bir şekilde bellidir. Kadının yapacakları ve erkeğin yapacakları bu belirli iş bölüşümüne göre yapılmaktadır. Kentsel bölgelerde eğitim olanaklarının daha fazla olması evlenecek bireylerin daha bilinçli bir tercih ve evlilik yapmalarını sağlamaktadır. Kırsal bölgelerde eğitim olanaklarının kısıtlı olması ve ailelerin özellikle kız çocuklarının eğitim almasını engellemeleri, bireyin evliliğine etki etmektedir. Bireyin evliliği üzerine düşünmesi ve kendisinin tercihte bulunması pek mümkün olmamaktadır. Bunun yanında kentsel bölgelerde daha gelişmiş iletişim ve ulaşım altyapısının bulunması, iletişim ve erişim imkanlarına etki etmektedir. Kırsal bölgelerde bu altyapı daha sınırlıdır. Kentsel bölgeler daha geniş bir sosyal çevre, farklı düşünceler ve yaşam tarzlarına maruz kalma imkânı sunmaktadır. Bu imkanlar bireylerin dış dünyayla bağlantı kurma şekillerini etkilemektedir. Bu da dünya ya ve evlilik meselesine etki etmektedir. Giddens'ın da aktardığı gibi bireyin fail olabilmesi için eylemde bulunması gerekmektedir. Bu eylemi de bilgi ile icra etmektedir. Ayrıca, kırsal ve kentsel bölgelerdeki evliliklerde modernleşme, eğitim düzeyi ve ekonomik durum gibi faktörler de etkili olabilir. Eğitimli ve ekonomik olarak daha bağımsız olan bireyler, evlilik sürecinde daha fazla özgürlüğe sahip olabilmekte ve kendi tercihlerini daha rahat bir şekilde gerçekleştirilebilmektedir.

3.6. Türk Toplumunda Evlilik İçerisinde Kadının ve Erkeğin Roller

Kadın ve erkeğin evlilik içerisindeki rolünün tayini çok eskilere dayanmaktadır. Bu konuda Murdock (1967), cinsiyet farklılıklarından kaynaklı, erkek ve kadın arasında temel bir iş birliği oluştuğuna değinmektedir. Yazara göre erkekler, fiziksel

güçlerinden dolayı daha ağırlık gerektiren işlere daha yatkın iken, kadınlar fazla fiziksel güç gerektirmeyen işlere daha yatkındır. Bu nedenle bu iş bölümünde erkekler kerestecilik, madencilik, taş ocakçılığı, arazi temizleme ve ev yapımı gibi daha zahmetli görevleri ve ev dışı alanlarda çalışmayı (avlanmak, balık tutmak, gütmek ve ticaret yapmak) daha iyi üstlenebilirken, sebze ürünlerinin toplanması, su getirilmesi, yemeklerin hazırlanması, giysi ve mutfak eşyalarının imalatı gibi evin içinde veya yakınında yapılabilecek daha hafif işlerde çalışmak kadınların doğasına daha yakındır (Murdock, 1967:7). Bilinen tüm insan toplulukları, kabaca bu biyolojik olarak belirlenmiş bölünme çizgisi boyunca, cinsiyetler arasında uzmanlaşma ve iş birliği geliştirmiştir.

Cinsiyete göre iş bölümünün doğasında var olan avantajlar, muhtemelen onun evrenselliğine de gönderme yapmaktadır. Ancak her çift evliliği içerisinde kendi iş bölümü dengesini kurmaktadır. Kadın ve erkek bu iş bölümü içerisinde kendisine düşen görevlerde uzmanlaşmaktadır. Ancak ortak çaba gerektiren bir iş olduğunda çiftler birbirini tamamlayıcı rol üstlenmekte ve o iş için beraber hareket etmektedirler. İki görevin ya da işin aynı anda ancak farklı yerlerde yapılması gerekiyorsa, çiftler görevlerini yerine getirmekte ve hem de ürünleri paylaşmaktadır. Örneğin, bebek doğduktan sonra bebeğin bakımı için kadın ev dışı ya da içi görevlerini yapamayacak yoğunlukta ise erkek evin geçimi için çalışmaya devam ederken ev içinde de kadına gerekli desteği sağlamaktadır (Yemeği hazırlama vs. gibi). Eşleri birer ortak olarak alırsak her ortağın emeği diğerine sigorta sağlamaktadır (Murdock, 1967:7-8). Ayrıca, eşlerden biri yaralanırsa veya hasta olursa, diğeri onu sağlığına kavuşturmak için çalışmaktadır. Aralarındaki bu iş bölümü ve ortaklık ile her gün tekrarlanan bu ve benzeri ödüllendirici deneyimler, evlilik birliğini pekiştirmek için önemlidir. Buna seksin güçlü pekiştirmesi de eklenince kadın ve erkeğin birlikteliği kaçınılmaz hale gelmektedir (Murduck, 1967:8). Evlilik içerisindeki bu iş bölümü yıllar içerisinde evlilikte kadının ve erkeğin rollerini belirlemiş ve onların kalıplaşmasını sağlamıştır. Bu nedenle annenin rolü ev içine bağlı olarak belirlenirken, babanın rolü ev dışına denk düşmektedir. Kadın, anne ve eş olmakla birlikte, ev işleri ve aile bireylerinin beslenmesinden de sorumludur. Erkek ise, ev dışı çalışmada vardır ve ailenin geçimi ve korunmasından sorumlu tutulmaktadır.

Türk toplumunda evlilik içerisinde kadın ve erkeğin rolleri geleneksel olarak belirlenmiştir. Ancak toplumsal dönüşümler bu roller üzerine etki ederek bu rolleri değişime uğratmıştır. Ancak temelde var olan roller geçmişten günümüze kadar sürmüştür. Rollerin çerçevesi aynı kalsa da uygulamalarında değişikliklerin olduğunu söylemek mümkündür. Temelde kadının da erkeğin de rolü eş olmaktır. Evlilikte kadın ve erkek, eşyle duygusal olarak bağ kurar, destek sağlar, iletişimi sürdürür ve eşinin ihtiyaçlarını karşılamada önemli bir rol oynamaktadır. Bunun yanında eşlerin ebeveyn olma rolleri vardır. Baba ve anne olarak kadın ve erkeğin rollerin içeriği burada değişmektedir. Anne genellikle çocuk yetiştirme, çocuklara bakım sağlama ve ailenin eğitimine katkıda bulunma rolünü üstlenmektedir. Baba olarak erkek ise, çocukların yetiştirilmesi, eğitimi ve duygusal gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Anne ev içi ihtiyaçlar ve çocukların bakımıyla ilgilenirken baba daha çok ev dışı alanlarda güç ve ekonomik yönde destek vermektedir. Kadın, evin düzeni, temizliği, yemek hazırlığı gibi ev içi işlerden sorumlu tutulmaktadır. Erkek ise, aile ekonomisini yönetme, gelir sağlama ve ailenin maddi ihtiyaçlarını karşılamadan sorumlu tutulmaktadır. Erkekler, evlilik içerisinde genellikle karar verici rolünü de üstlenmektedir. Aileyle ilgili büyük kararlar, finansal konular ve aileyle ilgili önemli konular erkeğin sorumluluğundadır.

Geleneksel olarak belirlenen bu roller zamanla değişmekte ve evlilikte kadın ve erkek arasındaki roller daha eşitlikçi bir şekilde paylaşılmaya başlanmaktadır. Modern toplumda kadınlar kariyerlerine odaklanmakta, erkekler ev işlerine katkıda bulunmakta ve kararları birlikte almaktadırlar. Toplumda kadın-erkek eşitliği ve cinsiyet rolleri konusunda farkındalık artmış durumdadır ve bu değişim evlilik içindeki rolleri etkilemektedir.

3.7. Evliliğin İşlevleri

Evlilik, insan hayatında çeşitli işlevleri olan önemli bir kurumdur. İşlevleri, kültürel ve toplumsal faktörlere bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir. Evliliğin ilk işlevi toplumsal yönüne vurgu yapmaktadır. Evlilik, toplumların birlik ve istikrarı için gereklidir. İki kişinin bir araya gelerek evlilik bağı kurması, toplumun temel yapı taşlarından biri olan ailenin kurulmasını sağlamaktadır. Bu nedenle evlilik, toplumun devamlılığını ve istikrarını sağlamaktadır. Evlilik, insanların yasal ve toplumsal olarak çocuk sahibi olmalarını ve ailelerini kurmalarını sağladığı için üreme ve aile kurma

işlevi de bulunmaktadır. Evlilik, genellikle çiftlerin birlikte çocuk yetiştirmek için bir araya gelmesini ve aile birimi oluşturmalarını amaçlar. Bu işlev, neslin devamını sağlamak ve aile yapısını sürdürmek için önemlidir. Evlilik, çiftlere duygusal destek, sevgi ve yakınlık sağlamaktadır. Birlikte yaşama ve paylaşma, çiftlerin birbirleriyle duygusal bağ kurmasına ve birbirlerini desteklemesine olanak tanır. Evlilik, ortak bir yaşam paylaşma ve birbirine güvenme konusunda bir platform sağlamaktadır. Evlilik, ekonomik işlevleri de yerine getirmektedir. Çiftler genellikle birlikte yaşayarak ekonomik kaynakları birleştirir ve maddi sorumlulukları paylaşır. Evlilik, ortak gelir elde etmek, birlikte tasarruf etmek ve mali kaynakları etkin bir şekilde yönetmek için bir fırsat sunmaktadır. Evlilik, sosyal destek ve dayanışma da sağlamaktadır. Eşler birbirlerine moral, destek ve güvenlik hissi vermektedir. Zor zamanlarda birlikte hareket ederek karşılıklı yardımlaşma ve dayanışma gösterirler. Evlilik, bireylerin sosyal ağını genişletme ve sosyal ilişkiler kurma imkânı sağlamaktadır. Evlilik, toplumun değerlerini, normlarını ve kültürel mirasını gelecek nesillere aktarma işlevi görür. Evlilik, toplumun kabul ettiği evlilik normları ve rolleri üzerinden sosyalizasyon sürecini desteklemektedir. Bunların yanında, her evlilik deneyimi benzersizdir ve çiftlerin kendi beklentilerine ve ihtiyaçlarına bağlı olarak işlevler farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Bazı çiftler için bazı işlevler daha önemli olabilirken, diğer çiftler için farklı işlevler öne çıkabilmektedir. Evlilik, çiftlerin bir arada mutlu, sağlıklı ve tatmin edici bir yaşam sürdürmelerine yardımcı olacak birçok işlevi yerine getirebilmektedir.

3.8. Evlilik ve Aile

Aile, ortak yerleşim yeri, ortak finansal kaynakların kullanımı, toplumun devamını sağlayacak üretimin gerçekleştirildiği sosyal gruptur. Aile, birbirlerine evlilik ve kan bağı ile bağlı olan, aynı çevre içerisinde yaşayan, neslin devamı için üreme gereksinimiyle hareket eden ve nesiller arası devamlılığı sağlayan toplumu ayakta tutan en temel birimdir. Sosyal onay ve evlilik sözleşmesi ile kurulan aile, karı koca ve karı kocanın sahip olduğu veya doğurduğu bir veya daha fazla çocuğu içerir. Aile ile evlilik arasındaki farkın iyi ayırt edilmesi gerekmektedir. Evlilik, aile ilişkisinin kurulma ve sona erme biçimini, bu ilişkinin normatif davranışını ve karşılıklı yükümlülüklerini ve aile üyelerinin üzerindeki yerel olarak kabul edilen kısıtlamaları tanımlar. Yani aile, evlilik koşullarının gerçekleşmesiyle ortaya

çıkılmaktadır. Bu nedenle evlilik kurumuyla doğrudan ilişkilidir (Ünal, 2013: 589). Evlilik temeline dayanan en eski ve evrensel bir kurum olan ailenin temeli oldukça geçmişe dayanmaktadır (Özgüven, 2009: 25). Süreç içerisinde aile kavramının anlamı, temeli, işlevleri ve türleri değişime uğramıştır (Köse, 2012:15-16). Türk Dil Kurumu aileyi “evlilik ve kan bağıyla oluşan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkiler bütünü ve toplumun en küçük birimi olarak tanımlamaktadır³⁰. Aile toplumların en küçük yapı taşıdır. Aile tarih boyunca ayakta kalabilen yapıların başında gelmektedir. Birçok medeniyet üzerinde önemle durmuş ve zaman içerisinde önemini hiçbir zaman yitirmemiştir. Aile toplumsal düzenin önemli bir parçası görülerek, hukuk sistemi ve dini öğretilerde yerini her zaman almıştır. Çocuk gözlerini ilk aile içerisinde açar ve kişiliğini, inancını, alışkanlıklarını, kültürünü, aslında kimliğini bu yapı içerisinde oluşturur. Kısacası aile, bir bireyin kim olduğu, kim olacağının belirlendiği yerdir. Toplum içerisinde gelecek kuşakların sağlıklı olabilmesi için ailenin de sağlıklı bir biçimde varlık göstermesi gerekmektedir (Akıntürk ve Ateş, 2016: 5-6). Evlilikle birlikte meydana gelen aile, toplumların oluşmasını ve gelişmesini sağlar. T.C. Anayasası’nda da aile toplumun temeli olarak nitelendirilmektedir (1982 Anayasası Madde: 41).³¹ Aile, toplumların devamını sağladığı gibi ekonomiye yön vererek, toplumsal ve siyasal yaşamı da düzenlemiştir (Aydın, 2014:45). Var olan birçok sosyal yapı gibi aile de süreç içerisinde oluşma, bir araya gelme koşulları, üye sayısı gibi konularda değişikliğe uğrasa da varlığını hep sürdürmüştür (Durul vd., 2016:1). Zamana ve mekâna göre değişiklik gösterebilen aile, içinden geçtiği dönemlerce şekillenmiştir. Aile de evlilik gibi farklı toplumlarda farklı inançlara, adetlere, gelenek ve göreneklere ve kültüre bağlı olarak oluşum ya da değişim gösterdiği için evrensel bir tanımını yapmak pek de mümkün değildir (Ayan, 2004:16). Başka bir deyişle toplumdan topluma ailenin anlam ve kapsamı değişmekte bunda da yaşanan coğrafyanın ve zamanın etkisi olduğu kadar o toplumun kültür, gelenek, üretim koşulları ve din gibi farklılıklarının da etkisi vardır.

Evlilik gibi aile yapısı da içinden geçtiği dönemlerle beraber değişmiş ve dönüşmüştür. Geçmişte ailenin varlığı sosyal bir takım zorunluluğun sonucuydu.

³⁰ Türk Dil Kurumu Sözlüğü

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.519b43d2e47c42.845.34020 (Erişim Tarihi: 4 Mart 2020).

³¹ T.C. 1982 Anayasası, <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2709.pdf> (Erişim Tarihi: 04.04.2020)

Ailenin barınma, tehlikelere karşı birlik olunması, hayatta kalmak için gıda temini bir reis etrafında şekillenmektedir. Toplum içerisinde siyasi yapının daha örgütlü hale gelmesi, yaşanan ekonomik kalkınma, buna bağlı olarak değişen hayat ve iş bölümünün artması ile insanların temel ihtiyaçlarını karşılamakta başkasına ihtiyaç duyması da azalmıştır. Bu durumda büyük kalabalık aileler yerini daha az bireylerden oluşan küçük ailelere bırakmıştır. Temelde anne baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile türü ortaya çıkmış ve sayısı da git gide artmıştır. Bu da bize değişim ve dönüşüm yaşansa bile ailenin, sosyal bir varlık olarak her daim devam ettiğini göstermektedir.

3.9. İkinci ve Yeniden Evlilikler

Çalışmanın dördüncü bölümünde filmler ele alınırken yeniden evlilik ve ikinci evlilikler üzerinden çözümleme yapılacaktır. Bu nedenle burada ikinci evlilik ve yeniden evlilik mevzusunun ne olduğu açıklamak yerinde olacaktır. İkinci evlilikler başka bir eş adayı ile evlenmeye karşılık gelmektedir. İnsanların yaşamlarındaki değişimler, boşanma ve kayıp gibi deneyimler, ikinci evliliklerin gerçekleşmesine neden olmaktadır. Toplumların ikinci evliliklere bakış açısı zaman içinde değişmiştir. Eski zamanlarda boşanma veya dul kalmış birinin ikinci kez evlenmesi toplumda olumsuz bir algıya neden olabilirken, günümüzde daha kabul edilebilir bir durumdur. Toplumun bu algısındaki değişim, insanların ikinci evliliklere daha rahat yaklaşmalarına olanak sağlamıştır. İkinci evlilikler, genellikle ilk evliliklerden farklı dinamikler taşıyabilir. Geçmişteki deneyimlerden öğrenilen dersler, daha olgun ve bilinçli bir ilişki kurma isteğini tetikleyebilir. Aynı zamanda çocukların ve aile üyelerinin etkisi, yeni bir aile dinamiği oluştururken dikkate alınması gereken önemli faktörlerdir. Yukarıda tartışılan mevzuların aksine (ailenin ve toplumun baskısı meselesi) bu evliliklerde bireyler daha özgür kararlar vermektedir. İlk evliliklerin kendi istekleri ile gerçekleşmemesi ya da ilk evlilikte beklenenin bulunmaması, bireyleri ikinci evlilikleri gerçekleştirirken daha cesur kılmaktadır. Bu nedenle bu evliliklerin gerçekleşmesinde bireyin istekleri ve beklentileri ön plandadır. İkinci evliliklerde geçmişteki hatalardan ders alan bireyler, ilk evliliklerinde yaşadıkları zorluklardan ve hatalardan öğrendikleri ile yeni bir ilişkide daha sağlıklı bir iletişim ve uyum sağlarlar.

Yeniden evlilik kavramı ilk olarak Stanley Cavell *“Mutluluğun Peşinde: Hollywood’un Yeniden Evlilik Komedi”* (2010) adlı çalışmasında kullanılmaktadır.

O bu kavramı aynı kişi ile ikinci kez (yeniden) evlenmesini tanımlamak için kullanmaktadır. Yeniden evlilikler, birçok farklı nedenle ortaya çıkabilmektedir. Önceki ilişkinin sona ermesi, boşanma veya ayrılık gibi deneyimlerden sonra kişi yaşadığı değişimle aynı kişi ile yeniden evlenmektedir. Yeniden evliliklerde geçmişteki hatalardan ders almak ve olumlu deneyimleri yeniden yaşamak isteme eğilimi görülebilmektedir. İnsanlar, önceki ilişkilerinde yaşadıkları zorluklardan ve hatalardan öğrenerek, yeniden birleşmelerinde daha sağlıklı bir iletişim ve uyum arayışına girebilirler. Yeniden evliliklerin başarısı, ilk ilişkilerden farklı dinamiklere ve beklentilere sahip olabilir. İnsanların geçmişten gelen deneyimlerle daha bilinçli bir şekilde ilişki kurma eğilimi, yeniden evliliklerin daha sağlam temellere dayanmasını sağlayabilir. Ancak yine de iletişim, saygı, anlayış ve uzlaşma gibi faktörlerin önemi unutulmamalıdır.

Bu bölümde evliliğin tarihsel süreç içerisindeki seyri ele alınarak detaylı olarak açıklanmıştır. Osmanlı Devleti'nin son yıllarında başlayan modernleşme Cumhuriyet'in ilk zamanlarında da devam etmiş ve bu dönemlerde evliliğe dair hukuki pek çok gelişme yaşanmıştır. Bu gelişmeler sosyo-kültürel değişimleri beraberinde getirmiştir. Modernleşen toplum ile kadın ve erkeğin evlilik içerisindeki konumu değişim gösterirken, evlilik üzerine söz söyleme hakkı ailenin en yaşlısının elinden alınmıştır. Öyle ki ailenin odağı en büyükten en küçük olan çocuklara kaymıştır. Kadının her dönemde ev ile özdeşleştirildiği görülmektedir. Ancak 68 olayları ile kadının toplumdaki konumu sorgulamaya açılmış ve 80'lere gelindiğinde kadın haklarına dair toplumda daha fazla çalışma yapılmaya başlanmıştır. Ailede ve evlilik içerisinde kadın daha fazla görünür olmuş ve haklarını bilir hale gelmiştir. Yaşanan değişimlerle evlilik, sadece toplumsal faktörlere göre değişim ve dönüşüm gösteren bir kurum olmasının ötesinde çoğu zaman toplumsal dönüşüme yön veren bir kurum olmuştur. 1960-1980 arasında yukarıda uzun uzadıya ele aldığımız durumların evliliğe etkisi üzerinden bu dönemde üretilen filmler de bu ve benzeri yapısal kodların çatısı altında gerçekleşmiştir. Üçüncü bölümde bu yapıların içerisinde bireyin failliği ele alınıp yapının varlığı ve failin fark yaratması detaylı olarak ortaya konulmaya çalışılacaktır.



4. TÜRK SİNEMASINDA (1960-1980) EVLİLİĞİN YAPI-FAİL İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Sinema, sadece eğlence aracı olmanın ötesine geçerek, toplumsal, kültürel ve duygusal boyutlarıyla izleyicilerin düşünce dünyasını etkileyen güçlü bir sanattır. Filmler üretilirken içinde bulunduğu zamanın sosyo-kültürel yapıların etkisi altında kalmaktadır. Bu nedenle filmler üzerinden sosyolojik açılımlar yapmak mümkündür. Evlilik, yalnızca iki bireyin birleşmesi değil, aynı zamanda toplumun değerleri, cinsiyet rolleri, aile yapısı ve bireyler arası dinamikleriyle şekillenen bir kurum olarak görülmektedir. Evlilik her dönemde, sadece romantik ilişkileri değil, aynı zamanda toplumun beklentilerini, çatışmalarını ve yaşamsal deneyimlerini de içermektedir. Bu nedenle bu bölümde ilk iki bölümde ele aldığımız evlilik ve yapı-fail ilişkisi 1960-1980 yılları arasında üretilen filmler üzerinden incelenecektir. Filmlerin incelenmesine geçmeden sinema ve gerçeklik ilişkisini açıklamak gereklidir. Çünkü filmler hem gerçekliği inşa etmekte hem de var olan gerçekliği filmler aracılığıyla göstermektedir. Toplum içerisinde önemli bir mesele olan evlilik ve evlilik içerisinde yapı-fail ilişkisi özelinde bireylerin eylemleri toplumsal gerçeklikten bağımsız değildir. Çalışmada, filmlerin toplumsal gerçekliğe uygun bir şekilde bu ilişkiyi ifşa ettiği düşüncesinden hareket edilmiştir. Bu bölümde bu düşünceden hareketle ilk olarak sinema ve gerçeklik ilişkisi ele alınacak, ardından örneklem olarak seçilen filmler üzerinden bu ifşanın nasıl yapıldığı incelenecektir.

4.1. Sinemanın Gerçeklik ile İlişkisi

Sinemanın icadı birçok teknik gelişmenin bir araya gelmesiyle olmuştur. 19. yüzyılın sonuna geldiğimizde sinemanın modern formu Lumière kardeşlerin çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır. Lumière kardeşlerin icadı olan “Cinématographe” adlı bir cihaz, görüntülerin kaydedilip aynı zamanda bir projeksiyon cihazı işlevi görerek yansıtılmasına olanak sağlamaktadır. Hareketli görüntülerin büyük bir ekranda gösterilmesine yarayan Lumièrelerin bu keşfi sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bunun yanında Lumière kardeşler 1895 yılında Paris’te ilk çektikleri filmleri de seyirci ile buluşturmuşlardır. Bu ilk gösterimle birlikte sinemanın gerçeklik ile ilişkisi üzerine düşünülmeye başlanmıştır. Sinema kendinden önce var olan diğer mediumlardan farklıdır. Bu fark görüntü ile olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Sinemanın gerçekliği kaydetme ve iletme gücü diğer sanatlarda var olan biçimden

yüksektir. Bu nedenle ilk film gösterimlerinden itibaren bu sanat seyirciyi oldukça etkilemiştir. Öyle ki Lumiere kardeşlerin *Tren'in Gara Girişi* (1895) filminde seyirciler treni gerçek zannederek korkmuştur. İlk yıllardan itibaren sinemanın sanat olup olmadığı üzerine çok çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Bir taraf sinemanın sanat olduğu üzerine görüşler sunarken, diğer bir taraf ise sinemanın popüler eğlence aracı olduğunu savunmuştur. Sinemanın sanat olarak varoluşu üzerine üretilen düşüncelerin ve tartışmaların tarihi, sinemanın icadının ilk on beş yirmi yılına denk gelmektedir. Bu düşünceler sonucunda sinemanın nasıl bir sanat olduğu sorusunun yanıtları verilmeye başlanmıştır. Öyle ki sinemayı kendinden önce var olan sanatlardan ayıran en önemli yanı, gerçekliği kaydedip iletmesi ve gerçekliği kendi araçları ile yeniden kurabilmesidir.

Sinemanın sanat olup olmadığı üzerine süren tartışmalar biçimci gelenek ve gerçekçi gelenek olmak üzere iki ana damardan ilerlemektedir. Sinema üzerine düşünen bu iki yaklaşım da kendi içerisinde sinemanın ne olduğunu ve gerçekliği nasıl kurup sunduğunu açıklar niteliktedir. Bu doğrultuda ilk çalışmalar biçimci kuramcılar tarafından yapılmıştır. Hugo Münsterberg ve Rudolf Arnheim tarafından gerçekleştirilen bu ilk çalışmalarda sinemanın ham maddesine odaklanılmıştır. Sinemayı diğer sanatlardan farklı kılan hareketli görüntüye sahip olması ve teknolojik gelişmelerle birlikte sesin de filmlerde kullanılmasıdır. Bu yönüyle sinema diğer sanatlara oranla fiziksel gerçeklikle daha yakın çalışmalar ortaya koymaktadır. Sinemanın gerçeklikle olan bu yakın ilişkisi ve bu ilişkinin kurulma biçimi onun daha özel bir yerde tutulmasını gerekli kılmaktadır. Bu ilişkiyi ortaya koyan ilk çalışmalar bu nedenle daha çok görünenin gerçekliği üzerinedir ve sinemanın içeriğiyle değil daha çok biçimiyle ilgilidir. Hugo Münsterberg 1916 yılında yazdığı *“The Photoplay: A Psychological Study”* adlı kitabıyla ilk kez aracı olmadan sinema üzerine yazan ilk kuramcı olmuştur. Kitabında sinemanın öykülemeye, anlatıma başvurmasının önemini vurgulamaktadır. Ona göre bunların olmadığı sinema bir aygıttan ibarettir. “Sinema insan zihninin anlatımcı, öyküleyici ve analitik yapılarını gösterdiği zaman, fotoplay artık dünyaya gelir, kendi varlık nedenini bulur” (Münsterberg, 1916: 171). Münsterberg sinema ile insan zihninin dünyayı kavrayış ve anlamlandırma biçimi arasında bir ilişki kurmaktadır. İnsan zihninin kesit kesit gelen görüntüyü bir araya getirip hareketli resmi oluşturması onun için bütün sinemasal oluşu zihin ile ilişkilendirmek için yeterli bir kanıttır. Bu kanıt onun için sinemanın zihin ile ilişkili

bir sanat olduğuunun göstergesidir (Andrew, 2010: 65- 67). Sinemanın planlar, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, aydınlatmayı kullanarak anlamı kurması teknik beceri ve bakış açısı gerektiren bir durum iken zihnini bunu “dikkat çekme” yoluyla nasıl bir araya getirdiğı de önemlidir. Münsterberg bu durumun zihnini çalışma biçiminin doğal bir sonucu olduğunu vurgulamıştır. Zihin sadece aksiyonlu (hareketli) bir dünyada yaşamakla kalmaz, aynı zamanda dikkat etme yetisi aracılığıyla yaşadığı dünyayı düzenler, seçer, ayırır ve şekillendirir. Film sadece bir hareketin yakalanması değildir, zihnini yarattığı anlamlı bir gerçekliği belirli bir düzende sabitlemenin bir yoludur. İzleyiciler verilenleri dikkatle seçer ve düzenler. Münsterberg’e göre “film, dünyanın değil, insan zihninin süreçlerinin bir ‘alıcı-kaydedici-yansıtıcısı’dır. Bu da filmin tek başına tekniğe bağlanamayacağını, aksine sinemanın temelinde zihinsel yaşamın olduğunu göstermektedir (Andrew, 2010: 68-69).

Özetle, Münsterberg sinemanın biçimsel özelliklerinin izleyici üzerindeki psikolojik etkilerini inceleyerek, sinemanın bir görsel ve işitsel sanat formu olarak nasıl etkili bir şekilde kullanılabileceğini ve izleyiciyle etkileşim kurabileceğini vurgulamaktadır. Bu düşünceleri, sinemanın estetik ve duygusal açıdan güçlü bir ifade aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

Münsterberg gibi Rudolf J. Arnheim de Gestalt disipliniinden etkilenmiş ve filmlerin zihinsel gerçeklik ve algılanan gerçeklik ile ilişkisini ortaya koymaya çalışmıştır. Arnheim “*Film as Art*” (Sanat Olarak Sinema) adlı kitabında sinemanın sanatsal değerini ve estetik unsurlarını analiz etmiştir. Düşünür bu kitabında “Gerçekliği yeniden üreten film sanat olabilir mi?” sorusuna odaklanır (1957: 2-3). Bu soruya yanıt vermek için ise insan gözünün algıladığı gerçeklik ile kameranın kaydettiği görüntüyü karşılaştırır. Bu ikisinin birbirinden oldukça farklı olduğunu ortaya koymak için Gestalt’ın altı temel ilkesinden hareket ederek bu ilkeleri sinemaya uyarlamıştır. Arnheim’e göre film gerçekliğin basit bir mekanik yeniden üretimi değildir (Andrew, 2010: 83). Ona göre, filmdeki eksiklikler ve kusurlar aslında sinemanın sanatsal yönüdür. İşte bu eksiklerin farkında olan yönetmen, duygusal tepkilerini ve mizansenin birleşimini kullanarak filmi sıradan motamon bir kayıt olmaktan çıkarmaktadır. Bu, sinemanın estetik gücünü göstermektedir.

Özetle, Arnheim sinemanın gerçeklik ile ilişkisini estetik gücü üzerinden konumlandırırken, sinema gerçekliğinin algıladığımız gerçeklikten farklı olduğunu ve

bu farkın da onu sanat yaptığını vurgulamıştır. Bunun yanında düşünür, sinemanın görsel dilini ve estetiğini incelerken, sinemanın diğer sanat formlarıyla olan ilişkilerini de ele almıştır. Münsterberg gibi Arnheim da sinemanın gerçekliği yansıtmaya potansiyelinden çok, bu gerçekliği nasıl iletmediği konusu üzerinde durarak biçimci geleneğin temsilcileri arasına girmiştir.

Münsterberg ve Arnheim gibi Bela Balázs'da sinemanın biçimsel özellikleri ile ilgilenecek sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerine açıklamalar yapmaktadır. Balázs, sinemanın zihinsel süreçlere benzediği konusunda Arnheim ve Münsterberg ile hemfikir. Ancak sinema ve ses meselesi açısından Arnheim'dan ayrılır. Arnheim sinemaya sesin gelmesiyle sesin sinemanın bütün bileşenlerini senaryo ve diyaloga hizmet etmeye zorladığına değinir. Düşünür “sesin sinemanın kendi akışı içerisindeki var olan uyumunu bozduğunu ve bozulma ile sinemanın sanat olma vasfını yitirmesine neden olduğunu” aktarmaktadır (Andrew, 2010: 93). Balázs ise sinemada sesin kullanılmasının sinemanın gerçekliğini artıracak olduğunu düşünmektedir. Bu konuda şunları söyler:

Sesli filmin işi bize akustik çevremizi, içinde yaşadığımız akustik manzarayı, nesnelerin konuşmasını ve doğanın samimi fısıltılarını; insan konuşmasının ötesinde bir konuşmaya sahip olan ve yaşamın engin konuşma gücüyle bizimle konuşan ve denizin mırıltısından büyük bir şehrin gürültüsüne, makinelerin kükremesinden sonbahar yağmurunun pencere camındaki hafif pıtırtilarına kadar düşüncelerimizi ve duygularımızı içten içe etkileyen ve yönlendiren her şeyi ortaya çıkarmaktır. Issız bir odada gıcırdayan bir döşeme tahtasının, kulağımızın dibinden ısıklık çalarak geçen bir kurşunun, eski mobilyalardaki ölüm saati böceğinin ve taşların üzerinde çınlayan orman baharının anlamı. Duyarlı lirik şairler hayatın bu önemli seslerini her zaman duymuş ve kelimelerle anlatmışlardır. Sesli filmin görevi, onların bizimle ekrandan daha doğrudan konuşmasına izin vermektir (Balázs, 1970: 197-198).

Balázs'a göre ses sinemanın gerçekliğe yaklaşmasının önünü açmaktadır. Filmlerde sesin kullanılmasıyla hayatın içerisinde var olan, yaşamı tamamlayan belki de sıradan olarak görülen kapı gıcırması, rüzgâr sesi gibi sesleri yeniden duyarız. Normal yaşamın akışı içerisinde duymadığımız ya da duymayı unuttuğumuz bu sesleri filmler aracılığıyla yeniden keşfederiz. Başka bir deyişle filmlerle nesnelerin ve doğanın sesi açığa çıkmış olur. Sessiz film döneminden sesli filme geçiş daha sonra rengin filmlerde görünür olmasıyla yaşanan teknolojik dönüşümler sinemayı gerçekliğe daha da yaklaştırmaktadır. Balázs'a göre sinema kendine özgü anlatı araçları ile bir biçim oluşturur ve bu biçim gerçekliği nasıl oluşturduğunu açıklar.

Balázs'a göre sinema üstü kapatılan ve bozulan gerçekliği kültür içerisinde yeniden ortaya koymaktadır (Kaes ve Levin, 1987: 24). Ona göre sinema ile varlıkların ve temelde de insanın oluş halinin görünmesi ve ortaya çıkarılmasında sinema önemlidir. Bu önemin varlığını "Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü" adlı çalışmasında ortaya koymaktadır. Düşünre göre matbaanın icadı ile görsel bir kültürden düşünsel bir kültüre geçiş yaşanmıştır. Görünen her şey yazının tahakkümü altına girmiştir. Bununla da insanın yüzü, hayvanın sesi yazı ile okunur olmuş, var olan gerçeklik yazına hapsolmuştur. Balázs'ın deyiimiyle "görünür olan tin, okunur bir tin haline geldi ve görsel kültür kavramsal bir kültüre dönüştü" (2013: 23). Görünür olanın okunur hale gelmesinden onu kurtaran sinema ve onun temel aracı olan kameradır. Sinemada görünümü kaybolan insanların yüzleri tüm ayrıntılarıyla tekrardan görünür olmuştur. Balázs'a göre jestler, mimikler ve insana ait olan pek çok mefhum yazı aracılığıyla aktarıldığında çoğu yön ihmal edilmektedir ve sadece okunmaktadır. Ancak kamera bunların derin anlamlarını göstererek ifşa etmektedir (Balázs, 2013: 23). Yüzü, mimikleri, jestleri yazılı metinlerden "okuyan insan" yeniden "görünen insan" olmuştur. Bu görünüm dolaysız bir görünümdür. Balázs sadece yazılı inşaya değil sözlü inşaya da karşı durmaktadır. Onun eleştirdiği konu, kültürün sözcüklerin egemenliğinin altına girmesidir. Ona göre sözcüklerin ve kavramların kültüründe hem tin hem de beden gerçek değerini yitirmiştir. Sinema yazılı ya da sözlü dile başvurmadan perdede yüzü olduğu gibi göstererek evrensel bir dil kurmaktadır. Bu yeni dil ile farklı diller kullanılmasına rağmen, aradaki sınırlar kalkacak ve insan kendisini nerede görse tanıyacaktır (Balázs, 2013: 30-31). Düşünürün burada vurguladığı arada dil vb. bir şey olmadan, varlığın saf haliyle bir anlatıcının olmadan görülmesi, görünür olmasıdır. Sinemanın başarısı, dilin aracıyı ortadan kaldırarak var olanı olduğu gibi göstermesinden gelmektedir.

Balázs, yakın çekim ve kurgunun önemi üzerinde de durmuştur. Düşünre göre, ekonomik faktörler sinemayı yeni konular aramaya yöneltmiştir. Bu yönelme ile de yeni konuların aktarımında montaj ve yakın çekimler gibi yeni tekniklerden yararlanılması gerektiğini vurgulamıştır (Andrew, 2010: 167). Balázs, bu yeniliklerden biri olan montajı görüntülerin bir araya getirilmesi olarak tanımlar. Bu birleştirme ile filmin kompozisyonunu oluşturan imgeler bir bütün oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Balázs, sinema alanında, parçalara ayrılmış bir sahnenin izleyicinin zihninde zaman ve mekânın tutarlı bir birlikteliği olarak nasıl varlığını sürdürebildiği

sorusuyla ilgilenir. Devamında ise montajın yalnızca olayları göstermekle kalmayıp, aynı zamanda, görünür olmasalar bile aralarındaki bağlantıların belirginleşen duyguları, anlamları ve fikirleri ilişkilendirmemize de yol açabilir olduğunu vurgulamıştır (1970: 52-53). Bu durumun varlığını ise şöyle basit bir örnek vererek açıklamıştır:

Birinin bir odadan çıktığını görürüz. Sonra odayı düzensiz bir şekilde görürüz, bir mücadelenin izleri gösterilir. Sonra bir yakın çekim- arkasından kan damlayan bir sandalye verilir. Boğuşmayı ya da kurbanı görmemize gerek yoktur ve bu sahne yeterli olacaktır. Bu sahnelerle olan biten her şeyi biz tahmin edebiliriz. Bu düzenleme ile kurgu bize ipucunu vermiş olur (Balázs, 1970: 123).

Balázs, kurgunun sahnelerin düzenlenmesi, zamanın manipülasyonu ve farklı açılardan bakma gibi unsurları kullanarak izleyiciyi bir hikâyenin içine çektiğini ve onu olayların akışına dahil ettiğini vurgular. Kurgu, bir filmdeki olayların sırasını, vurgulanacak detayları ve hikâyenin anlatımını belirlerken, anlatının etkisini de arttırmaktadır. Özetle Balázs, sinema teknolojisinde yaşanan gelişmelerin sinemayı gerçekliğe yakınlaştırdığını düşünmektedir. Düşünürün yakın çekim üzerine söyledikleri ise film çözümleme başlıkları altında filmlerden örnekler üzerine aktarılacağı için burada tekrar ele alınmamıştır.

Sinema ve gerçeklik ilişkisinde montaja önemli bir yer ayıran bir diğer biçimci düşünürler Sovyet yönetmenlerdir. Sovyet yönetmenler sinemanın toplumsal gerçeklik ile ilişkisine yoğunlaşmışlardır. 1920'ler ile birlikte yükselişe geçen Sovyet Sineması'nda üretilen filmler ve bu filmlerde yer alan temalar ve bunların filmler aracılığıyla ifade ediliş biçimi sinema ve toplumsal gerçeklik ilişkisini pekiştirmiştir. Sovyet sineması, toplumsal gerçekliği ve sınıf mücadelesini yansıtmak istediğinden filmler, genellikle işçi sınıfının günlük yaşamı, kolektif çalışma, toplumsal adaletsizlikleri ve devrimci idealleri ele almıştır. Seçilen konuların yanında sinemanın teknik yönü de gerçekliği vurgulamaktadır. Doğal ışık kullanımı, günlük hayatın akışı içerisinde seçilen görüntüler, el kamerası kullanımı ve düzenlemelerde doğal bir akış tercih edilmektedir. Sovyet sinemasında gerçeklik, politik bir araç olarak da kullanılmaktadır. Filmler, izleyicilerin duygusal tepkilerini harekete geçirerek, toplumsal adaletsizliklere ve sınıf mücadelesine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle, gerçekçi anlatımlar, izleyicilerin empati kurmalarını ve devrimci ideallere bağlılık duygusu uyandırmayı hedeflemektedir. Sovyet sinemasının gerçeklik ile ilişkisi, politik, toplumsal ve estetik bir boyutta bir araya getirilmektedir. Gerçekçi

anlatım, izleyicilerde güçlü bir etki bırakmak, politik mesajları iletmek ve devrimci idealleri teşvik etmek için kullanılmaktadır. Bu kullanımın en iyi örneklerini Sergei Eisenstein vermiştir. Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı (1925) filmi bu anlamda iyi örneklerin başını çekmektedir. Eisenstein'ın yanı sıra Vsevolod Pudovkin'in Ana (1926) filmi de devrimci idealleri seyirciyi yansıtmak amacıyla ortaya konulmuş filmlerdendir. Dönemin yöneticileri de sinemanın önemini fark edip, bu alanda üretim yapan yönetmenleri desteklemişlerdir. Biçimci gelenekten gelen Eisenstein teknik olanakları ve bu tekniğin nasıl kullanılacağı üzerinde durduğu kadar sinemanın amacı üzerinde de incelemeler yapmıştır. Eisenstein sinemaya özgü gerçekliğin sadece var olanın uzun uzadıya çekilmesi fikrine karşı çıkmaktadır. Ona göre çekilen görüntüler montaj yardımıyla bir araya getirilip yeni bir anlam ürettiğinde sinema sanat mertebesine ulaşmaktadır (Eisenstein, 1975: 9-10). Başka bir deyişle sinemanın biçimsel olanakları en iyi şekilde kullanılırsa sinema ve sanat ilişkisi kurulabilecektir. Eisenstein, sinemanın gerçeklik algısını dönüştürebilecek bir araç olduğunu savunurken, montajın da bu dönüşüm sürecinde hayati bir rol oynadığını düşünmektedir. Ona göre, sinema, gerçekliği yalnızca görsel olarak yansıtmaz, aynı zamanda izleyici üzerinde duygusal ve zihinsel bir etki bırakabilir. Eisenstein gerçekliğin doğrudan temsilinden ziyade, sinemanın gerçekliği yaratma ve izleyiciye aktarma biçiminde yattığına inanmaktadır. Ona göre, sinema izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçirebilir ve onu düşünmeye yönlendirebilir. Onun için filmin hammaddesi, izleyici üzerinde kesikli bir reaksiyonu uyandırabilme yetisine sahip olan çekim elemanlarının yerini bulmaktır. Bir film sahnesi aynı anda birçok bileşeni bir arada barındırabilir. Bu unsurlar birbirleriyle birleşebilir ve bu birleşmede etkiyi artırabilir. Filmdeki bu bileşenlerin kendi aralarında çatışmasıyla da yeni bir etki yaratabilir, ya da beklenmedik bir bileşen gerekli etkiyi bir araya getirebilir. Andrew, 1925 tarihli Potemkin Zırhlısı filminden bir sahneden bu durumu örneklendirmektedir:

Potemkin Zırhlısı filminde (1925), örneğin bir burjuva kadın Odesa merdivenlerinde "Onların huzuruna çıkmamıza izin verin" dediği zaman, kadına ne sözle ne altyazıyla ne de bir eylemle yanıt verilmez, bunların yerine merdivenlerden sessizce, kesintisiz bir biçimde ve uğursuzca aşağı inen askerlerin giderek uzayan gölgeleriyle yanıt verilir. Burada, konuşma ve ışıklandırma elemanları birbirleriyle diyalog halindedir, bu nedenle transfer etkisi meydana gelmektedir (2010: 112-113)

Perdede birden fazla eleman aynı anda bir araya gelip bir etkileşim içerisine girerse bu seyircide çok duyulu bir deneyim oluşturur. Eisenstein, yönetmenin çekimlerle bir araya getirdiği gerçeklik anlayışı yerine çekimlerin çatışma yaratacak bir şekilde bir araya getirilmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Montaj, Eisenstein'ın sinematik dildeki temel araçlarından biridir ve sinemasal gerçekliğin yaratılmasında kilit bir rol oynamaktadır. Görsel unsurların çarpıcı bir şekilde montaj ile bir araya getirilmesi izleyicide güçlü bir etki yaratır ve duygusal tepkileri tetikleyebilir. Eisenstein, montajın sinemadaki gerçeklik algısını nasıl değiştirebileceğini “çarpışma” kavramıyla açıklar. İki farklı görüntüyü birleştirerek, izleyiciye yeni bir anlam katmayı amaçlar. Örneğin, bir yandan bir kişinin gülüşünü gösterirken diğer yandan bir bebek ağlarken çekilen görüntülerin ardışık montajı, gülme ve ağlama arasında bir karşıtlık yaratır. Bu karşıtlık, izleyicide bir duygusal gerilim yaratır ve gerçekliği sadece yansıtmak yerine, onu manipüle edebilen bir güç olarak sinemayı ortaya çıkarır. Düşünür çekimlerin birbirini takip eden bir sırayla bir araya getirilmesinin aksine görüntüleri birbiriyle çarpıştırarak anlamın oluşturulmasını savunur. Bu yöntem ile seyirciyi pasif konumundan çıkararak ortak- yaratıcı konumuna getirmektedir.

Pudovkin ise Eisenstein'ın aksine daima tek çekimi savunmuştur. Onun montaj anlayışı çekimlerin arka arkaya dizilerek birbirine bağlanmasına dayanmaktadır. Pudovkin yönetmeni çekimin insafına bırakmıştır. Var olan gerçekliğe ait görüntülerin bir araya getirilmesi ona göre yaratıcı film yönetmenini ortaya çıkarmaktadır. Pudovkin'e göre, dünya zaten çekimlerin yakaladığı gerçekliklerle duyumsanır; ancak detaylara odaklanan bir kurguyla bu duyum daha da artırılabilir ve açığa çıkarılabilir (Andrew, 2010: 114). Pudovkin, bir yönetmenin, filmsel bir olayın izleyici tarafından sanki doğal bir olaymış gibi deneyimlenmesini sağlayacak araçlara sahip olduğunu düşünmektedir. Ona göre yönetmen seçtiği görüntüleri bir araya getirerek izleyicilerin hislerini istediği gibi kontrol edebilmektedir. Pudovkin görüntülerin yönetmen tarafından bir araya getirilmesi üzerinde dururken, Eisenstein çekimlerin birbirine bağlanmasının çatışma yaratacak biçimde yapılması gerektiğinin üzerinde durmaktadır.

Bişimci gelenekten gelen sinema düşünürleri, sinemanın gerçeklikle bağlantısını genellikle gerçekliği nasıl ürettiği ve nasıl yansıttığı üzerinden açıklarlar. Bir diğer Sovyet sinemacı Dziga Vertov ise Eisenstein ve Pudovkin'den farklı olarak gerçekçi

geleneğe daha yakındır. Vertov’a göre, bir sinemacının temel görevi gerçeği olduğu gibi, anında yakalamaktır. Sinemacı bu gerçeği film parçalarına aktarmalı ve daha sonra bu materyalleri kurgu masasında hammadde olarak işleyerek eserini ortaya koymalıdır. Vertov kendisinin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi avcı benzetmesi üzerinden tanımlar. *“O bir film çekimi avcısı, gerçeğin çekimleri. Film gerçeği. O kendini bir ofise kapatmıyor, odasının kafesini terk eder ve doğayı keşfe çıkar. Gözlemler. Deneyler. Garip bir çevrede yönünü bulur. Anlık kararlar verir ve doğal kaynakları kullanır”* (1984: 222). Vertov bu aktarımıyla yönetmenin günlük yaşam içerisinde var olanı nasıl bulup çıkaracağına dair ipucu vermektedir. Bu açıklamayla ortaya koyduğu estetik yöntemi Sine-Göz olarak adlandırmıştır. Sine-Göz gerçeklerin sine-kaydıdır. Vertov’un hayatın olduğu gibi kaydedilerek deşifre edilmesi arzusunun bir sonucudur. Bunun yanında var olanın kaydedilip düzenlenerek sunulmasıyla ideolojik anlamlarının sinema ile yaratılabileceğinin de altını çizmektedir. Vertov, sinemanın gerçekliği yakalama potansiyeline sahip bir araç olduğunu düşünmektedir. Ona göre, sinema insanların günlük hayatını yakalayabilir, gerçekliği belgeleyebilir ve insanların gerçek dünyadaki deneyimlerini aktarabilir. Vertov, bu gerçekçi yaklaşımıyla “görüntülerin gerçekliği” fikrini ortaya atmıştır. Bu nedenle sinemanın içeriğinin, gerçekliği yansıtma amacına hizmet etmesi gerektiğini savunur. Ona göre, sinemanın görevi, toplumsal ve politik sorunları ele almak, halkın gerçek yaşamını göstermek ve izleyicilerin düşünmesini ve eyleme geçmesini sağlamaktır. Vertov, sanatsal anlamın yaratımında seyircinin katılımını vurgulayarak sanatın pasif alımlanışına karşı çıkar. Bu nedenle sinemanın özerk bir sanat olduğuna inanır ve filmlerini “kitlelerin gözünü açma” umuduyla bu ilkeye bağlı kalarak yapar (Petric, 2000: 81). Bu nedenle gerçekliğin komünist bakış açısına göre iletilmesi gerektiğini aktarır. Vertov, sinemanın gerçekliği yansıtma amacına hizmet etmek için özel bir sinematografik dilin kullanılması gerektiğini aktarır. Bu nedenle, Film Kameralı Adam (1929) gibi filmlerinde deneysel kurgu ve montaj tekniklerini kullanır. Çekim açıları, hızlandırılmış veya yavaşlatılmış hareketler, split ekranlar ve çarpıcı görsel efektler gibi unsurları kullanarak izleyicilerin gerçekliği farklı bir şekilde deneyimlemelerini sağlar. Böylece, izleyicilerin alışlagelmiş algıları sorgulanır ve yeni bir bakış açısı sunulur. Vertov, sinemanın sadece izleyicileri etkilemekle kalmayıp aynı zamanda onları aktif katılımcılar haline getirebileceğine inanır. Ona göre, izleyiciler sinemanın sunduğu gerçeklikle etkileşime geçebilir, filmi sorgulayabilir ve kendi düşüncelerini

oluşturabilirler. Bu nedenle, Vertov'un filmleri sıklıkla seyircilerin katılımını ve düşünsel bir etkileşimi teşvik etmek amacıyla tasarlanmıştır. Sovyet sinemacılar, sinema ve gerçeklik ilişkisini hem kuramsal hem de uygulamayla ortaya koymuşlardır.

Vertov'un biçimci ve gerçekçi geleneğin arasında bir köprü kurduğunu söylemek yanlış olmaz. Siegfried Kracauer ve Andre Bazin gerçekçi geleneğin ilk temsilcileridir. Bu iki düşünür de sinemada dışavurumcu stili reddedip, var olanın dönüştürülüp verilmesi yerine yansıtılması üzerinde dururlar: "Sinema insan ve doğa arasındaki bozulan diyalogu, insanın çevresini görmesini sağlayarak yeniden kurabilir" görüşünü temele alırlar (Gök, 2007: 116-117). Gerçekçi geleneğin temsilcileri, sinemayı gerçeğin sanatı olarak nitelendirir ve sinemanın gerçekliğe ne kadar yakınsanırsa, o kadar sanat olabileceğini savunurlar. Bazin, filmin gerçeklik ile olan ilişkisini görüntülerin gerçeklikle ilişkisi üzerinden açıklamıştır. Sinemada gerçeklik için görsel imajın merkezi olduğunu, ses ve montajın ise onu gerçekliğe yaklaştırmak için ikinci ve tamamlayıcı rol oynadıklarını aktarır (Bazin, 2011: 36). Ayrıca sinemanın gerçekliği doğal bir şekilde yansıtma potansiyelinin onu diğer sanat formlarından ayırdığını vurgular. Ona göre sinema, gerçek ortamlarda gerçek insanlarla gerçek zamanlarda çekilen görüntüler aracılığıyla gerçekliği yakalamaktadır. Bu nedenle, sinema "sinematografik gerçeklik" sunar. Bazin, sinema ve gerçeklik ilişkisini alan derinliği ve plan-sekans (sürekli çekim, uzun çekim, çekim içinde kurgu) tekniğiyle açıklar. Ona göre doğadaki bütünlüğün ve sürekliliğin perdeye aktarılmasına olanak tanıyan uzun planlar ve alan derinliği, daha etkili bir dramatik yapı oluşturur. Uzun planlar ve alan derinliği sayesinde sinemada gerçek hayatın akışını olduğu gibi yakalayabiliriz. Alan derinliği izleyiciyle gerçek arasında yakın bir ilişki kurmalarına ve seçme şansına sahip olmalarına olanak sağlar (Monaco, 2011: 386). Seçme şansına sahip olmaları onların filme daha fazla dahil olmalarını sağlamaktadır. Bazin (2011: 50-51), Orson Welles'in Yurttaş Kane (1941) filmi ve yönetmenin filmdeki yeni kullandığı teknikler için şunları söyler:

"Orson Welles, Yurttaş Kane filminde hareketsiz kalan kameraya derinlik yeni bir dramatik etki sağlamıştır...Sinemaya getirmiş olduğu yenilik açısından Orson Welles yeni bir dönemin başlamasında önyak olmuştur. Yurttaş Kane ekran dili için bir devrim niteliği taşımaktadır"

Bazin, filmde kullanılan alan derinliği ve uzun çekimler için film dilinin yeni bir anlatı tarzı olduğunun altını çizer. Bazin, uzun kesintisiz çekimlerin gerçek zamanlı bir deneyim sunduğunu ve izleyiciyi olayların içine dahil ettiğini aktarır. Uzun çekimler ve alan derinliğiyle yaratılan derinlik hissi, mekânın ve karakterlerin gerçekçi bir şekilde ekranda var olmasını sağlamaktadır. Bu da seyircinin filmde yaratılan dünyanın içerisine aktif olmasına olanak tanırken, onların gerçek hayatla olan etkileşimlerine de etki etmektedir. Düşünür kaleme aldığı “*Sinema Nedir?*” (2011) adlı çalışmasında sinemanın ne olduğunu ve gerçeklikle arasındaki ilişkiyi açıklarken İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ne de değinir. Ona göre İtalyan Yeni Gerçekçiliği sinemasal gerçeklik biçimlerine sadeliği getirmiş ve üretilen filmlerin montajın etkisine karşı bir başkaldırı olduğunu aktarmıştır (2011: 52). Düşünür kitabında bir başlığı Vittorio De Sica’nın Bisiklet Hırsızları (1948) filmine ayırır. Filmde yönetmen, doğal mekanları, doğal ışığı kullanmayı tercih ederken, seçtiği oyuncular da sıradan hayatın içerisinden alınan amatör oyunculardır. Filmin konusu ise dönemin İtalya’sında var olan işsizlik ve geçim sıkıntısına odaklanmaktadır. Yönetmen günlük hayatın sıradan olayları ve bireyleri ile uzun çekimler ve gerçek zaman kullanımıyla filmde gerçekliği inşa etmiştir. Bazin bu seçimlerin bir araya gelmesi ile yönetmenin filmde toplumsal gerçekliği yakaladığını düşünmektedir. Bu da bizi sinema ile gerçeklik ilişkisinde toplumsal gerçekliğin yakalanmasının önemine götürmektedir.

Özetle, Bazin sinema perdesindeki görüntünün sadece perde ile sınırlı olmadığını, perdeden taşıdığını ve sinemadan çıktıktan sonra da izleyicide devam ettiğini belirtmektedir. Çünkü perdede görüntünün iletilmesini sağlayan kamera, doğadaki bütünlüğün, sürekliliğin aktarılmasına olanak tanırken aynı zamanda gerçekliği açığa çıkaran önemli bir araçtır. Bu nedenle Bazin, sinema perdesini dünyaya açılan bir pencere olarak görmektedir. Onun sinema hakkındaki görüşleri, sinemanın sanatsal ve estetik değerlerini vurgulayan, gerçekliği yakalama potansiyelini öne çıkaran ve sinema tarihini anlama ve değerlendirme önemine dikkat çeken bir bakış açısını yansıtır.

Bazin gibi Siegfried Kracauer’da gerçekçi gelenekten gelen film kuramcılarındandır. Kracauer’a göre fiziksel gerçekliği kurtardığı için sinema sanattır. Kamera aracılığıyla sinema gerçekliğin gizli yönlerini açığa çıkarır ve perdede görmediklerimizi görünür kılar. Perdede gördüklerimiz kurtarılmış gerçekliktir:

Film, onun ortaya çıkışından önce görmediğimiz, hatta göremediğimiz şeyleri görünür kılar. Psiko-fiziksel karşılıklarıyla maddi dünyayı keşfetmemize etkili bir biçimde yardım eder. Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku halinden, fiili namevcudiyet halinden kurtarırsınız. Ve parçalara ayrıldığımız için bu dünyayı deneyimlemekte özgürüz. Sinema fiziksel gerçekliğin kurtarılmasını destekleyecek özel donanıma sahip bir mecra olarak tanımlanabilir. Sağladığı görüntüler, maddi hayatın akışını meydana getiren nesneleri ve olayları, ilk defa, yanımıza alıp gitmemize imkân verir... ancak, filmlerin bize fiziksel gerçekliği deneyimletebilmesi için, gösterdikleri şeyi göstermeleri gerekir (2015: 518).

Ona göre, sinemayı diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliği her şeyi olduğu gibi göstermesidir. Bir ressam bir manzarayı resmettiğinde onun yansıttığı gerçeğin kendisi değildir, o manzaranın gerçekliği sanatçının niyetlerinin arasında kaybolup gitmektedir. Sanatçı gerçekçi bir zihniyete sahip olsa da gerçekliği kaydetmek yerine onu yorumlar ve şekillendirir (Kracauer, 2015: 518). Ancak sinema gerçeği olduğu gibi ve hareketin tamamı ile kaydeder. Bu yönü onu diğer sanatlardan ve fotoğraftan ayırmaktadır. Fotoğraf, hareketin sadece belirli bir evresini kaydedip sunarken, sinema Kracauer’ın “nesnel hareket” olarak adlandırdığı, kameranın önündeki nesneleri hiçbir başka mecraanın yapamayacağı şekilde kaydedip gösterebilme özelliğine sahiptir. Kracauer, sinemanın fiziksel varoluşunun iki açıdan fotoğraftan farklı olduğunu belirtir. Ona göre “film gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapar” (2015: 124). Sinema, varlığı “oluş” içinde yakalayarak, varlıktan değil, oluştan bahsetmemizi olanaklı hale getirir. Sinemanın “kaydetme” ve “ifşa etme” işlevleri, varlığı oluş içinde gösterme düşüncesini mümkün kılar (Öztürk, 2018: 155-156). Kaydetme, her türlü hareketin ve cansız nesnelerin kaydedilmesini içerir. Kamera kullanılarak kaydedilen üç tür filmsel hareket bulunmaktadır: “kovalamaca, dans ve oluşmakta olan hareket” (Kracauer, 2015: 125-129). Kracauer, sinemanın temelinde hareketin büyük bir yer tuttuğunu vurgularken, sinemanın kaydettiği önemli unsurlardan birinin de cansız, hareketsiz nesneler olduğunu belirtir. Bazin’in Umberto D. filminde mutfaktaki eşyaların ön plana çıktığını belirtmesiyle benzer şekilde, Kracauer da filmde cansız nesnelerin ne kadar büyük bir rol oynayabileceğini ifade eder. Ayrıca, Kracauer, cansız nesnelerin hikâyede sadece dekor olarak kullanılmasının sinematik bir yaklaşım olmadığını belirtir (Kracauer, 2015: 129-130).

Kamera sadece bir şeyleri kaydetmez aynı zamanda onları ifşa da eder. Bu ifşanın üç işlevi vardır: “normalde görülmeyen şeyler, bilinci afallatan fenomenler ve

gerçekliğin özel halleri” (Kracauer, 2015: 130-149). Normalde görülmeyen edilmeyen şeyler, küçük ve büyük, gelip geçici ve zihnin kör noktaları olarak üç başlık altında ele alınabilir. Küçük ve büyük detaylar, çıplak gözle normal bir görüş açısı ve mesafesinden bakıldığında ya çok küçük ya da çok büyük oldukları için algılanamazlar. Bu tür küçük detaylar, yakın çekimle ekranda gösterilmek suretiyle seyirciye sunulur. Yukarıda da değinildiği gibi yakın çekim Balázs ve Eisenstein gibi birçok sinema kuramcısı için sinemanın en büyük güçlerinden biri olarak kabul edilir. Kracauer’da benzer nedenlerle yakın çekimi önemli bir yerde tutar. Kracauer, yakın çekimin anlatıda önemli bir unsura seyircinin dikkatini çekme görevine vurgu yapar ve bu özelliği nedeniyle kuramcılar arasında, örneğin Eisenstein gibi, yakın çekimi bir montaj parçası olarak değerlendirenlerin olduğunu belirtir. Ancak Kracauer, sinemaya olan bakışıyla birlikte, yakın çekimin başka anlamlar içerip içermediğini araştırmaya yönelir. Kracauer, Griffith’in Hoşgörüsüzlük filmindeki ünlü mahkeme sahnesinde ellerine yapılan yakın çekim örneğini vererek, yakın çekimin anlatının bağlamından bağımsız bir hal aldığını belirtir. Bu örnekte olduğu gibi, yakın çekimin sadece montaj sırasında kullanılacak bir görüntü parçası olmadığını, aynı zamanda gerçekliğin daha önceden fark edilmeyen yeni boyutlarının ortaya çıktığı ve yakın çekimlerin nesneleri büyütüp dönüştürdüğünü ifade eder (Kracauer, 2015: 131-134). Benzer şekilde, normal bir bakış açısıyla algılanamayacak kadar büyük nesneler sinema aracılığıyla seyirciye görünür hale getirilir. Bu nesnelerin en önemlilerinden biri “kitle”dir. Kracauer, alışılmış sanatların kitleyi yeniden üretme konusunda yetersiz kaldığını belirtirken, fotoğraf ve sinemanın onu başarabilecek modern kavramları yeniden ürettiğini düşünmektedir (Kracauer, 2015: 136-138). Normalde görülmeyen şeylerden bir diğeri “gelip geçici” olandır. Gelip geçici olanın da birkaç boyutu vardır. Bunlardan biri “çok kısa ömürlü izler”dir. Çok kısa ömürlü izler çabuk olup geçici olaylardır. Örneğin, güneş huzmelerinin bulutların arasından görünüp kaybolması gibi. Diğeri ise uzun süreli geçici olaylardır. Örneğin, bir çiçeğin büyümesi. Bu olay yavaş ilerlediği için gözlemlenmektedir. Ancak hızlı çekim tekniği ile bir çiçeğin büyüme evreleri seyirciye daha kısa bir sürede gösterilebilmektedir (Kracauer, 2015: 139). Kracauer’a göre, sinema hareket halindeki fiziksel gerçekliği yakalayabildiğinden ve seyirciye bu gerçekliğin bir yönünü açığa çıkardığından dolayı önemli bir araçtır.

Normalde görülmeyen şeylerden bir diğeri ise “zihnin kör noktaları”dır. Günlük hayatta alışkanlıklarımız veya önyargılarımız nedeniyle göremediğimiz fiziksel

gerçekliğin çeşitli boyutlarının farkında değiliz. Sinema bu farkında olmadığımız zihnin kör noktalarına düşen fenomenleri “alışılmadık bileşikler, ret ve aşına” ile ifşa etmektedir. (Kracauer, 2015: 140-145). Alışılmadık bileşikler, filmler günlük hayatta alışkın olduğumuz tam olanın parçalarını gözümüzün önüne sererek görünür kılmaktadır. Tamın parçaları film içerisinde bir araya getirilerek normalde alışık olmadığımız bir bileşim oluşturabilmektedir ve bu bileşenler alışık olmadığımız yeniyi yaratarak bu yeni üzerinden bizi düşünmeye açmaktadır. Ret ise günlük hayat içerisinde bakışımızı yöneltmediğimiz hatta bakmaktan kaçındığımız nesneler ve durumlara karşılık gelmektedir. Bunlar çöp kovaları, çamur, dışkı vb. şeylerdir. Normal hayatta görmeye tahammül edemediğimiz bu durumları filmler aracılığıyla görmekteyiz. Kimi zaman ekranın bir köşesinde dururken, kimi zamanda yakın çekimin konusu olarak ekranın ortasında görürüz. Normal hayatta bakmaktan kaçındığımız bu manzaralara filmlerde bakmaya kanalize oluruz ve onlar da bizim için bu manzarayı deşifre ederler. Sonuncusu ise aşınadır. Aşına normal hayat içerisinde sık sık karşılaştığımız ve bu nedenle artık bizim için görünmez hale gelen şeylerdir. Bu nedenle reddin tersidir. Burada kabul etmeme yoktur. Tam tersine o kadar içselleştirilmiştir ki günlük hayatımızın bir rutini haline gelmiştir. O nedenle de bizim için hiç kafa yormamıza gerek duymadığımız durumlara karşılık gelmektedir. Alışkın olduğumuz yüzler, her gün gittiğimiz okul, geçtiğimiz sokaklar, içtiğimiz kahve bunlara örnektir. Onlara ulaşmak için çaba sarf etmemize gerek yoktur. Onlar hep oldukları yerlerdedir. Ancak filmlerde bu aşına olduğumuz şeyler öyle bir yerleştirilir ki biz onları perdede görünce durup düşünmeye başlarız. Onlar film aracılığıyla ifşa olurlar.

Normalde görülmeyen şeyler dışında filmlerin ifşa ettiği ikinci unsur, bilinci afallatan fenomenlerdir. Büyük felaketler, savaşlar, şiddet, terör, ölüm bilinci afallatan fenomenlerdendir. Bunlar filme konu olduğunda sinemanın anlatı kodlarıyla perdeye yansır. Film içerisinde karakter aracılığıyla günlük hayatın normal akışı içerisinde resmedilir. Filmin renginden, kamera açıları ve hareketlerine, çekim planlarından, oyuncunun giydiği kostüme, filmde kullanılan sesin yoğunluğu ve montaj tarzına kadar yapılan düzenleme ile perdeye yansıtılarak ifşa edilir. Bu bağlamda, Kracauer, Thomas Edison’un 1895’te 30 saniyelik bir kafa kesme klibi olan “*The Execution of Mary, Queen of Scots*” filmini örnek olarak verir (Kracauer, 2015: 146). Filmde, Kraliçe Mary’nin kafasının baltalı bir cellat tarafından kesildiği sahne

gösterilmektedir. Cellat, bedenden ayrılan kafayı yerden alarak izleyiciye dönük olarak havaya kaldırırken film sona ermektedir. Normalde günlük hayat içerisinde denk gelinmesi zor olan bu olay perdeye yansıtılarak ifşa edilmektedir. Sinema, büyük bir olayın şokuyla etkilenmiş seyirciyi bilinçli bir gözlemciye dönüştürme yeteneğine sahip olan tek alandır ve bu fenomenleri çarpıtmadan sunma becerisine sahiptir.

Kracauer'a göre filmlerin ifşa ettiği son unsur gerçekliğin özel tarzlarıdır. Travmatik bir durum veya alkol kullanımı gibi içsel ve dışsal nedenlerin yol açtığı ekstrem ruh hallerindeki bireylere görüldüğü şekliyle olaylar ifşa edilebilir (2015: 148). Örneğin, hayatı sayılarla veya renklerle gören bir kişinin bakış açısından yaşamın nasıl görüldüğü de filme aktarılabilir.

Özetle Kracauer'a göre sinema, açık bir şekilde dış dünya, fiziksel dünya ve günlük yaşamın sıradan ilişkileriyle uğraşarak onları görünür hale getirir. Görünürlükten uzaklaşan varlığın oluşsal halini yakalamaya çalışır. Varlık, kavramlarla, soyut ve genel ifadelerle, kültürel kodlarla, belirli çizgilerle ve nihayetinde önyargılarımız ve hırslarımızla perdelendiğinde, sinema özellikle ifşa edici işleviyle ortaya çıkar ve kaydedici niteliğiyle de ön plana çıkar. Bu çalışma kapsamında yukarıda üzerinde durduğumuz Kracauer'ın ifşa etme biçimlerine film analizinde sıklıkla evlilik içerisinde bireyin failliğini ortaya çıkarmak için başvurulacaktır.

Sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerinde duran bir başka düşünür Stanley Cavell'dır. Cavell'ın film üzerine çalışmaları Bazin'in yazılarından güçlü bir şekilde beslenir. O da Bazin gibi filmlere ontolojik vaziyette yaklaşmaktadır. Başka bir deyiş ile filmleri ontolojik açıdan ele almaktadır. Bazin ve diğer klasik film kuramcılarına benzer şekilde Cavell, filmin (ve fotoğrafın) gerçekliği yansıtmada insan elinin yokluğu ve otomatizmin dahli üzerine düşünür. Ancak filmin bize gerçekliği "tüm bakir saflığıyla" sunabileceği fikrine katılmaz. Cavell, daha temkinli bir şekilde, "*film aracının temelini fotoğrafik olduğunu ve bir fotoğrafın gerçekliğe ya da doğaya ait olduğunu*" söylemeyi tercih eder (Cavell, 1979: 15-16). Cavell, Bazin gibi nesne ile temsil ilişkisinde diğer sanatlara göre fotoğrafın farklı bir statüye sahip olduğunun altını çizer. Ona göre fotoğrafın sunduğu nesnelerin benzeri değil, tam tersine onların kendisidir (Cavell, 1979: 17). Bunu da görüntünün ontolojik yapısı ile ilişkilendirir. Çünkü fotoğraf diğer sanatlardan farklı olarak üretim anında sanatçının müdahalesine

açık değildir ve çekildiği haliyle sunulmaya devam eder. Çekildikten sonra yeniden üretim söz konusu değildir. Bunda da el yapımı olmamasının katkısı vardır. Bu nedenle ondaki dünyaya dair bir izlenim değil, dünyanın kendisidir. Bazın buna fotoğrafın mekanikliği derken, Cavell fotoğrafın otomatizmi demektedir. Diğer sanatlarda yorumlayıcı olarak sanatçının bir aktarımı söz konusu olduğu için (örneğin resim) sunulan ile dünya arasında bir öznellik yer alır. Cavell, fotoğrafın otomatizm vasıtasıyla insan failini ortadan kaldırarak, bu öznellik sorununu aşmış olduğunu düşünür. Gerçeklikle olan bağlantımızı sürdürmek, varlığımızı devam ettirmek amacıyla, resim dünyanın durağanlığını kabul ederken, fotoğraf, bizim yokluğumuzu kabul ederek dünyanın sürekliliğini koruma işlevini üstlenir (Cavell, 1979: 24). Resimde çerçevenin dışıyla ilgilenmeyiz ya da ilgilenmek istesek de sorulara cevap bulamayız. Ancak fotoğraf ve sinemada kadrâjın dışındaki alanlar da önemlidir ve o alanlar hakkında düşünebilir ve sorular sorabiliriz. Fotoğraf bir anı yakalasa bile o an gerçek dünyanın bir görüntüsüdür. Gerçek dünyanın bütünlüğü içerisinde bir kesittir, parçasıdır. Sorduğumuz soruların yanıtını yaşamın içerisinde bulabilmekteyiz. Fotoğraf üzerine var olan düşünceleri filmler üzerine kurduğu düşüncelerinin temelini oluşturmaktadır.

Bu düşüncelerini *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1979) adlı çalışmasında toplayan Cavell, film ve felsefe arasında bir ilişki kurarak, gerçeklik, temsil ve şüphe gibi felsefenin temel problemlerinden hareketle filmin nasıl bir ontoloji yaptığını aktarır. Cavell filmi bir ontoloji olarak tanımlarken, bu ontolojinin sanat ortamına veya sanat eserinin kimliğine işaret etmediğini, tam tersine insanın varoluş biçimlerini ve dünyadaki varlık şekillerini nasıl ifade ettiğini anlattığını belirtmektedir. Film ontolojisi, film aracını tanımlamaktan ziyade, dünyada var olma ve onunla ilişki kurma biçimlerimizin nasıl “sinemasal” olduğunu anlamakla ilgilenir. Sinema, kendi sunum ve algılama koşullarında belirli bir felsefi sorunu, şüpheciliği ve onun üstesinden gelmeyi ifade eder. Cavell’ın iddia ettiği gibi, sinema “şüpheciliğin hareketli bir imgesini” sunuyorsa, şüphecî tutumu ne örneklendirir ne de ona benzer (Cavell, 1979: 188). Diğer yandan, sinema hem sorunu hem de olası üstesinden gelme yollarını ifade eder. Bu felsefi imgedeki “hareket” niteliği zamansal ya da belirli bir anlamda tarihseldir. Sinema, dünyayı görme ve onunla karşılaşma biçimiyle felsefenin tarihsel ikilemini geçmiş olarak sunarken, aynı zamanda modern özneyi olası bir geleceğe doğru yönlendirir. Şüpheciliğin kendini bir görme teknolojisinde yeniden

retmesi, onun artık soluduğumuz ontolojik hava değil, felsefi kültürümüzün geçici bir aşaması olduğu anlamına gelebilir. Cavell'ın iddia ettiği gibi, filmin önümüze koyduğu gerçeklik kendi algısal durumumuzsa, o zaman bir kez daha kendimize mevcut olma ya da kendimize nasıl tekrar mevcut olabileceğimizi kabul etme olasılığını açar. Burada, filmi sadece bir görsel ya da hikâye anlatım aracı olarak değil, aynı zamanda insan deneyimine derinlemesine bağlantı sağlayan bir araç olarak ele alır. Cavell filmlerin gerçekçi olmaktan ziyade gerçek olduğunu ifade etmektedir (Rothman ve Keane, 2000: 67). Bunun anlamı, Cavell'a göre, film deneyimlerimizin basitçe sözde 'gerçek' dünyanın bir tür daha az versiyonu olarak görülemeyeceğidir. Bunun yerine, filmler gerçekliğin daha yoğun- hatta belki de 'daha gerçek'- bir deneyimine benzer bir şey sağlar. Filmler, normalde gerçek dünyada farkına varmadığımız, kr kalma eğiliminde olduğumuz deneyimlere gözlerimizi amamızı sağlama kapasitesine sahiptir. Bir rnek vermek gerekirse, eğer 'gerçek dünya' artık ağlamayı göze alamadığımız bir dünya ise, sinemada böyle bir durum söz konusu değildir. Walter Benjamin'in iddia ettiği gibi, ki bu Cavell'ın da tamamen destekleyeceği bir varsayımdır, 'artık hiçbir şeyin hareket ettirmedeği ya da dokunmadığı insanlara ağlamayı yine filmler ğretir' (Benjamin'den aktaran Rushton, 2011: 12). Cavell'ın sinemanın önemini dile getirmesi, filmsel gerçekliğe dair güçlü bir kavrayış sunar. Her şeyden önce Cavell'a göre filmler dünyanın ya da sözde 'gerçek' veya 'doğru' bir dünyanın temsillerini sunmazlar. Bunun yerine, filmler dünyanın sergileridir; diğer deneyimler kadar, hatta belki de daha fazla gerçekliğin bir parçası olan deneyimler sunarlar, çünkü sinemadayken, dünyanın bize sunabileceği olasılıklar karşısında daha az tetikte, daha alıcı, daha savunmasız ve daha az korkak oluruz.

Özetle Cavell, sinemayı insanın dünyada varoluşunun bir ifadesi olarak görmekte ve sinemanın insanın günlük yaşamıyla yakından ilişkili bir felsefe olduğunu belirtmektedir (Rodowick, 2007: 106). Sinema kendi tarzında, güncel ve kalıcı felsefi sorunların estetik ifadesidir. Ona göre, sinema hem şüpheciliğin bir temsilini sunan hem de şüpheden kurtulmanın düşünsel bir yolunu paradoksal bir şekilde temsil eden bir sanattır. Sinema, insanı dünyaya yeniden bağlama yeteneğiyle birlikte varoluşsal gücünün en etkileyici biçimini sergilemektedir (Rodowick, 2007: 107).

Gilles Deleuze'ün konumu birçok yönden Cavell'in konumuna benzemektedir. Cavell gibi o da filmlerin normalde gizli olan veya günlük yaşamda bulunmayan deneyimler sunduğunu savunmaktadır. Deleuze'a göre, sinema yeni algılama ve deneyimleme biçimleri sunmaktadır. Bunlar, gerçek dünyadaki deneyimlerimizden türetilmemiş biçimlerde değildir. Aksine sinema, başka türden bir dünya olasılığını sunan algılama ve deneyimleme biçimleri üretir. Deleuze sinema üzerine var olan bu düşünceleri, "Sinema I: Hareket-İmge" (1983) ve "Sinema II: Zaman-İmge" (1985) adlı iki ciltlik kitabında detaylı bir şekilde ele alıp, açıklamaktadır. Bu iki kitap da hareket-imaj ile zaman-imajın ne olduğu üzerinde durarak aslında sinemanın ne olduğu, olanakların neler olduğunu ve gerçeklik ile ilişkinin nasıl kurulduğunu açıklamaktadır. Bunu yapmaktaki amacı, filmlerin tam olarak ne yaptığını belirlemek, filmlerin ürettiği algıları ve anlamları, imajları ve işaretleri tanımlamak ve sınıflandırmaktır. Deleuze, sinemadaki imajların dış dünyadaki nesnelerden farklı olmadığını aktarır. Maddenin kendisi ışığa dönüştüğü için aslında kendisi de imajdır. Başka bir deyişle evren imajlardan oluşmaktadır. Dışarda görüp algıladığımız şeyler de algılanan şey ile aynıdır. Sinemada imajların özü hareketlidir. Deleuze buna hareket-imaj demektedir (Öztürk, 2016: 141-142). Deleuze, sinemada zamanı olduğu gibi algılamamızın da zaman-imaj ile sağlandığını aktarır (Deleuze, 2021: 51). Sonuç olarak, hareket imaj ve zaman imajlar sayesinde gerçek hayatta deneyimleyemediğimiz, hissedemediğimiz hareketi ve zamanı sinema aracılığıyla görüp hissedebiliriz. Hareket-imaj montajıyla, gerçek hayatta deneyimleyemediğimiz zamanın hareketini algılayabilirken, zaman-imajıyla da saf haliyle zamanı algılayabiliriz (Öztürk, 2016: 142). Deleuze, sinemanın ilk üretim yıllarını da kapsayan dönemden başlayarak klasik anlatı sinemasını hareket-imajın gerçekleşmesi olarak nitelendirirken, modern anlatı sinemasının ise klasik anlatıdan kopuşla başladığını ve zaman-imajın gerçekleştirilmesi olarak değerlendirmektedir. Deleuze birçok yönden hareket-imaj aracılığıyla genel bir sinema teorisi ortaya koyar ve ancak hareket-imaj nosyonu kurulduktan sonra zaman-imaj mümkün hale gelir. Hareket ve zaman blokları ile örülü sinema bize gerçekliğin kendisini sunar. Başka bir anlatımla sunduğu gerçek dünyanın çeşitli durumlarını veya aşamalarını yalnızca temsil eden görüntüler değildir. Sinema, gerçekliğin ne olduğunu bizim için yeniden tanımlama yeteneğine sahiptir. Sinema kitaplarında Deleuze, filmlerin üretmeye muktedir olduğu sayısız türde gerçekliğin şemasını çizer. Bu bakış açısı ile Deleuze, sinemasal

gerçekliğin en önemli teorisyeni olarak ortaya çıkar. Düşünür “sinemanın gerçekliği ürettiğini” oldukça etkili bir şekilde yukarıda değindiğimiz iki ciltlik kitabında ayrıntılarla ele alır (Deleuze 1995: 58). Ona göre, doğal algı gerçekliği sinematografik algı ile aynı şekilde inşa edilir. Bu nedenle, tıpkı kendi yeteneklerimizin gerçekliği yaratması veya sentezlemesi gibi, filmin de gerçekliği yarattığını veya sentezlediğini ve bu nedenle filmin algının kendisinin nasıl çalıştığının en iyi örneği olarak kabul edilebileceğini savunuyor. Dolayısıyla sinemada algıladığımız gerçeklik, doğal olarak algıladığımız gerçeklikle hemen hemen aynı şekilde algılanır. Deleuze sinemasal bilincin salt insani bir gerçekliğin ötesinde gerçeklikler sağlayabileceğini yazar. Çünkü sinemasal bilinç “*ne biz seyircilerdir ne de kahramanlardır, kameradır, kimi zaman insani, kimi zaman insani olmayan ya da insan üstü olan kamera*” (Deleuze 2021: 34) ile belirtilmiştir. Başka bir anlatımla filmlerin gerçekliği onların arkasında ya da ötesinde değildir. Aksine, filmin gerçekliği, filmlerin kendileridir.

Özetle, Deleuze sinemanın sadece hayali şeyler üretmediğini, aksine onun ürettiği şeyin inkâr edilemez bir şekilde gerçekliğin kendisi olduğunu söyler. Ona göre sinema dünyaya olan inancımızı yeniden tesis edebilecektir. Burada Deleuze ile Cavell’in sinema ve gerçeklik ilişkisi şurada farklılaşmaktadır. Deleuze için sinemanın seyircide yarattığı şok, bir dünya olduğuna dair inancımızı tazelerken, Cavell için fantezi (hikâye anlatımı olarak) gerçekliğe bir değer, bir kıymet atfetmemizi sağlar. Burada dünya hakkında hikayeler anlatabildiğimiz için dünyayla temas halinde olduğumuzu biliriz, dünya bize dokunur ve biz de ona (duygusal olarak).

Biçimci gelenekten ve gerçekçi gelenekten sinema kuramcılarının tek amacı ve isteği vardır. O da sinemanın gerçeklikle ilişkisinin ne olduğudur. Bu amaçla sinema üzerine birçok düşünür bu ilişkiyi ortaya çıkarmak için çabalamışlardır. Richard Rushton “*The Reality of Film Theories of Filmic Reality*” adlı çalışmasında bu çabayı temele almıştır. André Bazin, Christian Metz, Stanley Cavell, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek ve Jacques Rancière’in sinema ve gerçeklik ilişkisine dair görüşlerini ele alarak filmsel gerçekliğin ne olduğunu açıklamayı hedeflemiştir. Rushton, filmlerin gerçekliğin bir parçası olduğunu savunduğu aktarır:

Filmlerin gerçeklikten soyutlandığı ve bu nedenle yalnızca eksik bir gerçeklik modu sunabileceği fikrine karşı, filmleri tipik olarak içinde yaşadığımız gerçekliğin, içinde yaşadığımız dünyanın, hayatımızın bir parçası olarak görmeye çalışıyorum. Filmlerin “gerçeklik” dediğimiz şeyi şekillendirmemize

yardımcı olduğunu savunuyorum. Filmsel gerçeklik dediğim şey, filmin gerçekliğini kabul etme girişimidir (2011: 2).

Bu aktarımdan da anlaşılacağı üzere filmler ne bir temsildir ne de var olan bir şeyin yeniden sunumudur. Filmler bir şeyler yaratır; gerçeklikler yaratır, daha önce olmamış olasılıklar, durumlar ve olaylar yaratırlar; gerçekliği filmsel olan nesneler ve öznelere doğururlar (Rushton, 2011: 3-4). Düşünür “Filmler neyi fark etmemizi sağlar?” sorusu üzerinde durur ve filmlerin dünyayı ve bu dünyadaki yerimizi anlamamıza yardımcı olan ‘saygısal deneyimler’ sunduğunu söyler. Filmler, gerçeklik olarak anladığımız şeye katkıda bulunan kavramları, duyguları ve dünyayı görme ve onunla ilişki kurma yollarını kullanıma sunar. Filmler olmasaydı gerçeklik deneyimimiz nasıl olurdu? sorusunu sorar ve cevap olarak filmler olmasaydı gerçeklik deneyimimizin tamamen farklı olacağını, çünkü filmlerin gerçekliğin doğasını değiştirmiş olduğunu aktarır (Rushton, 2011: 6). Filmler bize hayal kurmamız için yeni yollar sunarken bu hayaller aynı zamanda yeni gerçeklik alanları da yaratmaktadır. Filmin sağladığı bu şey olmasaydı, deneyim tamamen farklı bir deneyim olurdu. Filmler, gerçekliği anlamamıza ve müzakere etmemize katkıda bulunurken, filmsel gerçeklikler açısından bu durum tanımlanabilir ve analiz edilebilir olmaktadır (Rushton, 2011: 7-8).

Rushton filmsel gerçekliğin ne olduğunu ortaya koymayı amaçladığı kitabında Bazin, Metz, Cavell, Deleuze, Žižek ve Rancière düşüncelerinin hepsine ayrı bir bölüm ayırarak analiz etmiştir. Bu analiz sonucunda ele aldığı isimlerin sinema ve gerçeklik ilişkisi özelinde filmsel gerçeklik kavramına yaklaşım biçimleri arasındaki bazı temel farklılıkların taslağını çıkarır. Bu taslak şu şekildedir:

Bazin için filmsel gerçeklik, gerçekliğin ne olabileceğinin toplumsal olarak tanımlanmasının yolları anlamına gelir. Metz için filmsel gerçeklik, gerçekliğin ne olabileceğinin imgesel olarak tanımlanmasının yolları anlamına gelir. Cavell için filmsel gerçeklik, gerçekliğin olma olasılığı olan şeyi fantezide tanımlamanın yolları anlamına gelir. Deleuze için filmsel gerçeklik, gerçekliğin ne olabileceğinin algısal olarak tanımlanma yolları anlamına gelir (2011: 128).

Rushton bu düşünürlerin film gerçekliğine dair yaklaşımlarını ele aldıktan sonra filmsel gerçeklik kavramına yönelik çeşitli yaklaşımların bulunduğunu, bu nedenle de filmsel gerçekliği kavramanın çeşitli yolları olduğunu aktarır. Sonuç olarak tek bir film gerçekliğin olmadığı, filmsel gerçekliği kavramanın sayısız yolu olduğunu söyler. Ona göre filmsel gerçeklik bir tutumdur. Filmlere birincil şeyler olarak yaklaşmanın bir

yoludur. Başka bir deyişle filmlere ‘gerçek varlığın karakteristiği’ olarak yaklaşmanın bir yoludur. Filmleri bu şekilde kavramak, onlara eksik ya da ikincil varlık tarzları olarak yaklaşımdan kaçınmaktır. Filmleri eksik tarzda kavramak yaygın hale gelmiştir. Bu kavrayışın tersine filmler bize gerçeğe dönüşen rüyalar sunarlar ve sinemanın bu rüyaları çoğu zaman onun gerçekleridir (2011: 191). O halde bunlar, açıklığa kavuşturmaya ve anlamaya çalışmamız gereken gerçekliklerdir.

Özetle Rushton, filmlerin ikincil kaynaklar olarak alınmasına ve onların birer yanılısma ya da kaçış olarak değerlendirilmesine karşı çıkmaktadır. Filmleri birincil varlıklar olarak düşünmek ve hatta onları ‘sadece’ filmler olarak, yani olayları ‘sadece sinemada olabilecek’ olaylar olarak algılamamak gerektiğini aktarır (Rushton, 2011: 191). Filmler hayatlarımızın, kendimizi, toplumlarımızı ve diğer insanlarla ilişkilerimizi algılama biçimlerimizin bir parçasıdır. Bu çalışmada da filmler birincil kaynaklar olarak görülmekte ve filmlerde yer alan olaylar gerçekliğin kendisi olduğu noktasından hareket edilmektedir. Evlilik içerisinde bireylerin birbirleriyle, diğer bireylerle ve toplumla ilişkisinin ancak bu tür bakış açısıyla anlaşılır kılınacağı düşünülmektedir.

Sinemaya dair tüm yaklaşımlar sinemanın sanat olarak nerede durduğunu, neden sanat olduğunu ve neden diğer sanatlardan farklı olduğunu vurgularken aslında sinemanın kendisinin kendi gerçekliğini nasıl kurduğunu aktarmaktadır. Yukarıda ele alınan isimler, sinemanın ilk yıllardan itibaren var olanı yansıttığı ya da temsil ettiği düşüncesinin aksine sinemanın kendi araçlarıyla nasıl gerçekleştirildiği üzerinde dururlar. Sinema aydınlatma, renk, hareket, hız, montaj, kadraj, plan, ses, müzik, kamera hareketleri ve kamera açıları ile gerçekliği inşa etmektedir. İlk bölümde üzerinde durduğumuz yapı-faillik meselesi yazılı kaynaklarda edinilen referanslarla örülmüştü. Ancak sinema yazılı kaynakların aksine bu meseleleri kurduğu anlatı yapısıyla göstermektedir. Bu, sinemayı yazılı ve sözlü kaynaklardan farklı kılmaktadır. Sinema gerçekliği kurarak toplum içerisinde var olan meseleleri filmler aracılığıyla görünür kılmaktadır. Sinema gerçeklik üretebilen bir sanattır. Bu gerçekliği üretirken de içinden çıktığı toplumdan bağımsız değildir. O toplumun kültürel ve yapısal özellikleri film içerisinde görülmektedir. Cavell, “...gündelik ve sıradan ve tanıdık olanın verdiği ilhamla kazanılan algı biçimi olmasa, sinemanın en güzel şiirini, filmlerinin ulviliğini göremezdik” der (Cavell, 2010: 23). Filmler ile toplum içerisinde

sıradanlaşan ya da üzerine düşünülmeyen konular seyirciye sunularak, yaratılan arızalarla seyircinin bu konular üzerine düşünmesinin yolu açılmaktadır.

Evlilik de bu konulardan biridir. Hemen hemen her filmde evlilik vardır. Evlilik bazı filmlerde anlatıya yardımcı öge olarak yerini alırken bazı filmlerde de ana ekseninde durmaktadır. Evlilik toplumsal olaylar içerisinde belli koşullara göre şekillenir ve filmler aracılığıyla bu durum izleyiciye aktarılmaktadır. Baskın kültür içerisinde toplumsal kodlara göre şekillenen evlilik üzerine ayrıksı örneklerle sinema filmlerinde rastlamak mümkündür. Bu filmlerde toplumsal kodlara göre evlilikler gerçekleşir, sonrasında çiftlerin arasında problemler başlar ve bunun üzerine çiftler ayrılır. Evliliklerdeki problemler paradoks yaratmaktadır. Paradokslar ise çiftlerin evlilikleri üzerine düşünmesine yol açmaktadır. Düşünme ile bireyler taktikler geliştirerek uygulamakta ve bu taktikler de failliklerini ortaya koymalarına olanak sağlamaktadır. Bu durumu perdede gören seyirci de bu meseleler hakkında düşünmeye teşvik edilmektedir. Buradan hareketle bu bölümde Türk Sineması'nda evlilik meselesinin nasıl yer aldığı ve görünür kılındığı ele alınacaktır.

4.2. Türk Sinemasında Evlilik: Bir Yöntem Arayışı

Evlilik bir yapıdır. Yapı olarak evliliğin filmlerdeki görünümü ve bu yapı içerisinde bireyin (çiftlerin) failliklerini nasıl ortaya koydukları seçilen filmler üzerinden incelenecektir. Evlilik toplumsal olaylar içerisinde belli koşullara göre şekillenmekte ve kolektif bilinçle oluşmaktadır. Bu nedenle toplumsal yapı ve sosyo-kültürel değerlerden bağımsız hareket etmemektedir. Kolektif bilincin oluşturduğu evliliğin filmlerdeki ele alınış biçimi önemlidir. Çünkü sinema içinde olduğu toplumdan bağımsız düşünülemez ve toplumla yakın ilişki içerisinde dir. Toplum sürekli akışkan bir haldedir, süreklilik içerisinde değişim gösterir. Sosyoloji de bu değişimin peşinden gider. Sinema da var olan bu değişime tanıklık ederek filmlerde bu değişimi yansıtmaktadır. Filmler bu açıdan toplumsal yapıyı ve geçirdiği dönüşümü analiz etmek için son derece önemli açılımlar yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle filmleri sosyoloji temelli incelemek mümkündür. Buradan hareketle 1960-1980 yılları arasında üretilen *Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1960), *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1961), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Ömer Lütfü Akad, 1962), *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962), *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975),

Evcilik Oyunu (Orhan Aksoy, 1975), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978), *Ne Olacak Şimdi?* (Atıf Yılmaz, 1979) adlı filmler sosyolojik eleştiri yöntemi kullanarak çözümlenecektir.

Filmler çalışmanın amacına uygun olması adına kota örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Yapı-failik meselesi özelinde evlilik içerisinde fail olarak çiftlerin konumlandırılmasını anlamlandırmak için filmlerin çekildiği dönemin toplumsal, kültürel ve ekonomik koşulları da filmler çözümlenirken göz önünde bulundurulacaktır. Bu koşullar evlilik üzerine doğrudan etki etmektedir. Seçilen filmler içerisinde evliliği anlamlandırmak ve toplumsal kodlarla ilişkilendirmek ve evliliğin yapı olarak birey üzerindeki etkisini anlamlandırmak için sosyolojik eleştiri yöntemi önemli açılımlar yapılmasını sağlayacaktır. 1960-1980 yılları arasında üretilen filmlere bakıldığında (evlilik meselesinin ele alınış yönünden) birçok filmde evliliğin yapı olarak yeniden inşasını sağlayacak biçimde filmler görülmektedir. Bu çalışmada evlilik (yapı) içerisinde bireyin (fail) nasıl eylemde bulunduğu, yapılara karşı nasıl taktikler geliştirdiği, yeniden evliliğin nasıl gerçekleştiği ve ikinci evliliğin hangi koşullarda oluştuğu soruları merkezde ele alınacaktır. Yapılar birey üzerinde baskı uygular ve kısıtlayıcıdır. Giddens'ın da dediği gibi bireyin bu baskı ve kısıtlamalara rağmen başka türlüünü yapabilmesi mümkündür. Başka türlüünü eylemde bulunarak gerçekleştirebilir. Filmler incelenirken de evliliğin (yapıların) birey üzerinde baskı koşulları, evliliğin kısıtlamaları arasında bireyin eylemliliği, fark yaratma koşulları ve failliğini ortaya koyma yolları bulunarak ortaya konulacaktır. Filmler içerisindeki yeniden evlilik ve ikinci evlilik meselesini anlamlandırmak için ise Stanley Cavell'in evlilik üzerine var olan çalışması film çözümlemelerinin ana hareket noktasını oluşturacaktır. Cavell "*Mutluluğun Peşinde: Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedi*" (2010) kitabında 1934-1949 yılları arasında çekilmiş yedi Hollywood filmini "yeniden evlilik komedi" türü olarak adlandırarak incelemektedir. Cavell eski komedi ve yeni komedi arasında ayrım yaptığı bu çalışmada, seçtiği filmlerin neden yeniden evlilik komedi olduğunu filmleri tek tek analiz ederek açıklamaktadır. Cavell, geleneksel kodlarla yapılan evliliklerde bir süre sonra problemlerin başlamasıyla boşanmaların yaşandığını, boşanmalar sonrasında da çiftin tekrar evlenmesiyle yeniden evlilik gerçekleştiği filmler üzerinden analiz ederek ortaya çıkarır. Yeniden evlilik ve ikinci evliliğin gündeme gelmesiyle de

düşünümün başladığını aktarır (2010: 39) Düşünümle bireyler bu sefer toplumsal kodların dışında bireysel çizgiye doğru evirilen sürece girmektedir. Bu da evlilik içerisinde bireylerin failliklerini ortaya koymalarına etki etmektedir. Filmler incelenirken Cavell'in çalışmasına sık sık başvurulacaktır. Seçilen film örnekleri üzerinde yeniden evlilik, ikinci evlilik meselesi ve bireyin fail olma durumu kamera hareketlerinin kullanımı, kamera açısı, plan, renk, montaj, müzik, ses, kadraj içi ve dışı alanlar göz önünde bulundurularak anlamlandırılacaktır. Cavell, filmlerin onları nasıl incelememiz gerektiğini kendilerinin gösterdiklerini söylemektedir. Burada kastettiği şey bireyin filmlerin ona göstermeye çalıştığını göstermesine izin vermektir. Bu da bireyi aktif hafızaya başvurmaya teşvik ettiğinin bir göstergesidir. Çalışmada filmlerin bize verdiği açılma olanaklarını göz önünde bulundurarak onların bize anlattıklarına kulak verilecektir. Cavell, filmleri ele alırken diyaloglara da önemli değer atfeder: "... filmlerde geçen sözlerin, gündelik konuşmalardaki sıradan sözlerin mimesisi olduğunu ilan eder." (2010: 23). Buradan hareketle yapı-fail meselesini ortaya koymak adına filmler içerisinde bireylerin diyaloglarının gücüne başvurulacaktır.

Béla Balázs'ın da üzerinde durduğu gibi sinema; insan jestleri, mimikleri ve dilin ifade edemeyeceği boyutları görünür hale getirir (2013: 23-24). O nedenle kadrajdaki oyuncunun jestleri ve mimikleri de çözümlemeye başvurulacak başka bir yoldur. Çünkü sinema görünmez hale gelen varlığın yeniden görülmesini sağlamaktadır. Bazen sayfalarca anlatılacak bir durum sinema perdesindeki karakterin tek bir yüz ifadesi ile aktarılmaktadır. Sinema ile görüntü imajının görünmeyeni gösterme, düşünmeyeni düşündürme ve toplum içerisinde fark edilmeyeni fark ettirme gibi bir özelliği vardır. Bu bölümde evlilik bir kurum olarak yapı-fail meselesi özelinde çok yönlü bir bakış açısıyla ele alınacaktır. İlk evlilik Raymond Williams'in baskın kültür adını verdiği kodlarla yapılan evliliktir (Aktaran Öztürk, 2019:14). Ancak süreç içindeki değişimle birlikte; evlilik, artık üzerinde daha fazla düşünülecek, kodları ve kuralları bireylerce belirlenecek bir evliliğe dönüşmektedir. İlk evliliklerin kurulma koşulları, evlilikte başlayan problemler, bu problemler karşısında bireylerin rolü, problemin nasıl aşıldığı, yapıların bireylere uyguladığı baskı ve bireylerin tüm koşullar altında fail olarak nerede durdukları ve nasıl fail olup fark yarattıkları bu bölümde film çözümlemelerinde ortaya konulmaya çalışılacaktır. Filmler üzerinden yapılan çözümlemelerde felsefe ve sosyolojinin argümanlarından da yararlanacaktır. Bu nedenle film felsefesi ve film sosyolojisi merkezde olacaktır.

Bir şeyin yapı olabilmesi için toplum tarafından kabul edilmesi ve içselleştirilmesi gerekmektedir. Evlilik yüzyıllardır toplumlar tarafından uygulanmakta ve tarih içerisinde biçim değişirse de dönemin koşullarına uygun olarak uygulanmaya devam etmektedir. Evlilik özelinde baktığımızda fail olmadan yapı, yapı olmadan da failin varlığı mümkün görünmemektedir. Yapı olarak evliliğin varoluşsal amacı failin eylemliliğine olanak sağlamaktır. Türk sinemasında üretilen filmlere baktığımızda hemen hemen her filmde evlilik vardır. Kimi filmde evlilik anlatının temelinde dururken kimi filmde de var olan filmsel anlatıya eşlik etmektedir. Evlilik bazı filmlerde yapı olarak var olurken ve yapısal yönü vurgulanıp yapısal kodları seyirciye onaylatılıp varlığı pekiştirilirken, bazı filmlerde de bu yapının varlığı sorgulanmakta ve seyirciye sorgulattırılmaktadır. Bu sorgulama için yapı olan evliliğe dair seyirciye soru sorduracak, arızalanma yaratıp üzerine düşüncelerine teşvik edecek yarıkların açılması gerekmektedir. Bazı filmlerde de yapı olarak evlilik failin eylemde bulunması için gerekli açılımların yapılabilmesi için mümkün kılıcı görevini görmektedir. Bu nedenle ilk olarak filmlerde evliliğin yapı olarak varlığına değinilecektir. Giddens'ın yapı tanımlamasında yapı mümkün kılıcıdır. Bu nedenle failin eylemde bulunması ve başka türlü yapabilmesini anlamlandırabilmek için ilk olarak yapının tanımlanması önemlidir. Ardından bireylerin yapı içerisinde faillikleri ve başka türlü eylemde bulunmaları filmlerden örneklerle derinlemesine analiz edilecektir.

4.3. Yapının Mümkün Kılıcılığı Altında Evlilikte Fail: Güllü ve Tatlı Dillim

Bu başlık altında yapısal kodlara göre kurulan evliliğin bireyin failliğini ortaya koymak için nasıl alanlar açtığı üzerine açılımlar yapılacaktır. Burada *Güllü*³² (Atıf Yılmaz, 1971), *Tatlı Dillim*³³ (Ertem Eğilmez, 1972) filmleri ele alınmıştır. Öncelikle filmler hakkında genel bilgilere yer verilmiştir. Ardından evlilik kurumunun bireyin failliğindeki etkisi tartışılmıştır.

³² Yönetmen: Atıf Yılmaz, Yapımcı: İrfan Ünal, Senarist: Atıf Yılmaz, Ayşe Şasa, Oyuncular: Türkan Şoray, Ediz Hun, Süleyman Turan, Hulusi Kentmen, Muazzez Doğan, Ali Şen, İhsan Yüce, Müzik: Tuncer Aydınoğlu, Görüntü yönetmeni: Çetin Tunca.

³³ Yönetmen: Ertem Eğilmez, Yapımcı: Nahit Ataman, Senarist: Sadık Şendil, Oyuncular: Tarık Akan, Filiz Akın, Halit Akçatepe, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Hulusi Kentmen, Münir Özkul, Kemal Sunal, Cemil Can Bıçakçı, Müzik: Neşet Ertaş, Görüntü yönetmeni: Erdoğan Engin.

Güllü (Atıf Yılmaz, 1971) filmi evliliğin gerçekleşmesi ile başlayarak sonrasında karakterlerin yaşadıkları üzerine ilerlemektedir. Filmde kıyılan nikah imam nikahıdır. İkinci bölümde de üzerinde durulduğu üzere dini nikah /imam nikahı dinin boyunduruklarına uygun olarak yapılan hiçbir resmi karşılığı olmayan bir nikah biçimidir. Filmde olaylar Ahmet'in Güllü'nün köyüne gelmesi ile başlamaktadır. Güllü Karadeniz Bölgesi'ne ait bir köyde yalnızca annesi ile yaşayan saf, iyi niyetli ve temiz bir köylü kızıdır. Tüm hayatı boyunca o köyden dışarı çıkmadığı için tek gerçekliği oradan ibarettir. Aynı zamanda Güllü okuma yazma da bilmemektedir. Film 1971 yapımı olduğu için bu durum ülke gerçeğine uygun bir gerçeklikte gösterilmektedir. O dönemde toplumun genelinde okuma- yazma seviyeleri düşüktür ve kırsalda kız çocukların okutulmasına çok sıcak bakılmadığından bu nedenle çoğu okuma yazma bilmemektedir. Kadının konumu kırdaki ataerkil düzene uygun ilerlemektedir. Kız çocukları ilerideki rolleri olan anne ve ideal eşe uygun olarak yetiştirilmektedir. Filmin içerisinde bu durumları birebir ortaya koyan sahneler gösterilmese de annenin ve mahallenin söylemleri ve Güllü'nün tutumu ve davranışları bu durumu kanıtlar niteliktedir. Güllü bir gün köy dışı bir alanda yürürken kaza yapmış bir araç görür ve koşup yaralıyı kurtarır. Bu yaralı İstanbul'da yaşayan Ahmet'tir. Güllü Ahmet'i taşıyarak annesi ile yaşadığı eve getirir. Ahmet baygın olarak birkaç gün yatar. Güllü onun yaralarını tedavi eder. Kendine geldiğinde çok acıktığını söyleyince Güllü ona hamsi çorbası, hamsi pilavı, hamsi hoşafı gibi Karadeniz yöresinin meşhur yemeklerinden getirir. Ahmet yemekleri beğenmez “Bunları yemektense aç kalırım daha iyi” diyerek elindeki kaşığı pilav tabağına saplar. Ülkenin birçok yöresinde pilava kaşık saplamak evin kızı ile evlenmek istediğini belirtmek anlamına gelmektedir (Tezcan, 1983: 133). Bu hareketi gören Güllü ise şaşkınlık içerisinde pilav tabağını annesine götürür (Şekil 4.1.).



Şekil 4.1. Güllü'nün Ahmet'in pilava kaşık sapladığını annesine göstermesi

Anne “...pilava kaşık saplamış, ne çabuk kız. Haçan görür görmez ha” diyerek şaşırır. Güllü “görür görmez anna. Yemekleri de beğenmedi” der. Anne hemen kendi anısını anlatır “Rahmetli baban da beğenmemişti yemeklerimi. O da saplamıştı kaşığına pilava” der. Güllü “Haçan bekarlıktan usanmış evlenmek istiyor benimle” der. Ahmet için hiçbir anlam ifade etmeyen normal bir tepki olan bu hareketin anne ve kızındaki karşılığı çok daha büyüktür. Annenin söylemlerinden de anlaşıldığı gibi bu kültürel bir koddur ve nesilden nesile aktarılmaktadır. İyice iyileşen Ahmet, arabasının yanına gitmek ister. Güllü'nün yardımıyla arabasına giden Ahmet, arabada kalan şekerleri teşekkür amaçlı Güllü'ye verir. Bu hareket de Güllü'nün kültürel kodlarında evlenmek istemeye karşılık gelmektedir.



Şekil 4.2. Güllü'nün Ahmet'in şeker verdiğini annesine anlatması

Şekeri gören Güllü şaşkına döner ve annesine durumu anlatmak için hemen eve koşar (Şekil 4.2.). Heyecanla durumu anlatması üzerine annesi “Pilava kaşık sapladı, şeker de verince seninle evlenmek istiyor demektir. Senin de kanın kaynadı mı ona”

der. Güllü utanarak “Kaynadı ana” der. Annesi “O zaman dama çık da durumu kendisine bildir. Uşak da fazla üzülmessin da..” der. Güllü utandığını söyleyince annesi de adet olduğunu söyler. Anne “O pilava kaşığı saplarken, şeker verirken utandı mı? Sen de teklifini kabul ettiğini bildir ona” der. Ahmet arabasının yanından döndüğünde Güllü çatıya çıkmış, miyavlamaya başlar. Güllü bu hareketi ile evlenme teklifine karşılık verir ve o da evlenmek istediğini bu hareketle karşı tarafa bildirir. Ancak buradaki problem Ahmet’in bu davranışın ne anlama geldiğini bilmemesidir. Türkiye’nin bazı bölgelerinde bir ağaca ya da yüksek bir yere çıkarak hayvan taklidi yapmak evlilik isteğinin bir göstergesi sayılmaktadır (Tezcan, 1983: 134). Güllü’yü damda miyavlarırken gören Ahmet gülmeye başlar. Çünkü bu davranışın bir karşılığı onda yoktur. Bu nedenle onun davranışları bilinçli değildir ve evlenmek gibi bir niyeti de yoktur. Ahmet gülerken Güllü’nün annesi “paran var mı?” der ve Ahmet’ten para alır. Ahmet bu davranışın nedenini sormasa da Güllü ve annesi için bu başlık parasının verilmesine karşılık gelmektedir. İkinci bölümde üzerinde durduğumuz gibi ülkemizde başlık parası karşılığında evlendirme geleneği yaygındır. Anne Ahmet’ten bu parayı başlık parası niyetiyle almıştır. Bununla kızının Ahmet ile evlenmesini onayladığını ve söz kestikleri çıkarımında bulunabiliriz. Ahmet kendine geldikten sonra Güllü ile ilk diyaloglarında ona bakarak “güzel kızmışsın, şehirde düşünüyorum da seni. Mini şortlar, mini etekler içinde... saçların kuaförde taranmış... kaşların alınmış, gözlerin, dudakları boyalı... çok yürek yakardın sen... bir de dilin tabi...” der. Ahmet’in Güllü’yü beğendiği bu sahne ile ekilmektedir. İlerleyen sahnelerde Ahmet’in bu düşündükleri onun rüyasında canlandırılarak perdeye yansıtılmaktadır (Şekil 4.3.).



Şekil 4.3. Ahmet'in Güllü'yü rüyasında gördüğü sahne

Rüya sahnesinde köy evinde Güllü'yü şehirli haliyle görürüz (Şekil 4.3.). Rüya sahnesinde sinematografik olarak kırmızı rengin de kullanımıyla Ahmet'in fantezilerinin seyirciye gösterimi güçlendirilmiştir. Güllü şehirli kıyafetlerle, makyajlı

ve saçı yapılı olarak gösterilmektedir. Güllü kapıdan girer, kameraya doğru yürür ve kameraya göz kırpar. Bu göz kırkma hareketi ile ileride çift arasında bir şeylerin olacağına dair bilgi ekilmektedir. Rüyada çift beraber içki içerler. Rüyada Güllü tam da Ahmet'in istediği Güllü'dür. Onun zihnindeki Güllü'yü biz de rüya aracılığıyla görürüz. Rüyadan uyandığında Güllü'yü karşısında gören Ahmet "sana bir şey diyeceğim" der. Bunun üzerine Güllü "Ben anlamıştım. Pilava kaşık saplaman, şeker vermen" der ve miyavlamaya başlar. Bu hareketle Güllü'nün ne demek istediğini anlayan Ahmet "demek beni sevdiğini anlatmaya çalışıyordun" der. Sahnenin devamında Ahmet Güllü'ye beraber uyumayı teklif eder. Hasta olduğumda "annemde benimle uyurdu" diyerek Güllü'yü kandırır. Güllü yanına uzandığında Ahmet onu öpmeye kalkar. Bu olay üzerine Güllü direk duvardaki orağı alır ve üstüne yürüyerek "Seni sevdim. Ama nikah kıymadan kimse bana elini süremez" der. Bunun üzerine korkan Ahmet "Ben nikah kıymam demedim ki, pilava kaşık diktim, sana şeker verdim" der. O sırada Güllü'nün annesi gelir ve Güllü ona evleneceklerini söyler. Yine filmin çekildiği dönemin toplumsal kodlarına bakıldığında iki kişinin serbestçe iletişim kurmasının yolunun evlilik olduğu yansıtılmaktadır. Evliliğin gerçekleşmesi ile çiftler ilişki içerisinde istediklerini yasal ya da dini kurallara dayandırarak eylemde bulunabilmektedir. Ahmet'in geldiği hayat koşullarında (Ahmet kentlidir. Kentte kadın erkek ilişkisi ve evlilik üzerine var olan kodlar kırsala göre farklıdır.) başka bir deyişle kent yaşamında kadın ve erkek istediği gibi bir iletişim, etkileşim içerisinde bulunabiliyorken, kırsalda köy yaşamında bu iletişim ve etkileşimin toplum tarafından onanması beklenmektedir. Kent yaşamındaki serbestlikte Ahmet'in Güllü ile görüşebilmesi zordur. Bu nedenle Ahmet yapıların baskısına direnmez ve Güllü ile görüşebilmek için evliliği gerçekleştirmeyi kabul eder. Burada Güllü yapıya direnmek yerine onlardan yana hareket eder. Kırsalda yaşamının vermiş olduğu cemaatin kurallarına bağlı olmak ve onlara uygun davranmak durumu Güllü'yü etkisi altına almıştır. Bu nedenle evli olmadığı bir adamla iletişim kurmak istemez. Güllü kapalı geleneksel toplumun kurallarına uygun eylemde bulunmaktadır. Üçüncü bölümde '3.5. Türkiye'de Kırsal ve Kentsel Evlilikler' başlığı altında ele aldığımız meseleler filmde görülmektedir. Kırsalda gerçekleşen filmde ailenin ve toplumun evlilik üzerine baskısı olduğu görülmektedir. Bunun yanında hem evliliğin gerçekleşmesi hem de devamında gelenekler ve kültürel kodların da oldukça etkili olduğu görülmektedir.

Düğün sahnesinde de düğünün gerçekleşme biçiminin toplumsal kodlara, gelenek ve göreneklere uygun yapıldığı görülmektedir. Köy halkı kalabalık düğün alayıyla kemeçlerle Güllü'nün evine gelir. Gelin alma olarak da adlandırılan bu uygulamada bir kişi elinde Türk bayrağı taşımaktadır. Düğünlerde evlenen çiftlerin evine Türk bayrağının asılması, düğün alaylarında bayrağın taşınması yaygın bir gelenektir (Artun, 1998: 14). Bu gelenek Anadolu'nun pek çok bölgesinde uygulanmaktadır. Düğün alayının kapıya gelmesiyle Güllü'nün annesi de düğünün başladığını duyurmak için tüfekte havaya ateş eder. Çiftin nikahı köy halkının ve şahitlerin huzurunda kıyılır. Kıyılan nikah imam nikahı yani dini nikahtır. Resmi nikahın kıyılması ile ilgili kimse bir şey demez. Filmin çekildiği dönem göz önünde bulundurulduğunda resmi nikahın kırsal kesimde çok yaygın olmadığı için tercih edilmemesinin yargılanmadığı söylenebilir.



Şekil 4.4. İmam'ın mehir için bezi bağlaması

İmam elindeki bir beze düğüm atar, mehir talep edilir ve erkek tarafının istenen mehri kabul etmesiyle düğümü açar (Şekil 4.4.). Bu işlem ile nikâh akdini tüm köylünün önünde gerçekleştirmiş olur. Ancak gelenekler burada da bitmemiştir. Ahmet'e yöresel kıyafetler giydirilir ve o köyün erkekleriyle birlikte horon tepmesi istenir. Ahmet için bu zoraki bir eylemdir ve halinden pek mutlu görünmemektedir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Ahmet'i yine horon teperken görürüz. Orada da eylemi ise kendi isteğiyle gerçekleşmektedir. Bu nedenle burada mutsuz görünmesinin verilmesi ilerideki açılımı anlamlı kılmaktadır. Ahmet ve köyün erkekleri horon teperken Güllü de atın üzerinde getirilir. Ahmet Güllü'yü attan indirmeye gider ancak Güllü attan inmez. Ahmet neden inmediğini anlamazken, köylülerden biri inmesi için ne yapması gerektiğini söyler. Gelinin attan inmesi için "indirmelik" verilmesi

gerekmektedir. İndirmelik, para, keçi, koyun, vb.dir (Başçetinçelik, 2009: 297). Verilmediği takdirde gelin attan inmez. Geçmişten gelen bu gelenek filmde de görünür kılınmaktadır. Filmde köylülerden biri Ahmet'e "vermezsen sabaha kadar atın üstünde yoksa inmez kalır" der. Ahmet Güllü'yü attan indirmek için bir miktar para verir ve Güllü'yü attan indirir. Ahmet'in evlilikle ilgili gelenekleri bilmemesi ve söyleneni yapması film içerisinde mizah unsuru olarak kullanılmaktadır. Tüm bunlar Ahmet'in hedefine ulaşmasını zorlaştıran unsurlar olarak gösterilir. Ahmet bütün istekleri yaptığını Güllü ile baş başa kalacağını düşündüğü esnada bu sefer de eline bir tepsi verilir. Tepsideki buğdayları saymadan gerdek odasına giremeyeceği söylenen Ahmet, çaresizce bütün buğdayları sayar. Sayma işini de halledince artık gerdek odasına girer. Ama hala geleneksel uygulamalar bitmemiştir. Bu sefer de Güllü yere nar atar ve nar parçalanınca Ahmet yine korkar "bunları da mı sayacağım" der. Bunun üzerine Güllü, "Bu dökülen nar taneleri kadar uşaklarımız olurmuş" der. Bunun üzerine Ahmet "Neee" diye bağırır.



Şekil 4.5. Narın yakın plan çekimi

Bu sahnede yakın çekim ile önce narı ardında da narın dağılmış halini görürüz (Şekil 4.5.). Yakın çekim burada konunun anlaşılması için kullanılmaktadır. Narın Türk kültüründen pek çok anlamı vardır. Buradaki anlamı bereket üzerinden inşa edilmiştir. Evlilikte bir çiftten beklenen ilk şey çocuk yapmaları ve soyun devamını sağlamalarıdır. Burada da çocuk nar ile özdeşleştirilerek berekete karşılık kullanılmaktadır. Ahmet'in Güllü'ye kavuşması için son bir şey yapması gerekmektedir. O da yüz görümlüğü vermesidir. Yüz görümlüğü uygulaması da yapısal bir koddur. Yüz görümlüğü daha yaygın bir âdet olduğu için Ahmet bunu bilir ve yüz görümlüğü olarak kendi saatini Güllü'ye takar. Evlilik artık gerçekleşmiştir.

Evliliğin gerçekleşmesi için izlenen adımlar, evliliğin toplumsal kabul görmüş kurallar ve normlar içinde nasıl şekillendiğini yansıtmaktadır. Kız isteme, söz, nişan gibi törenlerin ardından düğün sırasında uygulanan gelenekler, evliliğin nasıl kurulduğunu ve sürdürüldüğünü gösteren bu kuralları temsil etmektedir. Filmde evliliğin toplum tarafından kabul görmüş kodlar ve kurallar içerisinde gerçekleştiği göstermektedir. Toplum içerisinde var olan yapılar, bizim dışımızdadır ve bizlere baskı uygulamaktadır. Film, evliliğin bu yapılarını sinemanın özgün anlatım teknikleri aracılığıyla göstermektedir.

Güllü filminde evlilik geleneksel değerlere uygun bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Çalışmanın ikinci bölümde üzerinde durulan Giddens'ın yapıları kurallar ve kaynaklar olarak tanımlamasına karşılık gelen kodlar filmde de kendini göstermektedir. Film içinde yapı olan evlilik, geleneksel toplumun (köy halkının) ortak davranış ve iletişim biçimlerinde bulunan kurallarla uyumlu bir şekilde işlemektedir.

Evlilik gerçekleştikten sonra, çiftin evlilik yaşantılarına dair herhangi bir sahne gösterilememektedir. Düğün sahnesinden film Ahmet'in İstanbul'a döndüğü sahneye geçer. Ahmet'in İstanbul'a gitmesi ile evlilik içerisinde arızalanmalar başlar. Ahmet giderken Güllü'ye en kısa sürede onu da yanına alacağını söylese de işler Güllü'nün istediği gibi ilerlemez. Güllü, İstanbul'a gitmeyi beklerken Ahmet'ten bir mektup alır. Güllü, okuma yazma bilmediği için bu mektubu köy meydanında toplanan köy halkıyla bir araya geldiği bir ortamda okutur (Şekil 4.6.).



Şekil 4.6. Ahmet'ten gelen mektubun köy meydanında okunması

Mektupta Ahmet farklı dünyaların insanları olduğunu, onun köyünde daha mutlu olacağını yazar. Devamında “dini nikah kanunen hükümsüzdür, yani resmen karım değilsin. Kendine uygun bir koca bulacağına eminim” yazmaktadır. Güllü sabırsızlıkla mektubun okunmasını beklerken, mektupta yazılanları duyunca şok olur. Kırsal kesimde genç kadınlar evlenip mutlu bir yuva kurma ideali ile yetiştirilmektedir. Güllü’nün de evlilikten beklentisi bu yöndedir. Ancak eşi tarafından terk edilmiştir. Güllü’nün eşi tarafından terk edilmesi köy halkı tarafından namusunun kirlenmesine karşılık gelmektedir. Bu nedenle Güllü’nün namusunu temizlemesi için kocasını öldürmesi beklenmektedir. Bu durum Güllü’ye annesi ve köy halkı tarafından dayatılır ve eline bir silah verilerek İstanbul’a gönderilir. Geleneksel toplumlarda, namus meselesine büyük bir önem verilmektedir. Türk toplumunda namus kavramı tarihsel, kültürel ve sosyal faktörlerin etkisiyle şekillenmiştir. Namus, toplumsal kontrol mekanizmaları, aile yapısı, cinsiyet rolleri, kültürel değerler ve dini inançlarla sıkı bir şekilde bağlantılıdır. Namus, genellikle ahlaki bir değer olarak kabul edilmekte ve toplumsal normlarla ilişkilendirilmektedir. Toplumun genel olarak kabul ettiği normlara göre, namus, cinsel ilişkilerin evlilik içinde gerçekleşmesi gerektiği, ahlaki değerlere saygı gösterilmesi gerektiği ve aile yapısının korunması gerektiği şeklinde tanımlanmaktadır. Aile yapısı ve toplumsal ilişkilerle yakından ilişkilendirilen namus meselesinde aile üyelerinin davranışları, özellikle de kadınların cinsel ve ahlaki davranışları üzerinde yoğun bir denetim ve kontrol ile sağlandığı düşünülmektedir. Filmde de Ahmet’in Güllü’yü terk etmesi namusa bağlanmaktadır. Bu durum üzerine Güllü’yü namusunu temizlemesi için İstanbul’a gönderirler. Köy meydanında mektup okunurken köy halkının namus üzenine söylemleri yapının kaynak olarak ortak davranış ve konuşmalara nasıl etki ettiğini gösterilmektedir. Bu durum filmsel gerçeklik içerisinde seyirciye yansıtılmaktadır. Evlilikte kadının konumu, erkeğin konumu ve bunun nasıl sürdürüldüğü, gelenek ve göreneklerin bunu belirlemedeki rolü, evlilik yapısının kurallar ile nasıl var olduğunu göstermektedir.

Ahmet’in evliliği geçersiz sayması ve geri dönmeyeceğini söylemesi ile evlilik içerisinde arızalanmalar başlar. Güllü daha önce hiç çıkmadığı konfor alanın (köyünden) dışına eylemde bulunmak için çıkar. Bu eylemi gerçekleştirirken Güllü’nün amacı kocasını öldürüp namusunu temizlemektir. Ancak süreç içerisinde fail olarak bilgi edinir ve edindiği bilgi ile eylemliliği gelişir. Güllü İstanbul’a gittiğinde trafiğin ortasında kalır. Hayatında ilk defa trafikle karşılaşan Güllü’nün

beden dili, dış dünyaya ait bilgisinin azlığını göstermektedir. Güllü'nün trafikte nasıl davranacağını bilememesi ve akan trafiğin ortasında kalması gazeteci olan Faruk'un dikkatini çeker ve Güllü'yü fotoğraflayıp haber yapar. Faruk'un Güllü'nün yaşadıklarını haber yapmasıyla herkes Güllü'yü destekler. Toplumda bir anda herkes Güllü'yü desteklerken, Ahmet'i ise yaptıklarından dolayı ahlaksız, kötü olarak görürler. Ahmet'in babası bile Güllü'den yana tavır almaktadır. Burada film bize şu soruyu sordurmaktadır: Ne olacak şimdi? Ahmet ne yapacak, Güllü ne yapacak? Güllü Ahmet'i vuracak mı?

İstanbul'a geliş sahnesine kadar film yapıların bireylere nasıl hücum ettiğini, nasıl baskı uyguladığını göstermiştir. Devam eden sahnelerde ise kadının fail olarak dönüşümünü görmekteyiz. Burada kadının dönüşümü ile erkek de dönüşmüştür. Bireylerin dönüşümü nasıl gerçekleşmiştir? Güllü'nün dönüşümü bilgi edinmesiyle gerçekleşmektedir. Evlilik kurulurken ve sonrasında devam etmesi sağlanırken toplum tarafından kabul edilmiş kurallar çerçevesinde şekillenir. Evlilik içerisinde kadının ve erkeğin bu kurallar içerisinde hareket etmesi beklenmektedir. Erkeğin ve kadının en birincil görevi iyi bir eş olmalarıdır. Burada Ahmet'in davranışları bu nedenle toplum tarafından kabul edilmemektedir. Ahmet'in terk etmesi sonrası Güllü güvenli bölgesinin dışına çıkarak, dış dünyaya açılmıştır. Güllü burada güçlenmesi için gereken bilgiyi öğrenmeye başlar. Güçlenmesi ve gerekli bilgiyi elde etmesi fail olabilmesini sağlamaktadır.

Ahmet Güllü'den kurtulmak için Faruk ile birlik olarak Güllü'ye Ahmet'in öldüğünü ve ikizi Fikret olduğunu söyler. Güllü'yü inandırmak için ise onu sahte bir mezarın başına götürürler ve onu Ahmet'in öldüğüne ikna ederler. Cavell kitabında aynı karakterin farklı biri gibi yeniden hikâyeye dahil olmasını önemli bulmaktadır ve bu değişim ona göre sıradan bir kılık değiştirme değildir. Filmde de Ahmet'in Fikret olması klasik anlatılarda olduğu gibi bir kılık değiştirme değildir. Film içerisinde Güllü'nün Fikret'in gerçekliğine inanması, izleyici olarak bizim de onun gerçekliğine inanmamızı sağlamaktadır. Başka bir anlatımla Güllü Fikret'in başka biri olduğuna ikna olur ve bizi de ikna eder. Bu durumun neden kılık değiştirme olmadığı konusunda Cavell'in açıklamalarına başvurabiliriz. Cavell, tiyatrodaki genel kabulün tek yumurta ikizi olarak söylenen oyuncuların neredeyse ayırt edilemeyecek kadar birbirlerine benzeyen iki kişi muamelesi gördüğünü, sinemada ise iki karakteri de aynı oyuncunun

canlandırmasının mümkün olduğunu söylemektedir. Öyle ki biz aynı oyuncuyu sinemada yan yana görebilmekteyiz, bu iki karakteri aynı kişinin canlandırması sinemada aynı kişiye başka biri muamelesi yapmayı olanaklı hale getirir (2010: 83-84). Bu sinemanın bir başarısıdır. Filmde biz Ahmet ve Fikret'in aynı kişi olduğunu biliriz. Sadece hikâye içerisinde Güllü'nün inanmasına ikna oluruz. Cavell'in sinemanın aynı oyuncuyu aynı sahnede iki farklı kişi olarak görebildiğimizi söylediği duruma örnek *Evlilik Şirketi* (Nejat Saydam, 1977) filminde bulunmaktadır (Şekil 4.7.). Filmde iki karakteri aynı kişi oynasa da biz onları iki farklı kişi olduğuna inanırız. Bu sinemanın anlatı gücünün bir göstergesidir.



Şekil 4.7. *Evlilik Şirketi* (Nejat Saydam, 1977) filmde iki farklı karakteri canlandıran Necla Nazır görseli

Filminde çiftin yeniden bir araya gelmesi için kadının da erkeğin de değişmesi gerekmektedir. Ahmet Fikret olur, Güllü de Gül. Fikret Güllü'ye Ahmet'in onun şehirli kadınlar gibi olmasını istediğini söyleyerek Güllü'yü değiştirmeye ikna eder. Cavell Hollywood'un yeniden evlilik komedisini ortaya koyduğu çalışmasında *"kadınlar kendilerine ders verenleri dinlerler; çünkü bilgiye ve değişime giden yolu kimse bilme bile, kendileri hakkında daha fazlasını bilmeleri gerektiğini, daha doğrusu değişimleri veya kendilerini baştan yaratmaları gerektiğini bilirler"* der (2010: 77). Aslında burada yeniden evliliğin gerçekleşmesi için kişiler hem kendi isteğiyle hem de yaşanan durumların getirişiyle değişime isteklidir. Güllü ölen eşinin isteğini yerine getirmek için değişimi kabul ederken, Ahmet'te Güllü ile birlikte olmak için değişmektedir. Değişimlerini sağlayan temelde aşktır. Aşk ikisini de dönüştürmüştür. Değişim ikisinin de yeniden evlenmeye uygun hale gelmesi için gereklidir. Mevcut halleri ile bir araya gelmeleri pek mümkün değildir. Bu nedenle yeniden evliliğin gerçekleşmesi için iki tarafın da değişmesi gereklidir. Değişimin

yaşanması ile birlikte sorulması gereken soru ise bu hikâyenin mutlu son ile bitip bitmeyeceğidir? Bu sorunun cevabı son sahnelerde verilmektedir. İlerleyen satırlarda bu sorunun cevabı detaylı bir şekilde açıklanacaktır.

Güllü'nün değişimi Fikret'in isteği üzerine başlamaktadır. Kentli bir kadın olması için Fikret ona okuma yazma, dans, mankenlik vb. dersler aldırır. Hatta okuma-yazmayı Fikret kendisi öğretir. Güllü bu derslerle okuma-yazmayı ve dans etmeyi öğrenir. Kılık kıyafet kullanımı yönünden de değişir.



Şekil 4.8. Ahmet'in Güllü'den etkilendiğini gösteren yüz ifadesi

Giydiği kıyafetlerin kısa olmasından utandığı bir sahnede Fikret ile aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Fikret: “Moda çıplak gezmeyi gerektiriyorsa çıplak gezeceksin. Modern hayatın şartı bu.”

Güllü: “Peki ama o öldü, kime beğendireceğim kendimi. Bütün bunlar kimin için?”

Fikret: “Söylemek bana düşmez ama gerekirse onu da unutacaksın...unutacaksın, belki de başka birini seveceksin. Belki de ona benzeyen birini...”

Güllü: “Ona en çok sen benziyorsun. Ama benim için onun yerini kimse tutamaz. Ant ettim kimsenin eli elime değmeyecek ondan başka.”

Fikret: “Hani söz dinleyecektin. Kardeşim sağ olsaydı o da unutmanı isterdi.”

Güllü: “O belki isterdi. O belki benim onu sevdiğim kadar sevmemişti beni.”

Fikret: “Onun seveceği kadın olmaya çalış.”

Güllü: “Çalışırım mademki sen istiyorsun, onu da unutmaya çalışacağım.”

Fikret, Güllü ile kurduğu bu yakınlıktan etkilenir (Şekil 4.8.) ve tam uzanıp onu öpecekken geri çekilir. Ayağa kalkıp söylenmeye başlar “Unutması lazım, yoo olamaz” der ve sonra söylediğinin farkına varır “Ne oluyor bana kendimi mi kıskanıyorum yoksa” der (Şekil 4.9.).



Şekil 4.9. Ahmet'in kendi kendine söylenmesi

Güllü “Neyin var hasta mısın?” diye sorar. Fikret “Şey zihnim karıştı, galiba biraz üşüttüm”der ve bunu yaparken el hareketiyle de deli işareti yapar. Çıkarken “İçinden nasıl geliyorsa öyle yap” der ve gider. Güllü arkasından şaşırılmış bir ifadeyle kalır (Şekil 4.10.).



Şekil 4.10. Güllü'nün ayna karşısında kendisiyle konuşması

Güllü aynaya bakarak kendisi ile konuşur: “Ama iki Güllü var şimdi. Ha bu Güllü Hamsiköy'ün Güllüsü mü?” diye sorar. “İyi mi oldu bilmiyorum. İçimden ne

geliyor bilmiyorum. Korkuyorum” der. Burada Güllü ayna aracılığıyla kendini sorgulamaktadır. Onun için ayna düşünceye açılan kapıdır. Burada kamera Güllü’nün aynadaki görüntüsüne odaklandığı için virtüelden edimsel hale geçmiş olur. Fikret’te olduğu gibi onda da arızalanma başlamıştır. Fikret duygularını sorgulayıp düşünmeye başlarken, Güllü de kendini ve duygularını sorgulamaktadır. Bu sahnelerden sonra Fikret’in Güllü’ye aşık olmaya başladığı görülmektedir. Öyle ki artık kendini bile kıskanmaktadır. Güllü yeni kıyafetleriyle akşam yemeğine indiğinde aslında hangi Güllü olmak istediğini seçmiş olur. Akşam yemeği sahnesinde ikisinin de birbirlerine yoğun duygular besledikleri yakın planlarla gösterilmektedir (Şekil 4.11). Öyle ki Ahmet Güllü’yü yeni haliyle ilk gördüğünde ağzı açık kalır. Ahmet ile Güllü masada uzun uzun bakışırken aşçı, hizmetçi ve uşak da onlara bakarlar. Konuşmada Güllü, Ahmet’ten bahsedince “Artık Ahmet’ten bahsetme ne olur” der ve masadan kalkıp gider.



Şekil 4.11. Güllü ve Ahmet'in ilk defa baş başa yemek yemesi

Fikret eve geri döndüğünde ise Güllü ve evin çalışanlarını kemeçe eşliğinde horon teperken görür. Köyde düğünde zorla horon tepen Ahmet onları pencereden izler ve sonra aralarına katılır. Herkes o gelince dursa da o devam etmelerini ister ve onlarla beraber horana katılır (Şekil 4.12.). Bu sahne ile Ahmet’te kırılmalar yaşandığı görülmektedir. Öncesinde zorla yaptığı şeyleri şimdi Güllü ve kendi mutluluğu için yapmaktadır.



Şekil 4.12. Güllü ve çalışanların horon tepmesini gizli gizli izleyen Ahmet sonra da aralarına katılır (İlk kırılma)

Bu sahneden sonra çift evlenmek istediklerini ailelerine bildirir. Güllü annesine mektup yazar. Mektubun cevabını öğrenmek için Faruk'un (gazeteci) evine gider. Faruk ona gerçekleri anlatır ve Güllü eski kıyafetlerini geri giyerek evi terk eder. Güllü ikinci kez Ahmet tarafından kandırılmıştır. Film bu sahnede şu soruları sordurur: Güllü şimdi ne yapacak? Köyüne mi dönecek? Çift nasıl kavuşacak? Filmin sonu mutsuz mu bitecek?

Güllü ne yaptığını bilmez bir halde yolda giderken Faruk yanına gelerek artık köyüne dönemeyeceğini söyler. Geleneksel bir toplumda yaşayan Güllü köyden namusunu temizlemek için İstanbul'a geldiği için bu eylemi gerçekleştirmeden köyüne dönmesi mümkün değildir. Bu eylemi gerçekleştirmede (namusunu temizlemediği için) taktirde köy halkı tarafından kabul edilmeyeceğini bilmektedir. Dönse bile insanlar tarafından dul kadın muamelesi göreceği ve sürekli cemaatin baskısı altında kalacağı aşıkardır. Bu nedenle Faruk köyüne dönmek yerine Ahmet'e bir ders vermeyi teklif eder. İkili beraber gizli senaryo kurarlar. Bununla hem Ahmet'e hem de yapılara karşı taktiklerini geliştirirler. Güllü'nün yaptığı ilk taktik/eylem reklam yüzü olmaktır. Birçok ürünün reklam yüzü olduğu için her yerde onun fotoğrafı vardır. Fikret nereye baksa Güllü'yü görür. Bu eylem ile Güllü artık hem yapıların dayatmasına karşı harekete geçmiş hem de Ahmet'e karşı eylemde bulunmuştur. Geleneksel toplum içerisinde kadına biçilen rollerin neler olduğuna üçüncü bölümde değinilmiştir. Filmde de kadının geleneksel rolüne uygun davranması beklenmektedir. Güllü bu eylemle köydeki komşularının (toplumun) ve Ahmet'in isteği dışında bir şey yapmıştır. Güllü'nün buradaki asıl amacı Ahmet'e ders vermektir. Bu nedenle onu Faruk ile kıskandırır. Bunun için Faruk ile berabermiş gibi rol yaparlar.



Şekil 4.13. Güllü'nün Ahmet'i kıskandırmak için Faruk ile dans etmesi

Kulüp sahnesinde Fikret/Ahmet içeriye girdiğinde Güllü onu görür ve onu kıskandırmak için Faruk'a yakınlaşır (Şekil 4.13.). Fikret “daha mesafeli dans edin” deyince, Güllü “sen demedin mi sarılmadan dans olmaz diye” der. Bir başka sahnede Güllü yılın kadını olarak bir giyim koleksiyonu tanıtırken Fikret'in yanındaki adam Güllü ve güzelliği hakkında konuşunca Fikret rahatsız olur. Adam “Bu kadından kaçan eşeğe ne demeli bilmem ki” der. Bunun üzerine adamı “yeter” diyerek sarsar ve gidip Güllü'nün üstünü ceketıyla kapatır (Şekil 4.14.).



Şekil 4.14. Güllü'yü podyumda izleyen Ahmet'in onu kıskanması

Fikret Güllü'ye “Utanmıyor musun? Bu ne kılık? Çıplak gez daha iyi” der. Bunun üzerine Güllü “Yanlış mı işitiyorum. Modern yaşamın şartı değil mi bu” der. Güllü İstanbul'a ilk geldiğinde onun kent yaşamına ayak uydurması için Fikret onu eğitime tabi tuttuğunda “Modaya uyacaksın, moda çıplak gezmeyi gerektiriyorsa çıplak gezeceksin. Modern hayatın şartı bu” demişti. Güllü o konuşmaya gönderme yaparak, Fikret'e olmak istediğin insan olmaya çalışıyorum mesajını alay ederek vermektedir. Sahnenin devamında Fikret Güllü'yü boş bir restorana götürür ve “Bu kadarı da fazla. Bugüne bugün nikahlı karım sayılırsın” der. Güllü “Ben mi nasıl olur? İmam nikahının nikah sayılmadığını söylememiş miydin bana” der. Bu diyalogda da

Güllü Ahmet'in İstanbul'a gittikten sonra mektupta yazdıklarına gönderme yapar. Güllü'nün söylediklerinden sonra Fikret "Hayvanlık etmişim. Hemen yarın resmi nikah kıymaya razıyım. Yeter ki bu saçma yaşantıdan vazgeç" der. Güllü "Bana böyle yaşamayı sen öğrettin. Ayrıca nişanlandım" der. Bu habere Fikret'in şaşırması kamera hareketiyle de verilir. Kamera Fikret'in yüzünden geriye doğru hızlı bir şekilde açılır. Faruk ve Güllü'yü gösterir. Faruk ve Güllü bu gizli senaryonun baş kahramanlarıdır. Faruk da habere Fikret gibi şaşırırmıştır.

Fikret: "...ne oldu biricik Ahmet'ine? Hani ilk göz ağrındı? ... hani ondan başka kimseyi sevmeyecektin ölene kadar. Ne oldu?"

Güllü: "Sen unut demedin mi? Ölen ile ölünmez demedin mi?"

Fikret: "Ben ölmedim ki?"

Güllü: "Sen kendini ölüme mahkûm ettin. Ahmet öldü. Dediklerini tutuyorum Fikret Bey. Unuttum, başkasını seviyorum. Evleneceğim".

Güllü'nün Faruk ile evleneceğini söylemesinin üzerine Fikret durumu kabul eder ve gider. Bu Güllü'nün Fikret'e karşı geliştirdiği taktiktir. Onu kıskandırmak için bir senaryo yazarlar ve ona uygun hareket eder. Hatta Fikret'i kıskandırma işini daha da ileriye götürerek nikah merasimi bile gerçekleştirir. Ancak Fikret nikaha gelmez, Güllü planının işe yaramadığını düşünüp nikahtan kaçıp köyüne döner. Daha önce Fikret ders veren konumdayken, burada ders verme işi Güllü'ye geçmiştir. Buradaki ders verme intikam almadır. Bir nevi Güllü Fikret'e ayna tutar ve onun gerçekleri görmesini sağlar. Bu ders verme Güllü'nün gizli senaryosunun bir parçasıdır.

Güllü köyüne döner ve köy meydanında olanları anlatır: "Beni sevmiyor, sevseydi peşimden gelirdi" der. Fikret'in babası "Sevmeseydi böyle mart kedisi gibi dama çıkar mıydı" der.



Şekil 4.15. Ahmet'i damda gören Güllü'nün yüz ifadesi

Kamera hızlı pan hareketi³⁴ ile Fikret'in olduğu noktaya döner. Güllü'nün de seyirci olarak bizim de barışma ve yeniden birleşmeye umut etmediğimiz bir anda Fikret'in gelmesine kamera hareketi de sert bir geçişle eşlik eder. Fikret'i gören Güllü'nün yüz ifadesinin değişmesi bizim de barışmalarına dair umudumuzu yeşertir (Şekil 4.15.). Fikret aynı Güllü'nün yaptığı gibi sevdiğini göstermek için miyavlar. Fikret'in babası gelini Güllü'yü yeniden istediklerini söyler. Fikret tam o sırada Güllü'ye bir şey söylemek için ona yanaşırken Güllü koşarak kaçır. Fikret arkasından koşar. Burada hikâye kaçma kovalama kodunu işletir. Daha önce kaçan Fikret iken şimdi kaçan taraf Güllü olmuştur. Ancak bu kaçış mutluluğun ve yeniden birleşmenin habercisidir.



Şekil 4.16. Güllü duygularını gizlerken onu ele veren beden dili

Erving Goffman, insanların gündelik hayatta etkileşim içerisindeyken “verilen” ve “yayılan” iletiler ortaya koyduklarını aktarır (2014: 16-20). Verilen ileti, bir bireyin sözlü veya sözsüz olarak aktardığı, bilerek ve isteyerek ifade ettiği iletidir. Bir kişi, kendini doğrudan ifade ederken kullandığı kelimeler, jestler, yüz ifadeleri ve vücut dili gibi iletişim araçları verilen iletiyi oluşturmaktadır. Yayılan ileti ise bireyin istemeden veya farkında olmadan verdiği ileti türüdür. Bu, bireyin kendisi hakkında farkında olmadığı veya istemediği bilgileri, jestleri, yüz ifadelerini veya vücut dilini içermektedir. Goffman’a göre, insanlar sosyal etkileşimler sırasında hem verilen hem de yayılan iletiyi kullanmaktadır. İletişimdeki bu iki tür ileti, insanların kendilerini nasıl ifade ettikleri ve karşısındaki kişilere nasıl göründükleri konusunda anlayış kazandırmaktadır. Goffman’ın bu kavramları, insanların sosyal etkileşimlerini ve

³⁴ Sinemada pan hareketi, kameranın sabit bir noktadan döndürülerek yatay bir ekseninde hareket ettirilmesiyle oluşturulan bir kamera hareketi tekniğidir. Bu hareket, izleyiciye bir nesne, sahne veya mekan etrafında 360 derece dönme izlenimi verir. Pan hareketi, sahneler arasındaki geçişleri yumuşatmak, çevreyi daha iyi göstermek veya izleyiciye belirli bir perspektif sunmak gibi amaçlarla kullanılabilir. Sağa pan ve sola pan şeklinde hareket yönüne uygun olarak adlandırılmaktadır.

toplumsal rolleri nasıl yönettiğini anlamak için önemli bir perspektif sunmaktadır. Şekil 4.16.'da görüldüğü üzere Güllü'nün yüz ifadesi yayılan iletiye karşılık gelmektedir. Güllü'nün bu yüz ifadesi ile barışacaklarına dair ön bilgi verilmektedir. Güllü istemiyor gibi davransa da yüzü, yaydığı ileti onu ele vermektedir.

Filmde evlilik yanlış anlaşılmalara üzerine kurulmaktadır ve yapılar bireyin eylemini şekillendirmektedir. Evliliğin gerçekleşme koşulları toplumsal gerçekçilikle örtüşmektedir. Filmin çekildiği dönem göz önünde bulundurulduğunda evliliğin o dönemin kurallarına uyularak gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Evlilik her ilişkide olduğu gibi başlar ancak Ahmet'in İstanbul'a giderek geri dönmeyeceğini söylemesi üzerine evlilikte sorunlar (arızalanma) başlar. Sorunların başlamasının nedenlerin başında sosyal yapılar bulunmaktadır. Eğitim seviyelerindeki farklılık, kültürel farklılıklar onlar için engelleyicidir. Yapı olarak evlilik içerisinde bireyin farklı davranması mümkündür. Birçok evliliğe benzer olarak başlayan evlilikleri burada farklılaşmaya başlar. Yapısal kodlar tüm evliliklerin birbirine benzemesini sağlasa da kalıplaşmış bu yapıların içerisinde bireylerin her zaman başka türlü olduğunu yapması mümkündür. Ahmet Güllü'nün ona olan aşkını Güllü'nün ağzından duyunca kendi kendisini kıskanır. Bunun üzerine onda da arızalanmalar başlar. Güllü'yu elinden kaçırmamak için taktiklere başvurur. Buraya kadar yapı olarak evlilik bireye hücum ederken burada bireyin aydınlanmasıyla evlilik içerisinde başka türlü olduğunu mümkün olacağının farkına varılmaktadır. Film içerisinde bu durum çekim ve planların kurulumu ile gösterilmektedir. Film kendi gerçekliğini burada kendi anlatı tarzı ile ortaya koymaktadır. Filmin sonunun kavuşma ile bitmesi de Güllü'nün gizli senaryosunun ve ifşasının olumlu sonuç verdiğini göstermektedir.

Bu başlık altında ele alacağımız diğer film *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972)'dir. Bu film de evlilik üzerinden ilerlemektedir. *Güllü* filminde olduğu gibi bu filmde de evlilik gerçekleşir ve sonrasında erkeğin gitmesiyle arızalanma başlar. Bu arızalanma sonrasında kadın fail olarak eylemde bulunurken, erkek de dönüşüme uğramaktadır.

Film köy öğretmeni Emine ile şehirli basketbolcu Ferit'in yollarının köyde kesişmesini ve hızlıca âşık olup evlenmelerini anlatmaktadır. Ferit tıp eğitimi almış varlıklı bir ailenin oğludur. Ancak mesleğini yapmak yerine basketbol takımında maçlara gider, kızlarla gününü gün eder ve zengin, şımarık ve çapkın bir imaj çizer.

Emine ise köyde sade bir yaşam sürdüren ve kendini öğrencilerine adanmış bir öğretmendir. Emine'nin ailesiyle ilgili herhangi bir bilgi verilmez, bu da onun hayatının köy ve öğrencileriyle sınırlı olduğunu göstermektedir. Ferit'in basketbol takımı antrenman için kampa gitmek üzereyken, Ferit uyuyakalır ve takım otobüsünü kaçırr. Bunun sonucunda kendi aracıyla kampa yetişmek için hız yaparken, Emine'nin saman taşıdığı öküz arabasına çarpar. Bu kazalı karşılaşma, ikilinin hayatlarının trajikomik bir şekilde kesiştiği anı temsil etmektedir. Ferit, Emine'yi gördüğü anda ona ilgi duyar ve bu an, onların aralarındaki bağın ilk adımıdır (Şekil 4.17.).



Şekil 4.17. Emine ve Ferit'in ilk karşılaşması

Kamp otobüsü yolda çalışma olduğu için konaklayacakları yere gidemediği için takım akşamı Emine'lerin köyünde geçirmek zorunda kalır. Ancak köyde konaklayacak tek bir yer vardır, o da köy okuludur. Muhtar Emine'ye durumu anlatır ve okul, takımın gece konaklaması için hazırlanır. Burada Emine ve Ferit'in yolları tekrar kesişir. Bu karşılaşmada da Emine Ferit'e yüz vermez. Onu şehirli züppe biri olarak görür. Ferit de ilk defa biri tarafından terslenmekte, kabul edilmemektedir. Ferit'in terslenmesi tüm takım tarafından alay konusu olsa da Ferit ısrarını sürdürmektedir (Şekil 4.18.). Bir akşam Emine'nin odasının penceresine merdiven dayar ve onunla iletişimi bu yolla kurmayı başarır. Öyle ki Emine güzelliğiyle herkesin dikkatini çekmiştir.



Şekil 4.18. Ferit'in Emine'yi zorladığı sahneler

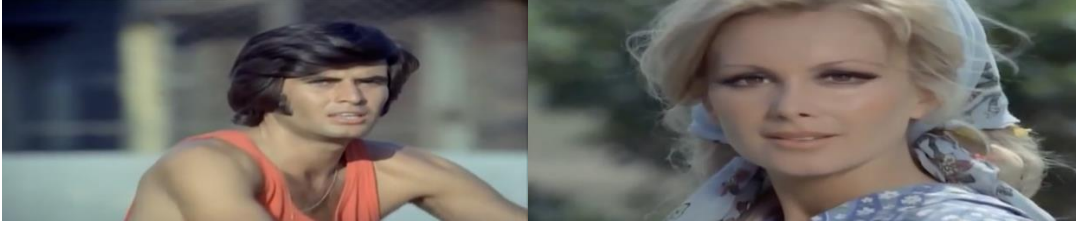
Ferit'in ısrarları sonunda sonuç verir ve Emine de ona âşık olur. İkili birlikte sürekli zaman geçirmeye başlar. Beraber köyde dolaştıkları bir günde bir kadının ağaca bez bağladığını görürler. Bunun ne olduğunu soran Ferit'e Emine, o ağacın adak ağacı

olduğunu ve kadınların sevdikleri kişi ile kavuşmak için dilek dileyip ağaca bez bağladıklarını, dilekleri olduğunda da ağaçtan bağladıkları bez parçasını geri alıp suya atıklarını söyleyerek ne anlama geldiğini açıklamıştır. Burada görülen batıl inançlar da yapının bir göstergesidir. Evlilik gerçekleşirken de bu inançlar evliliğin oluşuna etki etmektedir. İkili iyice birbirine âşık olur. Ancak Ferit'in İstanbul'a dönmesi gerekmektedir. Ferit ayrılmak istemez, Emine'yi de İstanbul'a gelmesi için ikna etmeye çalışır. Emine köyü bırakamayacağı için çift ayrılmak zorunda kalır. Bu ikili arasındaki ilk ayrılıktır. Bu ayrılığa koşullar ve farklı hayattan gelmeleri neden olmaktadır. Başka bir anlatımla yapılar devreye girer ve çiftin yolları ayrılır. Ancak çift bulundukları yerlerde birbirlerini düşünmeye devam ederler. Emine de Ferit de aşk acısı çekmektedir. Bunu ikisinde yüze yapılan yakın çekimlerle görürüz. Deleuze hareket imgeyi ele aldığı ilk kitabında algılanım imge ve eylem imge arasındaki boşluğu doldurmakta olan üçüncü bir imgeden bahsetmektedir. Bu imge duygulanımdır. Duygulanım imge, yakın planın yüz, yüzün ise yakın plan olduğu bir çerçeveye yerleştirilir (Deleuze, 2021a: 118). Duygulanım imgeyi anlamak için iki farklı boyuta bakmak gerekir. Bunlardan biri kontur ikon, düşünen yüz iken diğeri ise yoğun duygusal gücü ifade eden yeğinsel yüzdür. Film boyunca yüze yapılan yakın çekimler kullanılarak, bu çekimler ile karakterlerin duygu durumunun seyirciye yansıtmak istendiği görülmektedir. Yüz bireyin duygu durumunu çoğu zaman gizleyemez. Bu nedenle bir film içerisinde yüzü yapılan yakın çekim onların duygusal yoğunluğunu ve içinde bulunduğu durumu ele vermektedir.



Şekil 4.19. Emine'nin Ferit'in yüzünü suda görmesi

Filmde de çiftin ayrı kaldığı zamanları gösteren sahnelerde ikisinin de sürekli yakın çekimle yüzleri gösterilmektedir. Ferit maçıyken sürekli gözünün önüne Emine'nin yüzü gelir. Burada yakın çekim ile Emine'nin yüzünü görürüz. Bu sahnede Emine direkt izleyiciye bakarak resmedilmiştir (Şekil 4.20.).



Şekil 4.20. Maç esnasında Emine'nin yüzünün Ferit'in gözünün önüne gelmesi

Bu çekim ile çift sanki karşı karşıya imiş algısı yaratılır. Böylece izleyici mekândan soyutlaştırılırken oyuncuların duygu yoğunluğunun içerisine girmesi sağlanmaktadır. Karakter ile seyircinin özdeşim kurması, seyircinin karakterlerin yaptıklarını haklı bulmasına etki etmektedir. Burada karakterlerin yapıyı alt etmesi ve bizim de onlara destek vermemizin tek yolu aşklarına inanmamızdır. Öyle ki Ferit Emine'yi gündüz düşünde görmesiyle arabasına atlar ve köye gider. Emine'ye evlenmek istediğini söyler. Emine de bunun yanlış bir karar olduğunu bilerek kabul eder. Çiftin düğünleri gelenek ve göreneklere uygun gerçekleşir. *Güllü* filminde olduğu gibi burada da erkek köyün adetlerini bilmemektedir. Bu nedenle kız istemede ve düğünde ne yapacağını bilemez. *Güllü* filmindeki Ahmet gibi Ferit de İstanbul'daki hayatına dair yalan söyler. Ailesinin olmadığını söylediği için kız istemede muhtar kız istemeyi gerçekleştirir. İkinci bölümde ele alındığı gibi kız isteme geleneği Hititlere kadar uzanmaktadır. Filmin çekildiği 1970'lerde uygulandığı gibi günümüzde de devam etmektedir. Bu da yapıların nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir. Kızın ve erkeğin ailesi olmasa bile dilsiz çoban kız tarafı muhtar da erkek tarafı olur ve kız isteme gerçekleştirilir.



Şekil 4.21. Düğün sahnesindeki geleneksel uygulamalar

Düğün öncesi ilk olarak isteme gerçekleşir. Ardından erkek köy meydanında damat tıraşı olur. Ferit yeni tıraş olduğunu ve buna gerek olmadığını söyleyince Muhtar “bu damat tıraşı” der. Şekil 4.21.’deki üçüncü ve dördüncü fotoğrafta görüldüğü üzere kadınlar da kendi aralarında kına gecesi yapmaktadır. Kına gecesinde Emine’nin eline kına sürerler. Kına sürüldükten sonra Emine ellerini kameraya gösterir. Evlilik gerçekleşirken kırsal kesimde düğüne dair tüm ritüeller yapılmaktadır. Anadolu’da buğday bereketi simgelemektedir. Bu nedenle çiftin evliliğinin bereketli olması için gelin ata bindirilir ve damat balkondan üzerine buğday atar. Bir başka ritüelde gelinin koyun postuna basması istenir. Ferit bu ritüelleri bilmediği için neden

böyle yaptıklarını sorduğunda Muhtar “Gelin yumuşak huylu olsun diye” der. Başka bir planda gelinin kilime un sürdüğü (hayatları bereketli olsun diye) ve devamındaki planda gelinin ağzına bal çalındığı (tatlı dilli olsun diye) gösterilmektedir. Tüm bu geleneksel kodlar yapıların geçmişten gelen izlerle devam ettiğinin göstergesidir. Ferit farklı bir çevrede doğup büyüdüğü için tüm bu gelenekler ona yabancıdır. *Güllü* filminde olduğu gibi bu filmde de çiftin düğünü köy meydanında tüm köylünün katılımıyla gerçekleşir. Kırsalda gerçekleşen evliliklerde düğün ve düğün öncesi gerçekleştirilecek ritüellere önem verilmektedir. Filmde de bu sahnelerin gösterilmesi ile bu durumun varlığı perdeye yansıtılmaktadır. Düğün sahnesinin ardından Anadolu’da yaygın bir gelenek olan damadın beline vurma ritüeli de gerçekleştirilir. Ferit’in beline vurularak gerdek odasına gönderilir. Ferit odaya girdikten sonra gelinin duvağını açarak yüz görümlüğü takar ve kamera onlardan vazoya odaklanır. Tüm bunlar yapıların yeniden nasıl üretildiğini göstermektedir. İkinci bölümde üzerinde durulduğu gibi bir şeyin yapı olabilmesi için süreklilik önemlidir. Burada kız isteme merasimi ve düğün esnasında yapılan ritüeller yapıların yeniden üretildiğini ve süreklilik gösterdiğini vurgulamaktadır. Bu ritüellerin sürdürülmesi onların bireyler tarafından içselleştirildiğini gösterirken aynı zamanda bellek izi olarak geçmişten günümüze kadar da sürdüğünün göstermektedir.

Güllü filminden farklı olarak bu filmde çiftin evliliğinin ilk dönemleri gösterilmektedir. Çift mutlu bir şekilde evlilik içerisinde eylemde bulunurken (Ferit köyde kendine yararlı olabileceği işler bulmaya çalışır vb.) köye takım koçu ve Ferit’in İstanbul’dan arkadaşları gelir. Koç takımının zor durumda olduğunu ve maç için Ferit’e ihtiyaçları olduğunu söyleyerek onu İstanbul’a gitmeye ikna eder. Ferit bir maç için gidip geri dönecekken, alışık olduğu yaşama dönünce köye geri dönmez. Yaşanan bu durum çift için arızalanmanın başlangıcı olur ve çift ayrı düşer. Bu evliliğin bittiğinin ilk göstergesidir. Çünkü Emine Ferit’i beklerken her seferinde gelemeyeceğine dair telgraf gelmektedir. Ferit köyde yapacak bir şey bulamadığı için kendini köye ait hissetmemektedir. Bu nedenle eski hayatına dönmesi ve maçlarda sürekli takımına sayı kazandırması ona işe yaradığını hissettirmektedir.



Şekil 4.22. Ferit gittikten sonra Emine'nin düşünceli halleri (Ferit'in dönmesi için eylemde bulunan Emine)

Emine ise çaresizce köyde Ferit'in dönmesini beklemektedir. Kamera sürekli Emine'nin düşünceli halini göstererek yüzüne yakın çekimler yapmaktadır. Bir sahnede Emine'nin daha önce Ferit ile gördükleri adak ağacına bez bağladığı gösterilmektedir (Şekil 4.22.). Bu sahne ile bireylerin batıl inançlara olan bağlılığı gösterilmektedir. Batıl inançlar da yapıların devamını sağlayan uzantılarıdır. Emine'nin bez bağlaması kocasının geri dönmesini istediğini ve o koşullar içerisinde yapacak başka bir şeyi olmadığını anlatmaktadır. Söylemsel bilince sahip olan Emine'nin pratik bilinçte batıl inançlara teslim olduğu görülmektedir. Emine yapıların istediği yönde hareket etmektedir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Emine bu durumu değiştirecektir. Emine nerede bu durumu değiştirecektir? Nerede pratik bilince uygun hareket edecektir? Emine bu durumu eyleme geçmeye karar verdiğinde değiştirecektir. Yönetmen Emine'yi bu sahnelerde çaresizlik içerisinde (batıl inançlara uygun hareket etmesi vs.) göstererek aslında ilerleyen sahnelerde yapacağı taktiklerin anlaşılmasını ve bireylerin (seyircilerin) başka türlüünün mümkün olabileceği üzerine düşünmesini sağlamaktadır. Emine'nin eylemde bulunması ve bu eylemi yapı (evlilik) içerisinde yapması yapının ikiliğine karşılık gelmektedir. Fail eylemde bulunur ve onun bu eylemi yapı üzerine etki etmektedir. Filmde Emine'nin durumu üzerinde baktığımızda umut ve umutsuzluk iç içedir. Emine umutsuz olduğu anda Muhtar'ın devreye girmesiyle umutlanır ve umutsuzluk içerisinde eylemde bulunarak umuda ulaşmaktadır.

Cavell yeniden evliliğin anlatıldığı filmlerde babanın önemli olduğunun altını çizmektedir. Filmde de Emine'ye yardım eden iki baba figürü vardır. Biri köy muhtarı Hasan diğeri ise Ferit'in babasıdır. Emine'nin köyde Ferit'i bekleme haline Hasan daha fazla dayanamaz ve Emine'ye İstanbul'a gidip Ferit'i bulmayı teklif eder. İkili Ferit'in evine gittiğinde Ferit'in hayatına dair gerçeği öğrenirler. Bunun üzerine Emine boşanmak için avukata gider. Gittiği Avukat Ferit'in babası çıkar. Babaya süreci anlatırlar. Olay anlatılırken altta fon müziği olarak işlerin onların lehine döneceğini

çağrıştıran haylaz bir müzik duyulmaktadır. Baba “Bakim kimin nesiymiş o eşşoğlueşşek” der. Evlenme cüzdanında oğlunu görünce şok olur (Şekil 4.23.). Kamera sert bir şekilde önce evlilik cüzdanındaki Ferit’in fotoğrafına sonra da babanın yüzüne yakınlaşır. Babanın yüzündeki şok hali kamera hareketiyle desteklenmektedir. Burada kullanılan çekim ile izleyicinin alışık olmadığı bir tarzda verilmektedir. Bu çekim ile seyirciyi afallatmaktadır. Babanın yaşadığı şok olma haline seyirci olarak bizi de dahil etmek için bu hızlı yaklaşma hareketi kullanılmıştır.



Şekil 4.23. Babanın Ferit’i nikah cüzdanında görmesi

Babanın oğlunu görmesiyle şöyle bir diyalog geçer:

Muhtar Hasan: “Bey tanıdın mı yoksa iti?”

Baba: “Tanımaz mıyım it oğlu iti...”

Emine “Nereden tanıyorsunuz?”

Baba: “Bizim evden. Bu it oğlu it benim oğlum. ... bak kızım ben insan sarrafıyım. Benim oğlum senin kıymetini bilememiş”.

Emine: “Ne yapalım efendim”.

Baba: “Bildirelim kıymetini, ona öyle bir oyun edelim ki kaybettiği şeyi anlasın. ...önünde diz çöküp inim inim inlesin. İşte o zaman bas tokadı suratına. Beni istemeyen sen değil, asıl seni istemeyen benim de. İntikamını al, kadınlık gururunu kurtar”.

Emine: “Bilmem nasıl olur?”

Baba “Bal gibi olur bundan sonra harp açıyoruz hergeleye”

Bu diyaloglardan da anlaşıldığı üzere yeni kadının yaratılmasında erkekler (baba) aracılık etmektedir. Filmde anne yoktur. Cavell yeniden evlilik filmlerinde annenin yokluğunun da bilinçli seçildiğini aktarmaktadır. *Güllü* filminde anne vardır ancak anne yapılardan yana durmuştur. Güllü’nün değişimi gazeteci Faruk ve kocası

Ahmet tarafından gerçekleştirmiştir. İki filmde de evliliğinde arızalanma olan Güllü ile Emine değişir ve yeni halleriyle eylemde bulunurlar. Kadınlar fail olarak kendi kapasitelerinin farkına vararak, taktikler geliştirerek eylemde bulunurlar. Bu iki kadının değişimi bir kadın eliyle olmaz. İki filmde de öğretici anne figürü yoktur, onlara yardım eden erkektir. *Tatlı Dillim* filminde Emine iki babanın çabasıyla Mine (yeni Emine) haline gelmektedir. Cavell, “incelediği filmlerde kadınların kendilerine ders verenleri dinlediklerini, çünkü bilgiye ve değişime giden yolu kimse bilmese bile, kendileri hakkında daha fazlasını bilmeleri gerektiğini, daha doğrusu değişimleri veya kendilerini baştan yaratmaları gerektiği bildiklerini” (2010: 77) vurgulamaktadır. Bu iki filmde de kadın değişimi istemektedir. Evliliğin yeniden gerçekleşmesi için bu geçişimin gerekli olduğunun bilincindedirler. Bu nedenle değişimin gerçekleşmesi için verilen görevleri yerine getirirler. İki kadının değişimi de bir arızalanma sonucunda olmuştur. Aşına oldukları, rutin olanın değişmesiyle düşünme gerçekleşmektedir. Düşündükten sonra da eylemde bulunurlar. Eylemde bulunmaları, var olan koşulları kendi lehlerine uygun değiştirmeleri onların failliklerine gönderme yapmaktadır.

Mine ile Ferit’in ilk karşılaşması gece kulübünde olur. Emine, Mine olarak kılık değiştirmiştir. Gece kulübünde Ferit’in arkadaşları Emine’yi gördüğünde ona yenge derler ama Emine, “ben Mine’yim Emine’nin ikiz kardeşiyim” diyerek farklı biri olduğunu anlatır. Bunun üzerine arkadaşları Ferit’i işletirler. Ferit Emine’yi gördüğünde kamera Ferit’e hızla yaklaşır. Ardından onun bakış açısı ile kamera Emine’ye aynı hızda yaklaşır. Ferit’in şaşkınlığı onun merdivenlerden yuvarlanmasına neden olur. Bu sahne ile Ferit için işlerin karışacağı anlaşılmaktadır. Gece kulübünde karşılaşma sahnesi ile Emine ve babanın gizli senaryosu devreye girmiştir. Emine’nin Ferit’e karşı taktikte bulunması aslında evlilik kurumuna karşı fail olarak taktikler geliştirdiği anlamına gelmektedir. Emine yapının belirlediği kurallara uyarak kaderine razı olup bekleyen bir kadın değildir. Tam aksine taktik geliştirerek eylemde bulunmaktadır. Kendi evliliği içerisinde başka türlüünün mümkün olabileceğini hem kendisine ve hem de seyirci olarak bize göstermektedir.



Şekil 4.24. Ferit'in Mine ile ilk karşılaşması

Emine kendini Ferit'e Mine olarak tanıtır (Şekil 4.24.). Emine'nin kız kardeşi olduğunu ve ailevi problemlerden dolayı konuşmadıklarını söyler. Babası da Mine'nin müvekkili olduğunu ve bir dava hakkında konuşmak için geldiklerini söyleyerek Ferit'in Mine'ye inanmasını sağlamıştır. Mine olarak Emine, Ferit'e daha yakın ve samimi bir şekilde davranır. Arkadaşı gelir ve "Hoş geldiniz öğretmen hanım." der. Bunun üzerine Ferit "Yanılıyorsun Emine değil o ikizi, ismi Mine" der. Bu diyalog ile Ferit'in duruma inandığı gösterilmektedir. Emine'nin gizli senaryosu istediği gibi ilerlemektedir. Bütün gece Ferit'in arkadaşları Emine'ye yoğun ilgi gösterirler (Sigarasını yakarlar, içkisi bittiğinde Ferit doldurmak için yeltendiğinde hepsi elindeki bardağı uzatır vb. durumlar Şekil 4.25. ile gösterilmektedir).



Şekil 4.25. Ferit'in arkadaşlarının Mine'ye ilgi göstermesi

Ferit'in arkadaşları Emine'yi dansa kaldırırlar ve sırayla hepsi onunla dans eder. Emine dans ederken Ferit'e imalı bakışlar atmaktadır (Şekil 4.25.). Bu bakışlar Emine'nin gizli senaryosunu uyguladığının bir göstergesidir. Bu davranışlar ile Ferit'i kışkandırmak istemektedir.



Şekil 4.26. Mine'nin dans ederken Ferit'i gözetlemesi

En son sıra Ferit'e gelir ve onunla dans ettiğinde Ferit arkadaşlarına çok yüz vermemesini söyler. Burada Ferit adına bir kırılma yaşanmaktadır. Çünkü Ferit Mine'yi arkadaşlarından kıskanmıştır. Şekil 4.27.'de de görüldüğü gibi Emine Ferit'in onu kıskanmasından mutlu olur ve bu yüz ifadesine yansımaktadır. Emine'nin gizli senaryosu istediği gibi ilerlemektedir.



Şekil 4.27. Ferit'in Mine'ye sarılması

Ferit'in kız arkadaşı çağırır ama Ferit Mine'yi yalnız bırakmak istemediği için gitmediği gibi üstüne Mine'yi de öper. Kıskanma ile Ferit dönüşmeye başlar. Mine'yi otele bıraktığında kahve içmeyi ister ama Mine geç olduğunu söyleyerek bu istediğini geri çevirir. Buradaki sahneler ve diyaloglardan Ferit'in dönüşümünün başladığı anlaşılmaktadır.



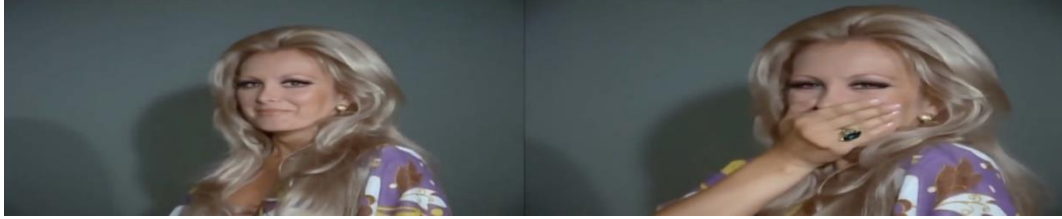
Şekil 4.28. Ferit'in Mine'yi gözetlemesi

Mine sürat motoru ile gezerken Ferit onu gözetlemektedir (Şekil 4.28.). Seyirci olarak biz de Ferit'in gözüyle Mine'yi takip ederiz.



Şekil 4.29. Mine'nin taktiklerinin sonuç vermesi

Bütün erkeklerin ilgisi Mine'nin üzerindedir (Şekil 4.29.). Ferit iyice Mine'yi kıskanmaya başlamıştır. Mine ise taktiklerini devam ettirmektedir. Grubun arasındaki çapkın Metin de Mine'den etkilenmiştir. Emine bu durumu kullanmak için beraber akşam yemeğine gitmeyi kabul eder ve Ferit bu duruma bozulur. Yemek dönüşünde Ferit ve Mine kavga ederler. Mine kavgada üste çıkar. Ferit çıktığında ise kameraya bakarak güler (Şekil 4.30.).



Şekil 4.30. Mine'nin Ferit çıktıktan sonra kameraya bakarak gülmesi

Burada kadın kılık değiştirip farklı biri haline gelirken asıl amaç aslında erkeğin dönüşümünü sağlamaktır. Bu filmde evliliğin yeniden gerçekleşmesi ancak erkeğin değişmesi ve dönüşmesiyle mümkündür. Bu konuda Cavell şunları söylemektedir:

Erkeklerin rüyalarının peşinden gitmesi; gündüze ve geceye, kamusal ile özele ilişkin düşüncelerini birleştirmeye çalışması, yani mutluluğun peşine düşmesi yeni bir haber değildir. Bunun toplumsal ya da bireysel oluşumda veya her ikisinde birden devrim gerektirmesi de yeni bir haber değildir. Yeni olan haber bir kadının da böyle bir işe girişebileceğinin, hatta bir kadınla erkeğin bu işe birlikte girişebileceğinin ve buna evlilik adını verebileceğinin kabul edilmesidir... Bu insanın yaratılmasında yeni bir adımdır (2010: 87).

Filmde de Emine baba figürlerinin desteği ile mutluluğunun peşine düşmektedir. Gizli senaryo yazar ve taktikler uygular. Ferit'i kıskandırmak için yaptığı her şey onun taktiğinin bir parçasıdır. Kadın burada mutluluğunun peşine düştüğü için eylemde bulunmaktadır. Yaptığı taktiklerle erkeğin de onunla evlilik içerisinde ilerlemesini istemektedir.

Ferit babasından akşam evlerine Mine'nin geleceğini öğrenince o akşam gece kulübüne gitmez. Daha önce hiç akşamları evde olmayan Ferit, Mine ile vakit geçirmek için günlük rutininin dışına çıkmıştır. Hatta annesi “Hasta mısın? Neden evdesin?” diye sorar. Bu onların alışık olmadığı bir durumdur. Ferit o akşam Mine'ye duygularını açar. Mine bunun üzerine babasına (avukatına) koşar. Ferit ona âşık olmuştur ama o Emine'ye âşık olmasını istemektedir. Baba “Ha Emine ha Mine. İkisi de sensin be kızım. Pes etti ya kerata sen ona bak” der. Mine “Hayır o beni sahte

kişiliğimle sevdi. Halbuki bu ben değilim, ben köy öğretmeni Emine'yim” der. Emine'nin ve babanın istediği olur ama Emine mutlu değildir. Bu sahneden sonra şu sorular akıllara gelmektedir: Ferit Mine'ye âşık olduysa peki ya Emine'ye ne olacak? Ferit yoluna Mine ile devam edecekse yeniden evlilik gerçekleşmiş olur mu?

Evliliğin yeniden evlilik olabilmesi için bireylerin aynı kişi olması gerekmektedir. Seyirci olarak bize Mine ve Emine'nin aynı kişi olduğu gösterildiği için biz iki kişinin de aynı kişi olduğunu bilmekteyiz. Peki ya Ferit aynı kişi olduklarını ne zaman öğrenecektir? Bu ve benzeri sorular sorulmaya başlarken Ferit köye gidip Emine ile konuşmak ister. Emine ile konuşursa Emine'nin onu anlayacağını ve kabul edeceğini düşünmektedir. Mine ile köyün olduğu ilçeye giderler. Mine yine taktiklerini devreye sokarak otelde kalmasını Ferit'e kabul ettirir. Bunun üzerine Ferit tek başına Emine ile konuşmak için köye gider.



Şekil 4.31. Ferit'in ayrılmak istediğini bir türlü söyleyemediği sahne

Burada Ferit Emine'ye “Mine” diye seslenir. Bunun üzerine Emine kızar. Ferit bir türlü söylemek istediklerini Emine'ye söyleyemez (Şekil 4.31.). Emine sürekli Ferit'i zorlasa da bir türlü ağzından laf alamaz. Burada yakın plan çekim ile açılı-karşı açılı şeklinde iki karakter çekilmiştir. Bu sahnede Ferit'in tedirginliği daha da net bir şekilde görülmektedir.

Ferit dönüşümünü köyde tamamlamaktadır. Bir akşam köydeki çocuklar hastalanır ve herkes köy öğretmeni olduğu için Emine'yi çağırır. Ancak Emine'nin yapabilecek bir şeyi yoktur. Ferit “bir de ben bakayım” diyerek çocukları muayene eder ve kuşpalazı (difteri) teşhisi koyar. Köyde serum vs. olmadığı için de kasabaya gidip tıbbi malzemeleri alır ve köye dönerek çocuklara tek tek iğne yapar. Ardından

tüm gece Emine ile birlikte nöbet tutarlar. Onun sayesinde çocuklar o geceyi atlatarak, iyileşir. Emine “tüm gece ayaktaydın çok yoruldun biraz uyu” dediğinde Ferit “Ne yaptım ki” der. Emine de “Daha ne yapacaksın bir salgını önledin, çocuklarımın hayatını kurtardın. Sana nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum” der. Ferit de “Demek sonunda doktor olduğuma inandın” der. Bu konuşmadan sonra Ferit gider Emine de gitmesine bir şey demez ve gidişini kabul eder. Ferit otele Mine’nin yanına döner. Mine “...bir değişiklik var sende” dediğinde Ferit “Evet Mine haklısın. Belki şaşıracaksın ama ben Emine’den ayrılmaktan vazgeçtim. Sakın suçlama beni, gerçek yerimin Emine’nin yanı olduğunu anladım” der. Mine “Hani onu sevmiyordun. Asıl sevdiğin bendim” der. Ferit “Değilmiş, asıl sevdiğim oymuş benim. Seni sadece ona çok benzediğin için sevdim sanmışım” der. Mine “İyi düşündün mü sen buralarda nasıl yaşarsın” dediğinde Ferit “Dün gece öyle şeyler oldu ki. İlk defa insan olmanın bir işe yaramanın, gerçek sevginin ne demek olduğunu hissettim. Top tutmaktan başka bir işe yaramayan bu elleri öpmeye kalktılar” der. Burada Ferit neler yapabileceğinin farkına varmıştır. Kendi potansiyelini öğrenen Ferit, işe yaramanın verdiği haz ile eylemde bulunup, ona ihtiyaç duyulan ve onu gerçekten seven Emine’yi tercih eder. Takım arkadaşları ve koçu yanlarına gelir. Ferit “Mine sizin olsun ben Emine’me gidiyorum” der. Bunun üzerine Mine çantasındaki yazmayı çıkarıp takar ve Ferit’e seslenir. Ferit “Mine” diye seslenir, Emine “Mine değil Emine” der. Kamera burada ikisinin yüzüne de hızlı bir şekilde yaklaşır (Şekil 4.32.).



Şekil 4.32. Ferit’in Mine’nin Emine olduğunu öğrendiği sahne

Emine fail olarak eylemde bulunarak yapı içerisinde fark yaratırken, Ferit ise aşkın gücü ile dönüşmüştür. Filmin sonunda el ele tutuşup koşmaları, yapıya karşı

duruşlarının bir göstergesidir. Yapı kültürel olarak bir arada yaşayamayacakları kırsal ve kent karşıtlığı üzerinde kurulurken çift aşk ile yapının kodlarını esneterek eylemde bulunmuş ve başka türlüünün olabileceğini göstererek istisna yaratmışlardır. Böylece geleceğin yeşeren³⁵ toplumuna bir tohum fırlatmışlardır.

Sonuç olarak bu başlık altında incelediğimiz filmlerde kırdan yaşayan kadın kentten gelen erkekle evlenir. Evlilik geleneksel kodlara uygun bir şekilde inşa edilir. Ardından erkeğin kente geri dönmesiyle kadın için arızalanma başlar ve evliliği hakkında düşünmeye başlar. Bu düşünme onu eylemde bulunmaya götürmektedir. Eylemde bulunan kadınlar çeşitli taktikler uygulayarak yapının direttiklerini aşmaya çalışırken, erkeğinde dönüşmesini de sağlamaktadır. Edilgen yapıdan eyleyen konumuna geçen kadınlar fail olarak kendilerini inşa ederken, evlilik kurumunu sorgulamaya açar ve onun kurallarını alt üst ederler. Yapının mümkün kılıcılığı altında failer sosyal pratiklerle başka türlüünü yaparak değişime katkı sağlarlar. Erkeğin de kadının taktikleri karşısında kendini dönüştürmesi ile evlilik yeniden gerçekleştirilir. Kadına dönüşümü sağlanması için güç veren aşktır. Erkek için de dönüşüme direnmeden eylemde bulunmasını sağlayan aşktır. İki filmde de yapılara direnme gücü aşktan gelmektedir. Sokrates'in de aktardığı gibi aşk insanı düşünmeye iten bir duygudur. Düşünmeyle sorgulama başlar ve bireyler var olanın dışına çıkarak fark yaratır. Fark yaratmak failliğin bir özelliğidir. *Güllü* filminde toplumun içerisinde koşarak uzaklaşma ile *Tatlı Dillim* filmde potansiyelleri ortaya koydukları kırlara doğru koşma gücünü onlara veren aşktır. Gücü elinde tutan birey fail olmak için eylemlerinde bu gücü kullanmaktadır. Güllü ile Ahmet köydeki topluluktan, Emine ile Ferit de şehirli arkadaşlarından koşarak uzaklaşırlar. İki film de bu koşma eylemiyle son bulur.

Bu koşma eylemi filmdeki karakterlerin yapılardan kaçışı ve fark anına karşılık gelmektedir. Var olan toplumsal yapıya karşı onların karşı koyma, direnme biçimidir. Bir minör oluşturmaya. Bu kaçış anı geleceğin toplumuna/kültürüne de gönderme

³⁵ Burada yeşeren toplum kavramı Raymond Williams'dan ödünç alınmıştır. Williams kültürü tanımlamak için yaptığı sınıflandırmada onu üçe ayırır. Bunlar baskın, tortulaşmış ve yeşeren kültürdür. Baskın kültür içinde bulunduğumuz andaki egemen kültürdür. Tortulaşmış kültür egemen olan baskın kültür içerisinde onaylanmayan ve onda karşılık bulmayan değerlere karşılık gelmektedir. Yeşeren kültür ise bu iki türün dışında yeni olandır. Toplum içerisinde yeni yeni oluşan ve ortaya çıkan değerlerdir. Bu değerlerin şu anda olmasa da ileride/gelecekte baskın olması mümkündür. Bu nedenle Güllü ve Tatlı Dillim filmlerinde son sahnede çiftlerin geleceğe doğru koşmaları mevcut içerisinde fark yaratmaktadır. Geleceğin baskın kültürü olma potansiyeli taşımaktadır.

yapmaktadır ve geleceğin toplumunun/kültürünün de nasıl olacağına dair bir ön aktarımdır. Bu iki filmin son sahnesindeki koşma/kaçma sahneleri gelecekteki kurulacak evliliklere dair umudu taşımaktadır.

4.3. Bireyler Yapılara Direniyor: Satın Alınan Adam ve Evcilik Oyunu

Bu başlık altında *Satın Alınan Adam*³⁶ (Arşavir Alyanak, 1960) ve *Evcilik Oyunu*³⁷ (Halit Refiğ, 1964) filmleri ele alınacaktır. İki filmde de evlilik toplumun baskısına karşı bir kaçış olarak gerçekleşmektedir. Filmlerde gerçekleşen evliliğin oluşum biçimi üçüncü bölümde üzerinde durduğumuz para karşılığı evliliğe karşılık gelmektedir. İki filmde de kadının toplum içerisinde konumunu değiştirmesinin tek yolu evlilik olarak sunulmaktadır. Bu başlık altında ele alınacak filmler para karşılığında oyun olarak başlayan evliliğin (toplumun baskısı üzerine) nasıl gerçek evliliğe dönüştüğü ve bireylerin yapılarla nasıl direndiği analiz edilecektir. Bunun için filmler tek tek ele alınacaktır.

Satın Alınan Adam (Arşavir Alyanak, 1960) filmi Naci ve Mine'nin para karşılığı evlenmelerini konu almaktadır. Zengin bir ailenin kızı olan Mine, bir gençlik hatası³⁸ yapar. Babası bu hatasından dolayı cemaatte adı çıkmasın diye evlenmesine karar verir. Baba kızıyla para karşılığında evlenecek, durumu unutulduktan sonra onunla sorunsuz boşanacak güvenilir bir koca arar. Bu arama sonucunda buldukları kişi Naci'dir. Naci, Mine'nin babasının avukatının yanında kâtiptir. Naci aynı zamanda avukatın ölen yakın arkadaşının da oğludur. Avukat babası öldükten sonra Naci'ye kol kanat germiştir. Bu nedenle Naci'nin ona karşı vefa borcu vardır. Avukat güvenebilecekleri kişi olarak Naci'yi önerir. Naci katipliğin yanında aynı zamanda amatör olarak yazarlık da yapmaktadır. Avukat Naci'den müvekkili Mahmut Bey'in kızı Mine ile evlenmesini ister. Bu iş için ise ona bir matbaa ve büyük miktarda para teklifinde bulunur. Bu evliliğin gerçekleşmesiyle hayatı kurtulacak olan Naci, aynı zamanda uzun yıllar hayalini kurduğu, parası olmadığı için ertelediği romanı yayınlama fırsatını da yakalayacaktır.

³⁶ Yönetmen: Arşavir Alyanak, Yapımcı: Şahan Haki, Senarist: Arşavir Alyanak, Hikâye (eser): Özdemir Hazar, Oyuncular: Göksel Arsoy, Belgin Doruk, Nubar Terziyan, Mümtaz Ener, Salih Tozan, Müzik: Kadri Şençalar, Görüntü yönetmeni: Costas Prosos

³⁷ Yönetmen: Halit Refiğ, Senarist: Bülent Oran ve Halit Refiğ, Görüntü yönetmeni: Çetin Gürtop, Müzik: Sezen Cumhuri Önal, Oyuncular: Göksel Arsoy, Belgin Doruk, Sami Hazinses, Kazım Kartal, Cevat Kurtuluş, Gürel Ünlüsoy, Gönül Bayhan.

³⁸ Filmde bu şekilde kullanılmaktadır.

Mine ve Naci büyüklerinin ısrarıyla yapılan protokol ile evlenirler. Protokole göre çift bir yıl sonra evliliklerini sonlandırılacaktır. Film bir yıllık evlilik içerisinde olanları perdeye yansıtır. Bir yıl boyunca çift arasında ne olacaktır? Bir yılın sonunda çift gerçekten boşanacak mıdır? Boşanmayacaklarsa ilişkileri neye doğru evirilecektir? gibi sorular filmin başından itibaren zihnimizde belirlemektedir.

Filmde evlilik istikbalin garantisi olarak sunulmaktadır. Evlilik erkeği dizginlemek, istikrar, ona ve hayatına çeki düzen vermek için başvurulmuş bir yol iken, kadın için ise namusun temizlenmesi ve aklanmanın yolu olarak gösterilmektedir. Filmde çift birbirini tanımadan evlenmektedir. Bu evlilik büyüklerin isteğiyle yukarıda verilen gerekçelerle gerçekleştirilmiştir. Film baştan evliliğin boşanma ile sonuçlanacağı üzerine kurulmuştur. Evlilik formalite, para karşılığında yapılan bir evlilik biçimine örnektir. Burada şu soru akıllara gelir: “Ne olacak da evlilik gerçek bir evliliğe dönüşecektir? Ya da evlilik gerçek bir evlilik olacak mı? Olmayacaksa boşanma ile mi film sona erecek?”

Naci, avukatın isteğini kabul ettikten sonra meyhaneye giderek uzun uzun düşünürken resmedilmektedir. Bu düşünme sahnesi omuz planda ve yüze yapılan yakın çekimlerle gerçek zamana uygun uzunlukta perde de görülmektedir (Şekil 4. 33.). Bela Balázs “*Görünen İnsan*” adlı çalışmasında sinemada yüze yapılan yakın çekim ile uzun uzun yazılacak bir durumun, bir duygu halinin perdede gösterilerek verildiğinin altını çizmektedir (2013:62-63). Bu durumu sinemanın başarısı olarak görmektedir. Yakın çekim ile mimikler devreye girmektedir. Mimikler bireyin tüm iç dünyasını görünür kılmaktadır. Yakın çekim ile karakterin yüzü perde aracılığıyla bize yakınlştırıldığı için mimikler görünür hale gelmektedir.



Şekil 4.33. Naci'nin evlilik hakkında derin düşünceye daldığı sahne

Burada yakın çekimle Naci'ye yaklaşan kamera aracılığıyla onun karar verme aşamasındaki çıkmazda kalan hali görülmektedir. Evlilik onun için borçlarını ödemesi, kitabını çıkarması için bir fırsattır ancak böyle bir evlilik yapmak istememektedir. Fakat ne kadar istemese de avukata/patronuna karşı vefa borcu vardır. Bu sahne ile Naci'nin teklifi kabul edip etmeyeceğine dair kafamızda seyirci olarak soru işaretleri oluşmaktadır. İlerleyen sahnelerde Naci'nin sözleşmeyi imzaladığını hatta bunu imzalarken boşanacağına dair belgeyi de imzalayıp Mine'nin babasına verdiği gösterilmektedir. Evlilik gerçekleşmeden boşanmanın olacağı baştan bellidir. Naci sözleşmeyi teslim etmek için Mine'nin evine gittiğinde onunla ilk kez karşılaşır. Bu karşılama ikisi için de iyi geçmemiştir. Naci görevinin bilincinde olduğuna dair şeyler söyler ancak bu Mine'nin hoşuna gitmemiştir. İkisinin arasında çekişmelerin olacağı bu sahne ile ekilmektedir.



Şekil 4.34. Çiftin donuk yüz ifadeleri

Nikah günü çift konukların önünde karşılaştıklarında ise kamera ikisinin de yüzünü yakın planda göstermektedir. Deleuze, “duygu” ve “duygulanım” arasında net bir ayrım olduğunu belirtmektedir. Duygu zihinsel bir süreçken, duygulanım doğrudan bedene aittir. Bir beden, ne kadar fazla duygulanabilirse o kadar güçlü olacaktır; bedenın gücü veya etkinliğı duygulanma yetisini ölçer veya ifade etmektedir. Bu yetenek basit bir mantıksal olasılık değildir çünkü her an, bedenlerle ilişkili olarak eyleme dönüştürölür. Ayrıca, bu yeti fiziksel bir edilgenlik değildir; belirli bir beden, bir şeyi kendi özüne ve en yakın nedenlerine göre anladığı koşullarda duygulanımlarını aktifleştirir (Deleuze, 2005: 31-32). Filmde çiftin salonda karşılaştıklarında veremedikleri tepki yüzlerine yansımıştır. Bu duygulanım imajlarıdır. Deleuze’e göre yakın plan duygulanım imgeye denk gelmektedir. Burada yakın plan ile çiftin duygu yönünden donuk, nötr görülmesi isteksizliğin göstergesidir. Toplumsal normlarda iki kişinin evliliğı her zaman kutlanması gereken bir durum olarak kabul edilmektedir. Ancak burada çiftin yüzündeki duygulanım hali zorunluluk, görevin verdiği sorumluluğun birer karşılığıdır. Bunun nedeni normalde iki kişinin aşık olarak gerçekleştirdikleri evliliğın onlar için bir zorunluluk olmasıdır. Bu zorunluluk hali yüzlerine yapılan yakın çekimle gösterilir (Şekil 4.34.). Birbirlerine bakmazlar ve yüzlerinde herhangi bir mutluluk hali görülmemektedir. Burada şu soru akıllara gelmektedir; bu çift evliliklerin bir yılını nasıl geçirecek? Birbirlerinden nefret mi edecekler yoksa aşık mı olacaklar?



Şekil 4.35. Nikah masasındaki halleri

Benzer yüz ifadesi ve mimikler nikahın kıyıldığı sahnede de görölmektedir (Şekil 4.35.). Alışılmış evlilik merasiminin dışında bir biçimde evlilik gerçekleşir. Onlar için evlilik kadının adının temize çıkarılması için bir basamaktır.

Çiftin arasındaki ilk kavga balayından döndükten sonra yaşanmaktadır. Naci matbaaya işlere bakmaya gittiğinde Mine tüm arkadaşlarını toplayarak evde bir parti verir. Naci eve gelip Mine'nin başka bir adamla dans ettiğini görünce onları hemen ayırır ve partiyi dağıtır. Burada yer alan diyaloglarda kadın ve erkeğin toplumsal kodlarına dair söylemleri yapıların birey üzerindeki etkisini göstermektedir. Naci'nin tavırlarına davetliler söylenirken Mine'nin arkadaşı Şermin “Ne oluyorsunuz, bir koca karısını severse ancak böyle hareket eder. Bravo Naci Bey” der. Benzer bir diyalog misafirler gittikten sonra Mine ve Naci arasında da yaşanır:

Mine “Kaba adam...bütün dostlarımın önünde beni küçük düşürdün.”

Naci “... ismimi taşıdığınız sürece bana ve emirlerime tabi olmak zorundasınız. ... Bundan sonra evden çıkarken bana haber vereceksiniz, nereye gittiğinizi bileceğim, erkek arkadaşlarınızla uzun yolculuklar yapmayacaksınız, toplantılarda evli bir kadın olduğunuzu unutmayacak ve ona göre hareket edeceksiniz...”

Mine “Bu bir emir mi?”

Naci “Evet ilk ve son emir”

Bu diyaloglar toplum içerisindeki kadına ve erkeğe bakışı göstermektedir. Toplumsal cinsiyet, toplum içerisinde kadınlar ve erkekler arasında belirlenen ve beklentilerle ilişkilendirilen sosyal ve kültürel rollere karşılık gelmektedir. Toplumun beklentileri doğrultusunda, kadınlar ve erkeklerin nasıl davranmaları, hangi rolleri üstlenmeleri gerektiği ve hangi yeteneklere sahip olmaları gerektiği toplumun dinamiklerine göre belirlenmektedir. Başka bir anlatımla bu roller, toplumun normları, değerleri, inançları ve kültürel örüntüleri tarafından şekillenmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri, Giddens'ın yapılaşma teorisi içindeki sosyal yapıya dahildir. Toplum, toplumsal cinsiyet normları ve beklentileriyle belirli bir cinsiyet düzenlemesi oluşturmaktadır. Bu düzenleme, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkileri ve rolleri yönlendirmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin davranışlarını, ilişkilerini, sosyal etkileşimlerini ve yaşamlarını etkilemektedir. Ayrıca, toplumsal cinsiyet rolleri toplumsal yapıyı yeniden üreten bir süreçtir, çünkü bireyler bu rolleri benimseyerek ve onları yeniden üreterek toplumsal cinsiyet düzenlemesini sürdürürler. Giddens'ın yapılaşma teorisi, toplumsal cinsiyet rollerini toplumsal yapıya bağlı olarak açıklarken, aynı zamanda bireylerin bu yapıyı yeniden üreten ve değiştiren aktif aktörler olduğunu vurgulamaktadır. Bireyler, toplumsal cinsiyet rollerini benimserken

ve uygularken, aynı zamanda bu rolleri sorgulayabilir, değiştirebilir ve dönüştürebilirler. Bu perspektif, toplumsal cinsiyet rollerinin sadece sabit ve değişmez değil, aynı zamanda sosyal mücadeleler ve toplumsal değişimlerle etkilenen dinamik bir yapı olduğunu öne sürer. Yukarıdaki diyalogun bitiş sahnesinde Mine'nin Naci'ye bakışı manidardır (Şekil 4.36.). Mine bu roldeki kalıpları yıkacak mı? Yoksa ona uygun hareket mi edecek?



Şekil 4.36. Mine'nin kavga bitiminde Naci'ye bakışı

Mine'nin arkadaşı Şermin Naci'nin matbaasına gittiği sahnede Naci'ye geçen gün olan, misafirleri evden kovma meselesinin hala konuşulduğunu söyler. Mine ile neden evlendiğini sorar, “Para için evlendiyseniz, bunlara takılmamanız gerekirdi” der. Naci sessiz kalır ve alttan gerilim müziği sahneye eşlik eder. Naci'nin sessiz kalışı Mine'ye karşı duygular beslemeye başladığını göstermektedir. Mine için kırılma noktası ise poker oynama sahnesi ile gerçekleşir. Mine Naci'den gizli gidip poker oynar ve yenilir. Pokerdeki kişiler hile yaptığı için Mine kaybeder. Naci bunu görür ve Mine'nin kaybettiği her şeyi geri alır. Bunun üzerine Mine ertesi sabah Naci'yi odasında kahvaltıya çağırır. Boşanmalarına son 33 gün kalmıştır. İkisinde de kırılma yaşanmıştır. Naci odaya girdiğinde Mine aynada üzerini düzeltir, Naci için hazırlanmaktadır ve heyecanlıdır. Naci'nin onun için yaptıklarından etkilenmiştir. Karşılıklı kahvaltı yaparken Mine bugünlük matbaaya gitmese ne kadar iyi olacağını söyler. Bunu söylerken yüzünde daha önce görülmeyen bir tavır vardır. Mimikleri onu ele vermektedir. Naci bir şey söylemeyince istemediğini düşünür. Ancak Naci kalkıp

matbaayı arar ve gelmeyeceğini söyler. Bunu duyan Mine Naci'nin arkasında belirir ve Naci döndüğünde sarılırlar. Bu aralarındaki ilk etkileşimdir.



Şekil 4.37. Bir arada ilk kez güldükleri sahne. Değişimin başlangıcını gösteren imajlar

Naci bu sarılmanın üzerine “Sakın ha!, mukavelenin 5. maddesi” der ve ikili beraber kahkaha atarlar (Şekil 4.37.). İkilinin aşkına dair ilk tohum burada ekilir. Aşkla beraber dönüşmeye başlarlar. Artık aralarında sözleşmeye dair kısıtlamalar kalkmış, duygular devreye girmeye başlamıştır. Duyguların devreye girmesi ile duygulanımda da değişiklik gözlemlenmiştir. Deleuze, yüzün ve bedenin yakın çekim ile yansıtılmasıyla duygulanım imgenin net görünür olduğunu aktarır. Duygulanım imgeler, hareket ve algılanım imgeyi özelleştirir ve bunlar arasında bir ilişki kurarak hareketi bir niteliğe dönüştürür (Deleuze, 2014: 94-95). Burada çift artık duygusal yoğunluğun içerisinde oldukları için yüzlerine ve bedenlerine bu duygu durumu yansımaktadır. Eylemin biçimi ve duygu birbirine karşılık gelmektedir. Daha önce evlilik töreni esnasında eylem ile duygu örtüşmemiş ve bu durumun duygulanımlarına da yansımadağı görülmüştü. Bu sahnenin ekilmesi ile şu soruları düşünmeye başlarız: Aralarındaki yakınlaşma ile evlilik formaliteden çıkacak mı? Yoksa sözleşmenin günü geldiğinde evlilikleri bitecek mi? İkilinin gün boyu yakınlaşmasını gösteren sahneler bu sorulara cevap niteliğindedir.

Şekil 4.37.’de görünen gülme eylemi ile çift tarafından yapılara direnme başlamıştır. Kadın ve adam farklı sosyo-kültürel ve ekonomik çevreden gelmiştir. Baba kızını kurtarması için Naci’yi kiralamıştır. O nedenle yapılar evliliğin gerçeğe dönmesine engeldir. Baba burada yapıların uygulanmasını sağlayan kişidir. Bu nedenle çiftin aralarındaki yakınlaşmadan huzursuz olmaktadır. Baba ataerkil düzenin

uygulayıcısı konumundadır. Kızı adına kararlar vermekte ve onu baskılamaktadır. Mine'nin adı temizlendikten sonra ona uygun bir eş adayıyla kızını gerçek anlamda evlendirmeyi düşünmektedir.

Çiftin tüm günü beraber geçirdiğini gösteren sahnelerde gündüz kadının alışıktığı eylemleri gerçekleştirirken, akşam da Naci'nin arkadaşlarının olduğu meyhaneye gittikleri gösterilmektedir. İkisi de birbirlerinin hayatına dair bilgisini bu eylemlerle arttırmaktadır. Giddens'ın dediği gibi bilgi, fail olmanın kriterlerindendir. Yapılar karşısında eylemde bulunmak ve özgürleşmek için bilgi önemlidir.



Şekil 4.38. Meyhanede Naci'nin arkadaşlarıyla eğlenmeleri

Meyhanede herkes Mine'nin gelişine kadeh kaldırır (Şekil 4.38.). Meyhaneci çifte düğün hediyesi olarak özel hazırladığı meyve tabağını getirir. Kamera bu sahneden ardından Mine ve Naci'yi üst açı ile çekmiştir. Bu çekim ile yapıların karşısında eylemde bulunan faile gönderme yapılmaktadır (Şekil 4.39.).



Şekil 4.39. Meyve tabağına yapılan yakın çekim

Mine “Haklıymışsınız Naci Bey, bu insanların bambaşka bir dünyası varmış” der. Kamera burada masadaki yiyeceklere yaklaşır. Yakın çekim ile getirilen meyve tabağı gösterilir (Şekil 4.39.). Tabağın özenle hazırlandığı bu çekimle gösterilir. Bu

Kracauer'ın yakın çekim için söylediklerine denk düşen bir kullanımdır. Cansız bir nesne olan meyve tabağı üzerinden çiftin geleceğine dair ön bilgi sunulmaktadır. Bu bir ifşadır. Burada kullanılan çekim ile kadının sözlü olarak söylediği görüntü ile kanıtlanır ve samimiyet sofrası üzerinden seyirciye gösterilir. Yakın çekim ile bu durum ifşa edilmektedir. Meyve tabağı düğün pastası gibi süslenmiştir. Buradaki kutlama bir nevi çiftin evliliğin kutlamasına karşılık gelmektedir. Nikah sahnesinde yapılmayan kutlama burada yapılmaktadır. Bu kutlama (düğün) ile sanki formalite evlilikleri gerçeğe çevrilmiş gibidir. Çift gecenin sonunda eve el ele girer.



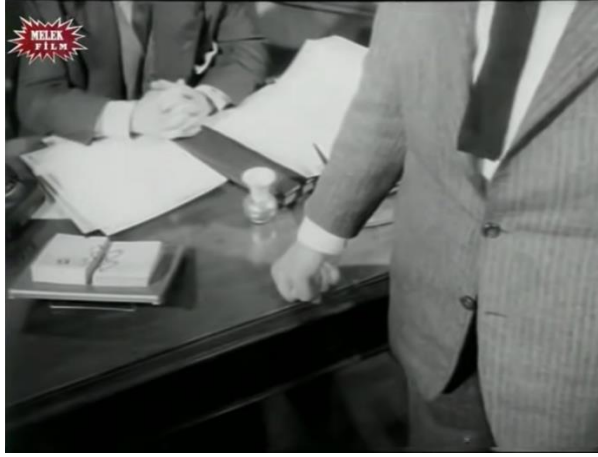
Şekil 4.40. Çiftin değişimini gösteren imajlar

Odalarına ayrılmadan Mine “Biraz daha benimle kalamaz mısınız?” diye sorar. Bunun üzerine Naci “kalırım ama muvafakatname” derken Mine devam etmemesi için eliyle ağzını kapatır (Şekil 4.40.). Mine “Nihayet ben de insanım, susun” der. Naci elini alıp öper ve odasına geçer. Mine de kendi odasına geçer. Çiftin yakınlaştığı gören Mine'nin babası Naci'nin odasına gider ve sözleşmenin süresinin önlerindeki ayın 20'sinde bittiğini söyler. Yapılar yine devrededir. Baba otoritenin ve gücün temsilcisidir. Evlilik onun istediği ve belirlediği kurallar çerçevesinde gerçekleşmiştir. Yeniden kuralları hatırlatır ve sürenin ne zaman biteceğini söyleyen babanın gücü elinden bırakmaya niyeti yoktur. Çünkü gücü elinden bırakırsa çiftin kuralları uygulamayacağını bilmektedir. Gücü elinde bulunduranın baba olduğu göstermek için ikilinin karşı karşıya geldiği sahnede baba üst açı ile Naci ise alt açı ile çekilmiştir (Şekil 4.41.). Bu sahnede Naci'nin beden dili çiftin, babanın otoritesine ve yapıların baskısına karşı eylemde bulunacaklarının erken anlatımıdır.



Şekil 4.41. Ayrılığın yaklaşmasını yüzlerindeki biçimle gösteren sahne

Çiftin beraber geçirecekleri sürenin daralmasıyla son günlerini sık sık baş başa kalarak değerlendirdikleri görülmektedir. Beraber kulüpte sarılarak uzun uzun dans ederler. Birbirlerinden ayrılmak istemedikleri bu sahneyle gösterilmektedir. Buradaki eylemler kendiliğindendir, yapılardan bağımsız, sözleşmenin sınırlandırması olmadan kural olarak yapı olmadan içlerinden geldiği gibi davranırlar. Gece bitip ayrılacakları sahneye gelindiğinde, ikilinin yüzlerine yapılan yakın çekim ile duygulanımları gösterilmektedir (Şekil 4.41.) Aralarında bir ayrılık konuşması geçmese de yüzleri, mimikleri her şeyi göstermektedir. Deleuze'ün duygulanım imajının sadece yüz ile değil bedenle de alakalı olduğunu söylediğine yukarıda değinilmiştir. Odanın kapısına geldiklerinde bedenleri ve yüzdeki ifadeleri ayrılık acısını göstermektedir. Şekil 4.41.'de Mine ve Naci'nin yüzlerine yapılan yakın çekim ile duygu durumları ve hissettikleri perdeye yansıtılmıştır. Onlar için sözleşmenin süresi olan bir yıl geride kalmıştır. Çift birbirine âşık olsa da ayrılmak zorundadır. Naci gider, Mine ise geride kalır. Bu ayrılık ile çiftin bir daha bir araya gelip gelemeyeceği soruları zihnimizi meşgul etmektedir.



Şekil 4.42. Babanın yumruğunu masaya vurmasını gösteren yakın çekim

Anlaşmanın süresi bittiğinde Naci boşanmanın gerçekleşmesini beklemeden izini kaybettirerek bir köy evine yerleşir. Mine ise Naci'den boşanmak istemediğini babasına söyler. Baba avukatın ofisinde Mine'nin ayrılmak istemediğini anlattığı esnada yumruğunu masaya vurur (Şekil 4.42.). Bu sahnede kamera babanın yumruğunu yakın çekim ile gösterir. Ardından yumruktan geriye doğru açılarak babanın yüzünü gösterir. Bu yumruk babanın otoritesinin bir göstergesidir. Yakın planda görünen babanın yumruğu aslında yapının yumruğudur. Ataerkil toplumlarda baba kural koyucudur ve kuralın uygulanması için de gücü kullanan otoritedir. Baba bu gücü ataerkil toplum yapısından almaktadır. Ataerkil toplum yapısında toplumsal cinsiyet rolleri erkeğin egemenliği üzerine kuruludur. Bu yapıda erkekler, toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda daha fazla güce ve ayrıcalıklara sahipken, kadınlar ise ikincil bir konumda yer alır. Filmde anne yoktur. Baba ve kız arasındaki ilişki ise yüzeyseldir. Baba yasa koyucudur ve düzenin toplumsal normlara uygun sürdürülmesini sağlamak için eylemde bulunur. Bir nevi yapıların filmdeki temsilcisidir. İkinci bölümde değinildiği gibi evlilikte ailenin rolü önemlidir. Evliliğin gerçekleşmesinde ailenin karar verdiği evlilikler filmin çekildiği dönem için çok sık karşılaşılan bir durumdur. Baba kızının boşanmak istememesine karşı çıkmasının yanında onun için ideal eşi de bulmuştur. Burada da ekonomik yapılar devreye girmektedir. Giddens, ekonomik yapıların toplumdaki güç dengelerini ve sosyal eşitsizlikleri şekillendirdiğini savunur. Filmde de Naci finansal koşullarından dolayı baba tarafından kızına layık görülmemektedir. O sadece durumun kurtarılması için bir araçtır. Sadece formalite olarak kızı ile evlenebilir. Baba için Naci gerçek olacak bir

evlilik için kızına uygun değildir. Baba için kızının Naci ile değil, varlıklı bir ailenin oğlu ile evlenmesi makbuldür.

Bu durumun babanın diyaloglarına da yansımaktadır: Baba “Benim kızım Naci gibi bir ipsizin karısı mı olacak ilelebet?... onu Batmazzadelerin oğlu ile evlendireceğim” der. Babanın istediği evlilik üçüncü bölümde evlilik türleri içerisinde konuştuğumuz evliliklere benzemektedir. Aileler, aile mirasının katlanarak devam etmesi ve şirket ortaklıklarının kurulması için çocuklarını evlendirmektedir. Filmdeki babanın isteği de bu yöndedir. Evlilik servetin devamını sağlayacak bir aracı olarak konumlandırılır. Buradaki sorulması gereken soru, çiftin babanın otoritesini geride bırakıp, yapılardan sıyrılarak duygularının peşinden gidip gidemeyeceğidir.

Naci izini kaybettirdiği için ne Mine ne de başka biri ona ulaşamaz. Naci boşanmak istemediği için duruşmalara da gitmemiştir. Mine de duruşmalara gitmez. Ancak altı ay sonra ikisinin de katılmadığı davada hâkim onları boşar. Duruşmaya sadece Mine’nin babası ve avukat katılır. İkisi de boşanma kararını kendileri vermediği için duruşmaya gitmemiştir. Çift burada yapılara karşı direnmektedir. Mine ayrılığın ardından Naci’yi bulmak için çabalar ancak onu bulamaz. Bu nedenle babasına daha fazla karşı koyamaz ve Batmazzadelerin oğlu ile evlenmek zorunda kalır. Şermin düğün için İstanbul’a dönerken arabası bozulur ve yol kenarındaki çiftlikten yardım isterken Naci’nin orada olduğunu öğrenir. Hemen İstanbul’a dönüp Mine’yi nikahtan kaçırmak ve çiftlik evine götürür. Mine kılık değiştirir ve onu Naci’ye ırgatlardan birinin kızı olarak tanıtılır tanıtırlar. Naci kızın eline bakarak “Bu nasıl ırgat kızı avuçları nasır bile tutmamış” der.



Şekil 4.43. Ellere yapılan yakın çekim

Yakın çekimle ellerin görülmesi olayın çözüme kavuşacağını bir göstergesidir (Şekil 4.43.). Naci elleri gördükten sonra başını kaldırarak kızın yüzüne bakar.



Şekil 4.44. Naci'nin Mine'yi yakalaması

Mine peçesini açarak Naci'ye sarılır. Çift birbirlerine sarılmış halde çiftliğe doğru yürürler. Aralarında bir diyalog geçmez. Çift konuşmasa bile biz bu sahne ile yeniden evlendiğini düşünürüz. *Tatlı Dillim* filmde olduğu gibi burada da çift bu yürüyüş ile yeşeren geleceğe dair tohum atmıştır.

Satın Alınan Adam filminde evlilik para karşılığında formalite olarak başlamıştır. Bu nedenle evliliğin gerçekleştiği andan itibaren boşanmanın olacağı bellidir. Ancak evlilik içerisinde bireylerin zoraki birlikteliği aşka dönüşmüştür. Aşkın belirmesiyle çift, ekonomik, sosyal ve kültürel yapılara direnmeye başlamışsa da ilk başta başarılı olamamış ve boşanmışlardır. Daha sonra farklı stratejiler ve direnme olanaklarını kullanarak tekrardan bir araya gelmişlerdir. Yapıların içerisinde eylemde bulunan çift, failliklerini ortaya koyarak başka türlüünün olabileceğini göstermektedir. Bunu yaparken de sinemanın teknik ve anlatı dili kullanılmıştır.

Bu başlık altında inceleyeceğimiz *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964) filminde de evlilik formalitedir ve para karşılığında gerçekleşir. Filmin konusu kısaca şöyledir: Süreyya erkeklerle iletişimi olmayan, bütün hayatı işi olan bir kadındır. Bir gün kız arkadaşlarının ısrarına dayanamaz ve cemiyetin bir davetine katılır (Şekil 4.45.). Süreyya davette kendisiyle dans etmek isteyen hiçbir erkeğin teklifini kabul etmez. Bunun üzerine orada bulunan bir gazeteci onun hakkında “Anormal kadın! erkeklere değil arkadaşına aşık” başlıklı bir haber yapar.



Şekil 4.45. Süreyya ve Rezhan'ın davetteki halleri

Süreyya bu haberin ardından hakkındaki bu düşünceleri haksız çıkarmak için formalite evlilik yapmaya karar verir. Süreyya arkadaşına “Karar verdim kendime bir koca alacağım” der. Arkadaşı Rezhan “Koca mı alacaksın? Bu işten pırasa alınacak gibi bahsedilir mi?” der. Bunun üzerine Süreyya “Bence bir kocanın önemi daha fazla değil. Haa benim başka kadınlar gibi işi kismete bırakıp koca beklememi umuyorsun herhalde? Kuvvetli bir insan olduğum için uygun birini seçer alırım. Babam da öyleydi. Hayatta en mühim şey kuvvetli bulunmaktır...” der. Bu diyaloglardan da anlaşıldığı gibi Süreyya sert ve güçlü bir kadındır. Evlilik kurumuna da bakışı toplumdaki diğer kadınlardan farklıdır. Örneğin arkadaşısı Rezhan evlilik konusunda onun gibi düşünmemektedir.

Rezhan: “...Evlilik bu çocuk oyuncağı değil. Bu evlilik işi nereden çıktı anlayamadım” der. Süreyya “Akşamki gibi ahmakça ithamda bulunanların gözlerine sokmak için” der. Rezhan “Aman baksana bana, ben dert ettim mi?”

Süreyya: “Ben ettim. Mademki cemiyetin kanunları beni bir erkekle birlikte yaşamaya zorluyor, ben cemiyetin bu arzusuna uyacağım. Fakat kendi prensiplerimi de bozmayacağım”

Bu diyaloglar yukarıda üzerinde durduğumuz gibi toplumsal cinsiyet meselesi ve toplumun bireyler üzerindeki baskını ortaya koymaktadır. Her toplum kendi kültürel kodlarına uygun olarak cinsiyet temelli rol ayrımına gitmektedir. Kadın ve erkeğin kimliği, rolleri, beklentileri ve davranışları toplum tarafından belirlenmektedir. Türk toplumunda da toplumsal cinsiyet rolleri tarihsel ve kültürel faktörlerden etkilenmektedir. Üçüncü bölümde aktarıldığı gibi Türk toplumunda anaerkillikten ataerkilliğe geçişten sonra toplum erkeğin egemen olduğu bir yapıya

evrilmiştir. Bu durum, erkeklerin kamu ve siyasi alanlarda daha fazla varlık göstermesi, ekonomik kararları alma yetkisi ve aile içinde otoritenin erkeklere ait olması şekillerinde kendini göstermiştir. Erkekler, aile reisliği ve koruyucu rolü üstlenirken, kadınlar ise ev işleri ve çocuk bakımı gibi ev içi sorumluluklardan daha fazla sorumlu tutulmaktadır³⁹. Filmde de cemiyet (aslında toplumun) kadın ve erkeğin kim olacağı, nerede duracağı ve kiminle evlenip kiminle evlenemeyeceği konusunda baskı uygulamaktadır. Bu nedenle Süreyya buna karşı taktikler geliştirmektedir. Necmi ile evlenmesi de bu taktiklerden biridir. Amacı onların istediği gibi biri olarak görünerek, baskılarını durdurmaktır. Bu nedenle Süreyya kadın olarak toplum içerisinde yaşayabilmek için taktiklerini geliştirerek, gizli senaryosunu geliştirir. Bu yol ile yapılara karşı direnir. Cemiyete kabul ettireceği eş adayını bulmak için adını gizleyerek gazeteye ilan verir. İlanda eğitilmiş, genç ve kültürlü bir eş aradığını yazar. Süreyya'nın yapılara karşı geliştirdiği gizli senaryosunu arkadaşına anlatırken seyirci olarak biz de öğreniriz. Süreyya "Esaslı bir evlilik mukavelesi hazırladım. Kocam maaşlı bir memur olacak. Aylığını muntazam alan, anlaşma şartlarına uymadığında ceza olarak yevmiyesi kesilen, evde kölem gibi boyun eğen, dışarda eksiksiz, kusursuz bir koca rolü yapabilecek, kültürlü ve yakışıklı bir genç olacak" der. Süreyya'nın ne istediğini bilen, güçlü bir karaktere sahip olması onun kurallara ve yapılara karşı taktik geliştirmesini sağlamaktadır. Süreyya'nın yukarıdaki diyaloglarından sonra kesme ile ata binen Necmi gösterilir. Necmi, Oxford mezunu, ressam, spor yapan biridir. Süreyya'nın tam aradığı gibi biridir. Necmi evlilik görüşmesi için elemelere katılır. Süreyya ve arkadaşı onu mülakata alırlar. Burada Süreyya ile aralarında atışma yaşanır. Bu aralarında aşk başlayacağının ilk sinyalidir. Bu çalışmada analiz edilecek hemen hemen her filmde didişme aşkın önemli bir göstergesidir. Didişme ile aşkın varlığı ya da var olacağı gösterilmektedir. *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *Ne Olacak Şimdi* (Atıf Yılmaz, 1979) ve *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978) filmlerinde didişme ana unsurdur. Bu filmlerin analizine geçildiğinde bu durum üzerinde daha detaylı durulacaktır.

Mülakat sahnesinde Necmi oldukça ters ve sert tepkiler verir. Bu durum Süreyya'nın ilgisini çeker, sözleşme imzalanır ve evcilik oyunu başlar. Nikah kıyılma sahnesinde karakterlerin yüzlerini görmeyiz, kamera onları arkadan çekmiştir. Sadece

³⁹ Filmin çekildiği dönem göz önünde bulundurularak yazılmıştır.

deftere imza attıkları ve nikah memuru ile tokalaşmaları gösterilir. Bu nedenle *Satın Alınan Adam* filmde olduğu gibi yüz ifadelerine dair bir çıkarım yapılamamaktadır. Ancak Süreyya'nın beden dili ve giydiği kıyafet her şeyi anlatmaktadır. Süreyya siyah bir elbise giymiş ve siyah bir şapka takmıştır. Nikah merasiminde kadının beyaz giymesi toplum tarafından üzerine uzlaşmış yazılı olmayan kurallardan biridir. Ancak burada Süreyya evliliğe ve ona ait kurallara karşı eylem geliştirmektedir. Bu nedenle onların evliliği gerçekleştirme biçimleri toplumsal kodlara uygun bir evlilik merasimi değildir. Süreyya sanki düğünde değil de cenazededir. Beyaz giymesi beklenirken o tam tersi bir anlama gelen matem rengi olan siyahı seçmiştir (Şekil 4.46.).



Şekil 4.46. Nikah sahnesi

Balayı için otele gittiklerinde yine toplumsal kodlar ve gelenekler devrededir. Bireylerin rutinleşmiş eylemlere göre hareket etmesi beklenmektedir. Örneğin görevli “gelini kucağına almayacak mısın?” der. Bunun üzerine Necmi Süreyya'yı kucağına alır (Şekil 4.47.). Toplum içerisinde bireylerden bir şeyler yapmasını beklemek ve bireylerin o beklentilere uygun eylemde bulunması yapıların yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Toplum içerisinde yeni evlenmiş bir çiftten beklenen belli başlı davranış biçimleri vardır. Filmde çiftin evliliği gerçek bir evlilik olmadığı için bu eylemlerinin onlarda bir karşılığı yoktur. Ancak toplumun onlardan bu konuda beklentileri vardır. Film bu sahne ile çiftin evliliği ne zaman gerçek bir evliliğe dönüşecek sorusunu gündeme getirmektedir.



Şekil 4.47. Necmi'nin Süreyya'yı kucağına aldığı sahne

Süreyya evliliğini cemiyete duyurmak için bir davet verir. Davete gitmeden Necmi Süreyya'ya yeni bir kıyafet getirir. Geldiğinde Süreyya'yı gördüğünde “Notere mi gidiyoruz Hanımefendi?... bu kıyafetle ya notere gidilir ya da cenazeye” der. Necmi burada Süreyya'nın kıyafetlerine müdahale eder. Dul kadın gibi giyinmiş haliyle evlilik kutlamasına inemeyeceklerini söyler. Bu sahne ile kadının değişimi için ilk adım atılmış olur. *Güllü* filminde de olduğu gibi bu filmde de kadının değişimini başlatan erkektir. Ancak burada evliliğin gerçek olabilmesi için ikisinin de değişmesi gerekmektedir. Süreyya'nın erkeklere bakışı gibi Necmi'nin de Süreyya'ya bakışının değişmesi gerekmektedir. Bu filmde değişimi gerçekleştirecek güç aşkın gücüdür. İlerleyen satırlarda bu durumun nasıl gerçekleştiği ele alınacaktır.



Şekil 4.48. Necmi'nin Süreyya'nın saçlarına müdahale ettiği sahne

Necmi, Süreyya'nın sadece kıyafetine karışmakla kalmaz saçlarına da müdahale eder. Şekil 4.48.'de görüldüğü gibi kadın değişime karşı direnmektedir. Süreyya kuralları ve prensipleri olan bir kadındır. Gücünü de bu kurallardan almaktadır. Değişim onun için güç kaybı olarak görülmekte, bu sebeple de bunu istememektedir. Çift odada davet için hazırlanırken gelen konuklar salonda Süreyya'nın daha önce giydiği kıyafetleri ve saçından bahsedip dalga geçmektedir.

Kocası nasıl biri diye konuştuklarında da içlerinden biri “seçtiği kıyafetler gibi ise tahammül edilmez biri olsa gerek” der. Daha önce Süreyya hakkında haber yapan gazeteci onlara katılır ve bu gecenin haberini yazıp teslim ettiğini söyler: “Bazı şeyler evvelden bellidir... Bu gece olacakları görmüş gibi biliyorum... Başlık ‘Kutupta aşk’...” der ve hep beraber gülerler. Neler yazdın diye sorduklarında ise “Süreyya’nın elbisesini tariflemeye başladım... On yıldır aynı modeli giyen bir kadının ne giyeceğini tarif etmek zor bir şey değil. Hele bir cümle patlattım ki harika... Somurtkan milyoner gelin, Avrupa’dan getirttirilen en pahalı kumaşları insafsızca berbat edecek modeli seçerek ciddiyet ve zevksizlik mükafatı kazanabilecek elbisesi, evde kalmış mürebbiye biçimi saçlarıyla...” der. Dedikodu filmde yapıların devamını sağlamak için bir araç konumundadır. Evliliğin gerçekleşmesi dedikodu aracılığıyla olmuştur. Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket etmesinin diretilmesi de filmin içerisinde dedikodu sonucunda gerçekleşmektedir. Filmde dedikodu kullanımı bu yönüyle yapı-fail ilişkisi bağlamında, toplumsal yapılar ve kuralların bireylerin eylemlerini nasıl etkileyebileceğini göstermektedir. Toplumun norm ve değerleri dedikodu yoluyla iletilmekte ve bu da bireylerin davranışlarını şekillendirmektedir. Filmde dedikodu, Süreyya’nın evlenmesini yani yapılarla etkileşime girmesini, toplumsal beklentiye göre hareket etmesine zorlanmasını sağlamıştır. Bu yolla yapının kuralları ve kaynakları onu kalıp içerisine sokmuş ve davranışlarına etki etmiştir. Dedikodu, bireyin (Süreyya’nın) toplum içindeki konumunu etkilemiş ve toplumsal yapılarla etkileşime geçmesi için baskı unsuru olmuştur. Filmde dedikodu yapılardan yanadır. Ancak başka bir filmde ya da gündelik hayatta dedikodu, yapı -fail ilişkisinde failin direniş yöntemi de olabilmektedir. Çünkü dedikodu aynı zamanda bireylerin özgür iradesi ve eylemleriyle de ilişkilendirilmektedir. İnsanlar dedikodu yapma veya dinleme seçimini yaparlar ve bu eylemlerini kendi tercihleri ve niyetleri doğrultusunda gerçekleştirirler. Bu açıdan, dedikodu yapı-fail ilişkisinde fail kavramının altında değerlendirilebilir. Filmde başta kullanılan dedikodu Süreyya’nın yapılara uygun hareket etmesini sağlarken, sonrasında failliğini ortaya koyma noktasında yardımcı roldedir. Süreyya’nın kendini bulması ve fail olarak eylemde bulunması için değişmesi vb. durumlarını başlatan da dedikodudur.



Şekil 4.49. Evlilikten sonra gerçekleşen davetten görüntüler

Dedikodu yaparken çiftin merdivenlerden indiğini gören davetliler çok şaşırırlar. Bu şaşkınlık yakın çekimle gösterilmektedir. Dedikodu, bireyi yapının içerisine sokarken aynı zamanda bireyin yapı içerisinde eylemde bulunmasının ve başka türlüünü yapabilmesinin de önünü açmaktadır. Süreyya'nın istediği olmuştur, kimse artık onun hakkında yanlış düşünmeyecektir. Hatta onun hakkında olumlu olarak daha çok konuşacaklardır. Davetliler çiftin sarılarak dans etmeleri üzerine onlara “günün Romeo ve Juliet'i” demişlerdir (Şekil 4.49.). Bu başarıdan mutlu olan Süreyya “iş olarak ele aldığım her şeyi başarırım” diyerek övünür. Bir kez daha evliliğin formalite ve iş olduğu vurgulanır. Necmi ise “Bu başarıda benim payım yok mu?” der. Yakın plan ile Süreyya'nın sert bir şekilde Necmi'ye bakışı gösterilir. Süreyya, Necmi'nin parasını peşin olarak ödemiştir ve bu fikir ona aittir, bu nedenle bu onun başarısıdır. Davet gecesi ile kırılma yaşayan Süreyya'nın ne zaman buzlarını kıracağı sorusu filmin önemli sorularından biridir.



Şekil 4.50. Süreyya'nın duştan çıktıktan sonra kapıda Necmi ile karşılaşması

Süreyya duştan çıktıktan sonra kapıda Necmi ile karşılaşır. Necmi “Rüyanıza girip orada bir hata yapsam, yine ceza keser misiniz?” diye sorduğunda Süreyya “Merak etmeyin rüyalarım olur olmaz kimseleri sokmam”der. Necmi “Fakat siz benim rüyama girdiniz bile” der. Süreyya’nın ısrarına rağmen detay vermez. Rüyasına dair detay vermemesi Süreyya’yı meraklandırır. Kamera Süreyya’nın yüzüne yaklaşarak bu durumdan etkilendiğini gösterir (Şekil 4.50.). Bu diyalog ile Süreyya’nın buzlarının eridiğini görülmektedir.

Birlikte denize gittikleri sahnede Süreyya’nın yüz ifadesinde ve tavrında değişim gözlemlenmektedir (Şekil 4.51.). Daha önce gösterilen halinden farklı bir tavırda eylemlerde bulunmaktadır. Burada gerçekleştirdiği eylemleri kendiliğindendir. Yayılan ileti ile verilen ileti aynıdır. Denizde etraflarında kimse yoktur ve baş başalardır. Rol yapmadıkları için bu eylemleri kendiliğinden olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 4.51. Süreyya ve Necmi'nin kendiliğinden yaptıkları eylemlerin yüzlerine yansımaları

Necmi rol yapmanın baskısından kurtulup kendiliğinden hareket edince duygularının tesirinde kalarak tekneden indikten sonra Süreyya’yı öpmeye çalışır. Bunun üzerine Süreyya sinirlenir ve aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Süreyya: Kendinize gelin. Anlaşmanız arasında böyle bir laubaliliğin yeri olmadığını hatırlayın.

Necmi: Bir defasında anlaşmayı unutup, başkalarını aldatacağınıza, kendinizi aldatmasanız.

Süreyya: Sizinle mahalle kızları gibi oynasarak mı?

Bunun üzerine Necmi resmen evli olduklarını söyler.

Süreyya: Aramızdaki nikahı ciddiye almaya başladınız. Ben sizinle bir takım cemiyet kurallarına uymak için evlendim.

Necmi: Unutmayın ki tabiat kuralları cemiyet kanunlarından üstündür.

Süreyya: Tabiat kurallarına yalnızca hayvanlar uyarlar Necmi Bey. Ne demek istediğimi anladınız herhalde.

Süreyya sürekli evliliğin formalite olduğunu hatırlatmaktadır. Necmi için dönüşüm gerçekleşmiştir ve Süreyya'ya âşık olmuştur. Süreyya ise duygularına direnmektedir. Ancak onun için kırılma noktası Necmi'nin akşam dışarı çıkma sahnesinde yaşanmaktadır. Necmi hazırlanıp dışarı çıkarken Süreyya nereye gittiğini sorar. Necmi dışarıya çıkacağını söyleyince Süreyya “Evli bir adam olduğunuzu unuttunuz anlaşılan” der. Necmi “Ne evlisi! Sadece anlayış kıtlığı olan bir müessesede memurum. İş kanununa göre de haftalık mecburi istirahat var. Ben de o hakkımı istiyorum” der. Süreyya “Ne için?” Necmi “Eli yüzü düzgün bir hatun bulup, dünyada kadın denen nesnenin var olduğunu hatırlamak için. Unutmayın ki normal bir erkeğim” der ve gider. Necmi gittikten sonra yakın çekim ile Süreyya'yı görürüz. Burada Süreyya'nın Necmi'nin dışarı çıkmasından hoşnut olmadığı gösterilir. Öyle ki direndiği duygularına artık hâkim olamamaktadır. Formalite olarak başlattığı evlilikte erkeğin rolüne uygun hareket etmesini istemektedir.

Devam eden sahnelerde Necmi meyhanede gösterilir. Necmi'nin masaya bir kadın gelir. Necmi kadının ilgisine karşılık vermezken Süreyya'nın geldiğini görünce hemen gizli bir senaryo kurar ve Süreyya'yı kıskandıracak taktiklerde bulunur. Süreyya'nın orda olduğunu bildiği için kadınla sevgilisiymiş gibi konuşur. Süreyya buna tepki verir ve Necmi'nin karısı olduğunu söyler. Bu sahneye kadar evliliğin bir formalite olduğunu sürekli hatırlatan Süreyya burada ilk defa evliliğin gerçeğe dönüşebileceğine dair sinyaller verir. İkilinin meyhanedeki bu atışması didişmenin aşkın bir göstergesi olduğu durumunu hatırlatmaktadır.



Şekil 4.52. Süreyya ve Necmi'nin meyhanedeki halleri

İkili meyhaneden çıkıp konuşarak yürürler. Plan-sekans olarak ilerleyen bu sahnede altta umut veren bir müzik ikilinin konuşmasına eşlik etmektedir. İlişkiler hakkında konuşan ikiliyi kamera yakın çekimle gösterir. Süreyya tedirgindir ve bu duygu hali yüzüne yansımaktadır. Necmi ise umutludur (Şekil 4.53.). Necmi Süreyya'nın başını kendine döndürerek "Gözlerime bakın. Kırıcı sözlerle birbirimizi hırpalıyorsak bırakın gözlerimiz anlaşsın. Onlar size bir şey söylemiyor mu?" der. Bu sahne ile tam ikilinin birbirine açılmaları beklenirken yapı yine devreye girer. Gece bekçisi gelir ve ikiliyi tam öpüşürken durdurur. Ahlaka aykırı davrandıkları gerekçesiyle ikisini de karakola götürür.



Şekil 4.53. Süreyya ve Necmi'nin parktaki konuşmaları esnasındaki yüz ifadeleri

Bekçi burada yapının toplumsal ve hukuku kurallarının uygulanırlığını denetleyen bir araçtır. İkinci bölümde ayrıntılı olarak ele aldığımız gibi yapılaşma teorisinde Giddens yapıyı, kurallar ve kaynaklar olarak tanımlamaktadır. Toplum içerisinde bir arada yaşamamanın kuralları vardır ve kurallar bireyin davranışlarına etki ederek onları şekillendirmektedir. Bu durum, bizim nasıl davranmamız gerektiğini ya da nasıl davranmamamız gerektiğini belirlerken yapının çerçevesi içerisinde hareket etmemizi sağlamaktadır.



Şekil 4.54. Karakol sahnesi

Karakol sahnesinde komiser toplumsal kuralları hatırlatıcı heyecanlı bir konuşma yapar (Şekil 4.54.). Çift “Sevişme aleyhine bir kanun mu çıktı?” dediğinde komiser “Ne münasebet sevişmek her evli çiftin kanuni bir hakkıdır” der. Bu diyalog ile filmin çekildiği 1960’lı yıllarda evliliğin yapılma amaçlarından birinin de cinsellik olduğu film aracılığıyla teyit edilmiş olur. Komiserin diyalogundan sonra çift evli olduğunu söyleyince sorun ortadan kalkar.



Şekil 4.55. Süreyya'nın Necmi gittikten sonra gülümsemesi

Bir başka sahnede Necmi anlaşmaların (6 aylık) bittiğinde gideceğini söyler. Çift tartıştıktan sonra Necmi gider ve Süreyya arkasından tebessüm ederek bakar (Şekil 4. 55.). Bu hareket Süreyya’nın da Necmi’ye iyice âşık olduğunun ve dönüştüğünün belirtisidir. Öyle ki ilerleyen sahnelerde Süreyya arkadaşı Rezzan’a Necmi’ye âşık olduğunu açıklar. Âşık olmayı güçsüzlük olarak görür, “artık acemi bir genç kızıdan başka bir şey değilim” der. Süreyya artık güçlü kadın imajını sergilemek için direnmemektedir. Aşkın getirdiklerine teslim olmaya hazırdır: “Paranın, servetin bir noktada hiç olduğunu öğrendim” der. Süreyya aşkın getirdikleri ile değişmeye

başlamıştır. Kuralları olan kadın yerini aşkı için yaşayan kadına bırakmıştır. Süreyya Necmi'ye olan aşkını anlatırken şunları söyler: “Onunla ilk andan beri çekiştik. Bu didişme sonunda benliğimi, kadınlığımı, yepyeni bir şahsiyeti buldum...” der. Daha önceki başlıklarda üzerinde durduğumuz gibi gerçek evliliğin oluşabilmesi için kadın ve erkeğin değişmesi ya da ortak bir noktaya doğru evrilmeleri gerekmektedir. Burada karakterin diyalogları aracılığıyla bu durumun varlığı net bir şekilde seyirciye aktarılmaktadır. Kadın kendisi kendini yaratmış, kendini- biraz da Necmi'den yardım alarak- aşık bir kadına dönüştürmüştür. Bunu da parasını ve paradan gelen yönetme gücünü bir kenara bırakarak başarmıştır. İkilinin baştan beri didişmesi aslında tutkulu bir aşkın olacağını göstermektedir. Ancak film boyunca “Peki ama ne zaman?” sorusunun cevabı beklenmektedir. Süreyya'nın bu diyalogları ve Necmi'nin iskeledeki diyalogları ikisinin de birbirine olan aşkını kanıtlamaktadır. Bir tek birbirlerine açılmaları kalmıştır.

Filmde yeniden evliliğin gerçekleşmesi için ilk evliliğin bitmesi gerekmektedir. Ayrılık resmi boşanma ile olmasa da gerçekleşmiştir. Bir akşam Süreyya yemekler hazırlar ve evin çalışanlarına izin vererek evde baş başa kalmalarını sağlar. Necmi burada evliliğin gerçeğe döneceğini düşünürken Süreyya bunun tek gecelik bir şey olduğunu söyler ve bunun üzerine Necmi evi terk eder. Çift kısa süreli bir ayrılık yaşar. Çift, Necmi'nin Süreyya'yı iflastan kurtarmasıyla yeniden bir araya gelir. Fabrika sahnesinden kesme ile görüntü yemek masasına geçer. Bu seferki yemek masası sahnesinde çift mutludur. Kendi tercihleri ve istekleri ile oradalardır ve evliliği sürdürmeye kararlılardır. Mutlu biten evcilik oyunları için kadeh kaldırır. Süreyya “Evcilik oyunumuz bitti ama evliliğimiz hayatımız boyunca sürecek” der. Çift birlikte yatak odasına giderken kamera onları takip etmektedir. Kameranın onları takip etmesiyle yönetmen evliliğin gerçeğe dönüştüğüne adeta bizi inandırmak ister. Çift tam bir araya gelecekken Süreyya kamerayı görerek irkilir ve Necmi “Bundan ötesi sizleri ilgilendirmez” diyerek kapıyı kapatır (Şekil 4.56.). Bu sahne ile evlilik gerçeğe dönüşmüştür.



Şekil 4.56. Süreyya'nın kamerayı görüp korkması ve Necmi'nin kapıyı kapatması

Bu başlık altında incelediğimiz iki filmde de toplumsal yapılar bireye baskı uygulamaktadır. Bunlar kadının ve erkeğin rollerinin neler olacağının düzenlenmesi, kadın ve erkeğin bu roller içerisinde nasıl davranacakları üzerinedir. Filmlerde evlilik toplumsal baskı üzerine kurulmaktadır. Bir nevi evlilik bu toplumsal baskıdan kaçış için bir araçtır. Sahte evlilik olarak başlayan evliliklerin bir süresi bulunmaktadır. *Satın Alınan Adam* filminde bu 1 yılken, *Evcilik Oyunu* filminde bu süre 6 aydır. İki filmde de evliliğin süresi dolmadan kadın ve erkek birbirine âşık olur. Çünkü evlilik içerisinde bireyler kendi potansiyellerini ortaya koyarak sahte evliliklerini gerçeğe evirirler. Evlilik içerisinde bireyler tüm dayatmalara faillikleri ile direnirler. *Satın Alınan Adam* filminde boşanmayı görürüz ama filmin sonunda çift yeniden bir araya gelir. *Evcilik Oyunu* filminde çift boşanmadan yeni evliliğe başka bir deyişle gerçek evliliğin içerisine girerler. Bu yönüyle iki film de mutlu sonla biter.

Bu iki filmde de kadın ve erkeği dönüştüren aşktır. Nietzsche, aşk ile insanların dünyaya bakışının değişebileceğini aktarır. Filmlerde kadın ve erkek aşk ile korkularını yenerek dönüşmüş ve mutlu olmayı yani aşkı seçmişlerdir. Yeniden evlenirler. Kurulan bu yeni evlilikleri onlara özgüdür ve ilk evliliklerinden farklıdır. Çünkü kendi istekleri üzerinden gerçekleşmiştir.

4.4. Yapıların Faile Müdahalesi- Zorunlu Evlilik Aşka Dönüşüyor: Zorla Evlendik ve Evcilik Oyunu

Bu başlık altında *Zorla Evlendik*⁴⁰ (Arşavir Alyanak, 1962) ve *Evcilik Oyunu*⁴¹ (Orhan Aksoy, 1975) filmleri ele alınacaktır. İki filmde de evlilik bireylerin bilgisi olmadan ve rızası alınmadan gerçekleşmiştir.

Bu başlık altında ele alacağımız ilk film *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962) filmidir. Filmde çiftin birbirinden haberi olmadan evlendirilmesi ve sonra boşanmak için bir araya geldiklerinde birbirlerine âşık olarak yeniden evlenmelerini konu almaktadır. Nilüfer, üniversiteden mezun olduktan sonra İstanbul'da bir okulda öğretmenlik yapan bir genç kızdır. Bir gün okulun müdürü Nilüfer'i odasına çağırır ve avukatının aradığını, vasisi ve kocası hakkında konuşmak istediğini iletir. Nilüfer duyduklarına şaşırarak evli olmadığını söyler. Durumu anlamak için avukata gider ve Fikret Sami adında biriyle evli olduğunu öğrenir. Nilüfer durumu düzeltmek için İzmir'e gider. Evliliğin nasıl gerçekleştiğini Fikret Sami'nin avukatından öğrenir. Fikret'in dayısı Nilüfer ile evlenmesini vasiyet etmiştir. Nilüfer'in annesi öldükten sonra vasisi olan Cemil ise o dönemde bu durumu para kaynağı olarak kullanmak için başka bir kadını Nilüfer olarak tanıtip onları evlendirmiştir. Nilüfer'in yasal vasisi olduğu için de bunu gerçek evraklarla yapmıştır. Fikret Sami ile ilk karşılaştıklarında didişmeye başlarlar (Şekil 4.57.). Didişme aşkın gerçekleşeceğinin bir göstergesidir. Didişme esnasında Fikret güzelliği üzerinden cümleler kurarak evlendiği kadının o olmadığı onun karısının daha güzel olduğunu ima eder. Bunun üzerine Nilüfer sinirlenerek oteline döner.

⁴⁰ Yönetmen: Arşavir Alyanak, Senaryo: Arşavir Alyanak, Yapımcı: Turgut Demirağ, Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı, Oyuncular: Fikret Hakan, Çolpan İlhan, Senih Orkan, Gülbin Eray, Yavuz Karakaş, Nubar Terziyan, Aysel Gürel, Rüçhan Çamay, İbrahim Delideniz.

⁴¹ Yönetmen: Orhan Aksoy, Yapımcı: Türker İnanoğlu, Senarist: Safa Önal, Oyuncular: Gülşen Bubikoğlu, Tarık Akan, Hulusi Kentmen, Hülya Tuğlu, Mürüvvet Sim, Mümtaz Ener, Sami Hazinses, Müzik: Bora Ayanoğlu, Görüntü yönetmeni: Cahit Engin.



Şekil 4.57. Nilüfer ve Fikret Sami'nin ilk karşılaşması

Nilüfer odasına gittiğinde iç sesini duyar. İç sesi ona değişmesi gerektiğini söyler. Nilüfer harekete geçerek kendine yeni kıyafetler alır, gözlüğünü çıkarır. Kadının değişimi Fikret'in imaları ile başlasa da kadın değişmeyi kendi isteği ile (iç ses aracılığıyla) gerçekleştirir. Nilüfer haberi olmadan gerçekleşen bu evliliği bitirmek ister fakat Fikret Sami dayısının vasiyeti olduğu için bunu kabul etmez. Avukat evliliğin devamı için ikisiyle de konuşur. Kapı arkasında yapılan konuşmada ikisinin gölgesi görülmektedir (Şekil 4.58.). Bu sinemanın bir olanağıdır. Perdede aynı anda hem içerideki durum (siluet olarak görülse de) hem de odanın dışındaki durum aynı anda verilir. Bu sahne ile seyirci evliliğin geleceğine dair düşünmeye başlar. Çift evli kalmaya devam edecek midir? Evli kalacaklar ise bu nasıl bir evlilik olacaktır?



Şekil 4.58. İkisnin de içerdeyken dışarı yansıyan görüntüleri

Çok geçmeden bu soruların cevabı verilir. Avukat, Nilüfer'i evliliğin sürmesi konusunda ikna eder. Çift avukatın yanından çıkarken Fikret “Vazife her şeyden mukaddestir” diyerek kolunu uzatır. Nilüfer ise “Bunun formalite olduğunu unutmayın” diyerek koluna girer ve oradan kol kola ayrılırlar (Şekil 4.59.).



Şekil 4.59. Kol kola girip eve gittikleri sahne

Bu filmde yukarıda ele aldığımız filmlerin aksine bir düğün ya da nikah sahnesi yoktur. Film olayın ortaya çıkmasıyla başlar. Çift formalite bir evlilik olsa da aynı evde yaşamaya başlarlar. Bu sayede birbirlerini daha yakından tanır. Duygusal anlamda ilk değişen erkektir. Nilüfer'in değişen dış görünüşü onu etkilemiştir. Kadın eğitilidir ama aralarında toplumsal statü olarak farklılıklar vardır. Fikret, İzmir'in tanınmış isimlerindendir. Nilüfer ise üniversiteden yeni mezun olmuş bir öğretmendir. Toplumsal kodlara bakılarak bu ikilinin bir araya gelmesi normal şartlarda pek mümkün değilken film aracılığıyla bunun mümkün olacağı gösterilmektedir. Çift akşam yemeğini beraber yedikten sonra odalarına çekilir. Kamera ikisini de sırayla gösterir. Uyumak için ikisi de hazırlanırken birbirlerini düşündükleri beden dilleriyle ekrana yansır. Fikret düşündüklerini eyleme geçirmek için Nilüfer'in odasına gider. Nilüfer Şekil 4.60.'da da görüldüğü üzere Fikret'ten kaçır. Evliliğin içerisinde cinselliğin olması evliliği resmileştirir. Ancak Nilüfer buna izin vermez. Erkek değişime hazırdır. Nilüfer'in ne zaman değişim yaşayacağı ise merak konusudur.



Şekil 4.60. Fikret Sami'nin Nilüfer'in odasına girdiği sahne

Nilüfer İzmir’de yabancı olduğu için Fikret’in ressam arkadaşı onu İzmir’de gezdirir. İkilinin baş başa gezmesine Fikret bozulur. Hatta ikiliyi kıskanır. Bunun üzerine Nilüfer’e toplumsal yapı içerisinde evli bir kadının bekar bir erkekle yalnız dolaşmasının uygun olmayacağını hatırlatır. Erkeğin toplum içerisinde öğrendiği söylemler ile toplumsal kuralları hatırlatarak Nilüfer’in davranışını kısıtlamak istemektedir. Bu olayın varlığı yapıların bireylerin eylemlerine nasıl etki ettiğinin bir göstergesidir. Yapılar Fikret’in erkeğe biçilen ve kalıplaşmış role uygun davranması için ona baskı uygularken, Nilüfer’e de evlilik içerisinde kadına biçilen role uygun davranması için baskı uygulamaktadır. Nilüfer yaptığından yanlış bir şey olmadığını dile getirirken Fikret “... şerefimi düşünmek zorunda olduğunuzu unutmayın” der. Margaret Mead, kıskançlığın bazen korku, keder ve utanma, bazen de hiddet, kuşku ve aşağılanmaya yaklaştığını aktarır. Ona göre kıskançlıkla tepki gösterilen şey kendine-saygı ve benliktir (2005: 66- 68). Fikret Sami’nin yukarıdaki diyalogunda da görüldüğü üzere kıskançlık kendisinin toplum karşısında düşeceği durumdan kaynaklı olmakla beraber, Nilüfer’i arkadaşına kaptırma korkusundan da ileri gelmektedir. Evlilik ne kadar formalite olsa da evliliğin toplumsal beklenti ve rollerine uygun davranış biçimini ilk Fikret Sami gösterir. Fikret erkek olarak kadın üzerine bu anlamda baskı kurmaya çalışır. Yine başka bir sahnede Nilüfer dışarı çıkarken Fikret nereye gittiğini sorar. “Çarşıya” cevabını alınca şoförü de yanına almasını söyler ve alışveriş için para verir. Nilüfer almak istemez ama Fikret koca olarak rolüne uygun davranarak parayı verir. Burada erkek toplumsal cinsiyet içerisinde belirlenen rolüne uygun davranmaktadır. Bu davranış biçimi ona öğretilmiştir. Öğrendiğine uygun davrandığı söylenebilir. Ancak burada sadece erkek toplumsal cinsiyet rolüne uygun davranmamaktadır. Kadın da kıskançlık konusunda belli davranış ve tutumları sergilemektedir. Nilüfer, Fikret Sami’yi şan hocası olan Suzan’dan kıskanır. Çünkü Suzan Fikret’in karısından boşanmasından sonra evleneceklerini söyler.

Yeniden evliliğin olabilmesi için çiftin öncelikle bir araya gelmeleri ve sonrasında da ayrılmaları gerekir. Çift beraber zaman geçirmeye başlarlar, beraber at yarışı izlemeye giderler. Bu sahnelerin ardından kafede otururken Nilüfer, İzmir’i sevdiğini söyler. Bu İzmir’de Fikret Sami’nin yanında kalmak istediğinin göstergesidir. Bir başka sahnede ise Nilüfer koltukta uyuya kalır. Fikret Sami kulağına eğilerek “Üzülme Nilüfer zannettiğin gibi yalnız değilsin” der ve onu kucaklayarak yatağına yatırır. Burada kafasından tokasını alır, yanağından öperek “İyi geceler

karıcım” der (Şekil 4.61.). Fikret Sami, Nilüfer’i kendi yatağına yatırdığı için Nilüfer uyandığında aralarında bir şey geçtiğini düşünerek söylenir ve kavga ederler. Burada ayrılık gerçekleşmiş olur.



Şekil 4.61. Nilüfer’i yatağına yatırıp öptüğü sahne

İlk kavgada Fikret Sami alttan alsa da daha sonrasındaki sahnelerde ressam arkadaşına çıplak poz verdiğini düşünmesiyle aralarındaki sorun derinleşmektedir. Çıplak resim için kavga ettikleri sahnede Fikret Sami odadan çıktığında sonra Nilüfer gülmeye başlar. Bu gülme eylemi ile olayların çözüleceğini anlarız. Fikret Sami çıplak resimdeki kişinin kim olduğunu görünce Nilüfer’i aramaya başlar ama bulamaz. Ümitsiz bir şekilde eve geldiğinde Salih (köşkün kahyası) salonda onu birinin beklediği söylenir. Salona gittiğinde Nilüfer’i görür ve sarılırlar. Onlar sarılırken ressam arkadaşları gelir ve Nilüfer ikisinin de koluna girerek salona doğru yürür. Arkalarında kalan Salih kameraya yaklaşarak “bekarlık sultanlıktır derler ama siz pek inanmayın evlenin, hatta böyle zorla olsa bile” der ve görüntü kararır.

Filmde evlilik çiftin haberi olmadan gerçekleşmiştir. Bu evlilik kurumunun yapısal kodlarını yıkan bir durumdur. Toplum içerisinde evliliğin gerçekleşmesinin amaçları vardır. Bir aile kurmak, ekonomik refaha kavuşmak, özgürleşmek, çocuk dünyaya getirmek vb. Filmde de evlilik bu amaçlarla kurulmamıştır. Hatta yeniden evlilikte de bu söylenmemektedir. Bu nedenle Zorla Evlendik filmi alışılmış kodları sorgulamaya açmaktadır. Film boyunca karakterlerin yaptığı eylemlerle evlilik üzerine sorular sorarız. Soru sormak Hegel’in deyiimiyle aramaktır (Hegel, 2011: 4). Film bize evlilik üzerine sorular sordurarak, gündelik hayatta üzerine düşünmediğimiz evlilik meselesi üzerine düşünmeye bırakmaktadır. Filmde ilk başta evliliğin gerçeğe dönmesi gerekmektedir. Evlilik ikilinin birbirine âşık olması ve beraber zaman geçirmesi ile gerçeğe dönmüştür. Ardından ikilinin yaşadığı kavga ile ayrılık gerçekleşmiştir. Çift

bir daha bir araya kadının taktikleri ile gelmektedir. Çift kol kola salona doğru yürüdüğünde evlilik yeniden gerçekleşmiş olur. Cavell, yeniden evliliğin gerçekleşmesi için uzlaşmanın önemli olduğunu vurgulamaktadır. Filmde de çiftin bir araya gelmesini sağlayan da uzlaşmalarıdır.

Bu başlık altında ele alacağımız diğer bir film olan *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975) filminde ise çift doğuştan nişanlıdır. Filmdeki evlilik üçüncü bölümde üzerinde durduğumuz beşik kertmesi evlilik türüne girmektedir. Beşik kertmesi evliliği, aileler çocukları daha beşikteyken onların evliliği hakkında birbirlerine söz vermesiyle gerçekleşmektedir. Çocuklar evlenecek yaşa geldiğinde de söz verilen evlilik gerçekleşir. Çocukluk döneminde evliliğin olacağı belirlendiği için evliliğin gerçekleşmesinde kadın ve erkeğin rızası alınmamaktadır. Filmde de kadın ve erkeğin babası çocukları doğar doğmaz birbirleriyle evleneceklerine dair kendi aralarında nişan kesmiştir. Ancak kadın da erkek de bu durumdan habersizdir. Film Nazlı'nın bu durumu öğrenmesiyle başlar. Film açılırken Nazlı'nın doğum gününün kutlandığını görürüz. Adnan'ın babası Rıfkı da o gün onlara gider. Babasının Rıfkı'yı tanıtması ile Nazlı, Adnan'ın beşik kertmesi olduğunu öğrenir. Bunun üzerine Rıfkı'ya tepeden bakan laflar söyler ve böyle bir şeyin mümkün olmayacağını söyler (Şekil 4.62.).



Şekil 4.62. Nazlı'nın söylediklerinden sonra Mümtaz ve Rıfkı'nın düşen yüzü

Beşik kertmesi evlilik biçimi Orhun Yazıtlarında da geçmektedir (Bakırcı, 2018: 6-7). Eski bir gelenek olan beşik kertmesi evlilik biçiminin filme konu olması hala devam ettiğini göstermektedir. Bu durum yapıların tarihselliğine vurgu yapmaktadır. Bireyler gündelik hayat içerisinde eylemde bulunurken geçmişte uygulanan kurallar ve uygulamaları devam ettirerek onların yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Beşik kertmesi evlilik biçiminin filmde de uygulanıyor alması yapı olarak evliliğin geçmişten gelerek hala devam ettiğinin bir göstergesi olurken aynı zamanda bireyler tarafından yeniden üretildiğine de karşılık gelmektedir. Bu durum evliliğin sürekliliğini

sağlamaktadır. Bir eylemin, kuralın ya da durumun süreklilik kazanması onu yapılaştıran şeylerden biridir. Evliliğin toplumlar tarafından devam ettirilmesi onu yapılaştırdığı gibi, kurallarının derinleşmesi ile bireylerin eylemlerine etki ettiğini göstermektedir.

Beşik kertmesi evlilikler çocuklar daha beşikteyken karar verildiği için evlenme kararını çocukları için aile almaktadır. Filmde de babalar çocukları adına evlenme kararını vermiştir. Nazlı'nın da Adnan'ın da annesi yoktur ve annelerine ne olduğu konusunda da bir bilgi film boyunca verilmemektedir. Yukarda da değindiğimiz gibi yeniden evlilik türüne giren filmlerde anne figürü bilinçli olarak kullanılmamaktadır. Bireyler anne korumasından bağımsız eylemde bulunmaktadır. Alışıl gelmiş kuralları yıkan yeniden evlilik filmlerinde bu nedenle otoriteyi ve gücü elinde bulunduran baba figürü çiftlere yardımcı olan konumundadır. Bu filmde de Nazlı'nın babası başta otoriter ve kural koyucu iken filmin sonlarına doğru dönüşüme uğrayacaktır.

Filmde beşik kertmesi ile evlenecek çift farklı kültürlerde büyümüşlerdir. Kadın modern şehir hayatında büyümüşken, erkek Adana'da taşra hayatında büyümüştür. Nazlı'nın villasında doğum günü partisi vererek arkadaşlarıyla dans etmesi, Adnan'ın ise traktör üstündeki görüntüsü ikilinin farklı sosyo-kültürel çevreden geldiğinin göstergesidir. Peki bu çift nasıl olacak da bir araya gelecektir? Nazlı evlilik için nasıl yola getirilecektir? Bu sorular eşliğinde film ilerlemektedir. Doğum günü kutlaması bittikten sonra baba ve kızın konuşmaları yine sonrasındaki olaylar hakkında çıkarımda bulunmak ve ailenin özellikle de babanın çocuk ve çocuğun evliliği üzerindeki etkisinin varlığını anlamlandırmak için önemlidir.

Mümtaz: Ben namuslu şerefli bir insanım. Bugüne kadar verdiğim her sözü tuttum. Ölünceye kadar da tutacağım.

Nazlı: Bana ait konuda kararı ben veririm.

Mümtaz: Sus benim dediğim olacak. Beraber Adana'ya gideceğiz. Rıfkı'dan da oğlundan da özür dileyeceğiz. Evleneceksin.

Nazlı: Bu gece sana ne oldu anlamıyorum baba.

Mümtaz: Anlamazsın tabi. Bugüne kadar bir dediğini iki etmedim, şımartıkça şımarttım. Ama bitti artık...

Nazlı: Anladım baba bu gece seninle anlaşılamayacağız.

Mümtaz: Gel buraya daha diyeceklerim bitmedi. Sana ömründe ilk defa emrediyorum. Adnan'la evleneceksin.

Nazlı: Ölsem evlenmem. Seni de affetmeyeceğim. Çünkü sen sarhoşsun baba.

Bu diyalogun üzerine baba kızına tokat atar.

Nazlı: İlk defa vurdun bana.

Mümtaz: Sonuncusu da olmayacak, kızını dövmezen dizini dövermiş. Yarın sabah ilk uçakla Adana'ya gitme de gör bak o zaman...

Bu diyaloglar ailenin çocuk üzerindeki baskısını göstermektedir. Aile içerisinde yaşamının bir gereği olarak bireyler kendi özgür iradeleriyle karar verememekte, o karar onlar adına aile büyükleri tarafından alınmaktadır. Yukarıdaki diyalogun geçtiği sahnede baba hem sözlü olarak hem de beden dilini kullanarak kızı üzerinde baskı uygulamaktadır (Şekil 4.63.).



Şekil 4.63. Babanın vücut dili ile ataerkil yapının baskıcı yönü.

Nazlı, 17 yaşında yeni kolejden mezun olmuş bir kadındır. Üçüncü bölümde üzerinde durduğumuz gibi evlenmek için o dönem 17 yaşını doldurmuş olmak ve ailenin onayı, evliliğin gerçekleşmesi için yeterlidir. 1970'li yıllar göz önünde bulundurulduğunda aile, evlilik kararını vermede önemli bir güçtür. Özellikle evliliğin gerçekleşmesi, eş seçimi konusunda ailenin görüşü evlenecek çiftin kararını yönlendirmektedir. Fox (1975) 1970'lerin başında Türkiye'de evlilikler üzerine yaptığı çalışmasında görücü usulü evliliği, aile büyüklerinin çocukları için eş

seçiminde bulunarak kontrolü sağladıkları evlilik sistemi olarak tanımlar. Ona göre görücü usulü evliliklerin temel işlevi, aile büyüklerinin çocuklar üzerindeki kontrolünü sürdürmektir. Ailenin ekonomik ve sosyal statüsünü korumak ve aile birliğini muhafaza etmek için aile birimine girecek kişilerin dikkatli bir şekilde seçilmesi yoluyla üyeler arasında uyum sağlanır. Filmdeki evlilik biçimi beşik kertmesi evliliktir. Ancak çiftin birbirini tanımaması ve yetişkin haline geldiklerinde gündeme gelmesiyle görücü usulü evliliğe evirildiğini söylemek mümkündür.

Filmde kadının da erkeğin de annesinin olmaması ikisinin hayatında da baba fiğrn ne plana çıkartmaktadır. Adnan'ın babası daha ılıman, orta bulucu iken, Nazlı'nın babası otoriter ve baskıcı bir profil çizmektedir. Evlilikte babanın rolü, Giddens'in yapılaşma teorisi ile ilişkilendirildiğinde, babaların hem yapıyı yeniden üretebilen hem de yapı tarafından şekillendiren aktif bir rol oynadığı söylenebilmektedir. İkinci bölümde üzerinde durduğu gibi Giddens, sosyal yapıyı bireylerin eylemlerini belirleyen kurallar ve kaynaklar sistematığı olarak tanımlamaktadır. Filmde de babalar, evlilikte çeşitli roller üstlenerek yapıyı yeniden üretmektedir. Yapı babanın rolünü cinsiyet rolleri ve toplumsal beklentiler üzerinden biçimlendirmektedir. Filmde baba ailenin lideri ve otorite fiğr olarak konumlandırılmıştır. Bu rol toplumun normları ve değerleri tarafından belirlenen yapılara uygun inşa edilmiştir. Filmde baba toplumsal yapı içerisinde cinsiyet rolleri, kültürel normlar ve sosyal beklentiler gibi faktörlerle belirlenen bir çerçeveye uygun hareket etmektedir. Babanın otoritesi, gücünü toplumsal normlardan ve toplumsal cinsiyet rolünün ona verdiği yetkiden almaktadır. Bu nedenle babanın gücü yaptırımı olan bir güçtür. Ancak bireylerin (aile içerisinde çocukların) bu güce karşı koyma hakkı vardır. Nazlı da bu güce karşı koyarak, kendi hayatını yaşamak için evi terk ederek ve bu güce karşı taktikler geliştirerek gizli senaryolar kurmaktadır. Yapıların baskısına karşı (babasının baskısından kurtulmak için) Nazlı'nın gizli senaryosu kılık değiştirerek bir otele yerleşerek babasından kaçmasıdır. Nazlı tanınmamak adına kılık değiştirerek otele gider ve kendini yabancı turist Diana olarak tanıtır. şimdiye kadar incelediğimiz filmlerde kadın kılık değiştirmeyi erkeği dönüştürecek g olarak kullanmıştır. Bu filmde ise kadın bunu kendi sözünü söyleyebilmek, yapılara karşı durabilmek için bir taktik olarak kullanmaktadır.



Şekil 4.64. Adnan'ın babasından olanları dinlemesi

Rıfkı Adana'ya döndüğünde Adnan “İnşallah kötü haberlerle dönmüşsünüzdür” der. Bu sahne ile Adnan'ın da evlenmek istemediğini öğreniriz. Nazlı evliliği sert bir tavırla reddederken Adnan'ın tavrı ise daha ılımandır. Bunu Rıfkı'nın diyalogunda da görmekteyiz: “Senin gibi konuşsa canıma minnet ama beni hakir gördü. Şu haline bak kılığına kıyafetine bak, sen nesin ki oğlun ne olacak dedi” der. Bunu duyan Adnan ve çiftliğin çalışanları (artık aile gibi olmuşlardır) tepki verir (Şekil 4.64.). Devamındaki sahnede Adnan, Nazlı'nın kaybolduğu haberini gazetede görür. Burada düşünceli hali yüzüne ve bedenine yansımıştır (Şekil 4.65.).



Şekil 4.65. Adnan'ın gizli senaryosunu düşünürken ki hali

Kamera bu sahnede Adnan'ı gazete okurken ilk olarak göğüs planda gösterir. Ardından kamera gazeteye yakın plan girerek Adnan'ın Nazlı'nın kaybolduğu haberini okuduğunu seyircilere gösterir. Haberin detayında "Ünlü iş adamı Mümtaz Yavuz'un güzel kızı kayboldu. Bu yıl koleji bitiren Nazlı Yavuz bilinmeyen bir sebepten dolayı evini terk edip gitmişti" yazmaktadır. Adnan ayağa kalkar, kamera onu önce diz planda sonra bel planda gösterir. Burada Adnan düşünceli resmedilmektedir. Bu düşünceli hali seyirci olarak bize de bir şeyler planladığını düşündürmektedir. Çok geçmeden Adnan'ın düşünceli halinin nedeninin Nazlı'ya ders vermek istemesi olduğunu anlarız. Adnan'ın kurduğu planda ona çiftliğin çalışanları da yardım etmektedir. Bu yönüyle film oyun içinde oyun sunmaktadır. Nazlı babasını yola getirmek için oyun kurarken (yapılara karşı durabilmek için), Adnan'da Nazlı'ya ders vermek için oyun kurmaktadır. Hangi oyun başarılı olacaktır? Oyunu kim kazanacak? Adnan mı? Nazlı mı? Yoksa yapılar mı?

Bu sorularla ilerleyen filmde Nazlı'yı otel odasında gazetede kendi haberini okurken görürüz. Nazlı gazeteyi okur ve kahkaha atar (Şekil 4.66.). Bu kahkaha Nazlı'nın yapılarla karşı bir başarı elde ettiğinin göstergesidir.



Şekil 4.67. Gazetede ki haberi görünce taktikleri işlediği için kahkaha atan Nazlı

Ders verme planını uygulamaya koyan Adnan, turistlere boğaz turu yapan tekneci kılığına girer. Gazetede ki fotoğrafı ile Nazlı'yı karşılaştırarak emin olduktan sonra oyunu başlatır. Nazlı onun kayığına biner ve kendi oyununu devam ettirir. Yabancı turist gibi davranır ve Adnan ile İngilizce konuşur. Adnan Nazlı'nın yalanını bozmak için onu denize düşürür. Adnan düşmenin üzerine kahkaha atar (Şekil

4.67.). Nazlı söylenirken Adnan “Şu kazanın müthiş etkisi oldu size, mükemmel Türkçe konuşmaya başladınız” der.



Şekil 4.68. Adnan'ın Nazlı'yı suya düşürdüğü sahne

İlk hamlesi istediği gibi giden Adnan, Nazlı'yı yola getirmek için eylemlerine devam eder. Nazlı uyurken odasının kapısı kapısını çalar ve polislerden kaçtığını söyler. Nazlı oyunla polisleri gönderir ve Adnan'ı kurtarır. Kurtarma sırası Adnan'a gelir ve aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Nazlı: Şimdi de sen beni kurtaracaksın.

Adnan: Neden kurtaracağım, kimden?

Nazlı: Babamdan.

Adnan: Babandan mı?

Nazlı: Bu fikir birden geldi aklıma. Müthiş bir şey mükemmel. Dediklerini yapmazsan polisi çağırır hemen teslim ederim seni.

Adnan: Söyleyin, nedir?

Nazlı: Benimle evleneceksin.

Adnan (Kahkaha atarak) benim gibi çulsuz, meteliksiz üstelik mesleği hırsızlık olan biriyle mi evleneceksin?

Nazlı: Evet, bu otuz gün sürecek bir oyun olacak. Tam otuz gün sonra boşanacağız.

Adnan: 30 günlük beylik beyliktir, yaşadık desene. Sen de fena kız sayılmazsın hani. Zahmete değersin (alıcı gözle bakan müşteri gibi Nazlı'nın etrafında dolaşır).

Nazlı: Gerçekten kocam olacak değilsin. Ayrı odalarda yatacağız. Elin elime bile değmeyecek.

Adnan: Anlamadım. Ben böyle evlilik oyununda yokum.

Nazlı: Mecbursun polisi unutma. Hem para da veririm sana.

Adnan: O zaman işler değişir tabi. Ne kadar?

Nazlı: 50 bin lira.

Adnan: Peşin peşin mi?

Nazlı: Taksit taksit.

Adnan: Eee öyle olsun. Ama ilk taksiti peşin isterim.

Nazlı para ayarlamaya çalışırken Adnan arkasından ona belli etmeden güler. Nazlı'ya istediğini yaptırmıştır. İkisi bir şekilde uzlaşarak birlikte hareket etmeye başlamışlardır, artık onların beraber kurdukları oyunlar devrededir. Bu oyunun nedeni ise Nazlı'nın babasının dayattığı adam ile evlenmekten kendini kurtarmak istemesidir. Çift bu oyun ile yapılara karşı direnmektedir. Bu oyun/gizli senaryo onların güce, otoriteye karşı eylemde bulunduklarını ve direndiklerini göstermektedir.

Çift evlilik için resmi nikah kıyarlar ancak gelinlik ve damatlık giyinmemişlerdir. Gelinlik ve damatlık giymeden evlenirler. Türk toplumunda evliliğe oldukça değer verilmekte ve kutsal bir kurum olarak kabul edilmektedir. Çiftin baştan oyun ile evlenmeleri onların yapı olarak evliliğe karşı eylemde bulundukları ve kuralları göz ardı ettiklerini göstermektedir. Bu onların direnme biçimidir. Çünkü Türkiye'de geleneksel olarak evlilikler resmi bir nikah ile başlar ve gelinlik, damatlık giyilerek yapılan düğünler toplumun önemli bir parçasıdır. Bu nedenle, çiftin geleneklere aykırı bir şekilde resmi nikah kıymaları, toplumun beklediği normlara karşı bir eylem olarak görülmektedir. Evlilik, ailenin kurulmasını ve topluma sağlıklı bireylerin getirilmesini sağlayan bir kurum olarak kabul edildiğinden bu amacının dışında araç olarak kullanılması onun varlık amacının dışında hareket etmektir. Evliliğin formalite olması, toplumsal normları sorgulamak veya değiştirmek isteyen bir çiftin ifadesi olarak yorumlanabilmektedir.

Adnan, Nazlı'ya kendini ve çiftlikteki çalışanları hırsızlık çetesinin bir parçası olarak tanıttığında, Nazlı'ya yönelik manipölasyonunu sürdürerek bir psikolojik oyun oynar. Bu oyunun bir parçası olarak Nazlı'yı utandırmak amacıyla yemek masasında balığı elle yemesi gibi çeşitli davranışlarda bulunur. Yaptığı hareketlerden sonra Nazlı ona nezaket dersi (masaya oturmayı, balık kesmeyi vs. öğretir) verir. *Güllü* filminde de benzer bir durum karşısında Ahmet Güllü'ye nezaket dersi verilirken değiştiği gibi, bu filmde de Nazlı, Adnan'ı eğitmeye ve değiştirmeye çalışırken kendi kişisel gelişimini deneyimleyecektir. Adnan'ın sürekli Nazlı'nın sabrını zorlayacak eylemlerde bulunmasının nedeni de onun değişimini sağlamaktır. Adnan, Nazlı masada oturmayı gösterirken bilerek sandalyeyi çekip onu düşürmesi, el öpmeyi gösterirken elini öpüp başına koyması ile oyununa devam ederken, Nazlı'yı sürekli zorlamaktadır. Nazlı bu duruma sinir olup söylendikçe Adnan onun düştüğü duruma çaktırmadan gülmektedir. Nazlı evlilikten kaçmak için çıkışı yine evlilikte bulmuştur. Gerçek olmayan bu evlilik nasıl gerçeğe dönecektir? Film bu merak eşliğinde devam etmektedir.



Şekil 4.69. Adnan ve Nazlı'nın evli rolü yaptığı sahne

Evlilik gerçekleşikten sonra Nazlı evine döndüğünde evliliğinin gerçek sanılması için Adnan ile aynı odada kalmaları gerekmektedir. Cavell aynı çatı altında yaşamının bir tür tamamlama olduğunu söylemektedir (Cavell, 2010: 114-115). Filmde ise çiftimiz aynı çatı altında olmanın ötesine geçerek aynı yatakta görülmektedir. Bu da onların tamamlanmaya niyetli olduklarını göstermektedir. Çift evli olduklarına diğerlerini inandırmak için aynı odada kalırlar. Gece farklı yatakta uyurlar ancak hizmetçinin sabah aniden elinde kahvaltı ile odaya girmesiyle Adnan hemen Nazlı'nın yanına gelir. Adnan Nazlı'ya sarılır. Bu sarılma eylemi hizmetçinin onlara inanması için yapılırken, bizim ileride başlayacak ilişkilerine inanmamız için

ise kamera aşıya kayar ve bize Adnan'ın yataının içerisinde Nazlı'nın ayaklarına dokunduğunu gösterir (Şekil 4.68.). Çift bu sahne ile evliliğe has samimiyete ulaşmaktadır.

Çift mutlu bir evlilikleri olduğuna çevresindekileri inandırmak için evliliğin genel kurallarına uygun hareket etmekte ve ona uygun rol yapmaktadırlar. Çift evlendiklerini duyurmak için evlerinde davet veririler. Bu davette gelen misafirlere mutlu bir evlilik imajı verebilmek adına çift, evliliğe ait rutinler içerisinde hareket ederek ona uygun rol yapmaktadır. *Satın Alınan Adam* filminde olduğu gibi bu filmde de gelen konuklar çiftin evlilikleri üzerine dedikodu yaparlar. Ancak ift rolünü en iyi şekilde yaptığı için konuklarının dedikodu yaptıkları şeylerin cevabı verilmiş olur. Nazlı davete inmeden Adnan'a nasıl davranması gerektiğini hatırlatır (Kadınların elini öpeceksin, erkeklerin elini sıkacaksın). Filmin akışı içerisinde Nazlı'nın Adnan'ı eğitmek için uğraştığına şahit olunur ama aslında eğitime tabii tutulan Nazlı'dır. Adnan uyguladığı taktiklerle Nazlı'yı eğitmektedir. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi yeniden evlilik filmlerinde kadın erkek tarafından eğitilmektedir. Bu eğitim ile filmin sonunda Nazlı değişecektir.

Adnan Nazlı'yı eğitmek için geliştirdiği taktiklerden biri de hırsız olduğunu söylemesidir. Kendini farklı bir kimlikle tanıttığı için o kimliğe denk düşecek eylemlerde bulunmaktadır. Verdikleri davette Adnan oyununa devam eder ve hırsızlık yaptığını Nazlı'ya gösterir. Bunu yapmak için davette katılan kadınlarla dans ederek onların boyunlarındaki kolyeleri alır. Nazlı burada olaya müdahale edemediği için sinirli bir halde onu izlemektedir. Adnan alma eylemini daha önceki eylemelerinde olduğu gibi Nazlı'yı kızdırmak için yapmaktadır. iftin didişmesi ve sürekli kavga etmesi evliliğe istekli oldukları anlamına gelmektedir. Film boyunca çift sürekli bu anlamda kavga ve didişme halinde gösterilmektedir. Bu da evliliğin gerçeğe evirileceğine dair bir n bilgidir.



Şekil 4.70. Adnan ve çalışanlarının taktiklerinin işe yaradığının göstergesi

Nazlı'ya ders vermek konusunda Adnan'ın yalnız olmadığına yukarıda değinmiştik. Adnan çiftliğin çalışanlarıyla beraber gizli senaryosunu kurmaktadır. Davette çiftlik çalışanları da gelir ve kendilerini Adnan'ın akrabaları olarak tanıtırlar. Burada yine Nazlı'yı zor duruma sokacak eylemlerine devam ederler. Nazlı yaptıklarına dayanamazken onlar birbirlerine bakarak işi başardıkları için göz kırparlar (Şekil 4.69.).

Mürvet oyunda Adnan'ın halası rolünü üstlenmektedir. Nazlı'yı mahcup etmek için eylemde bulunurken Nazlı'nın babası Mümtaz'ın ilgisini çeker. Sert imaj çizen otoriter baba, aradığı sıcak samimi insanları bulunca yumuşamıştır. Bu da sert katı kuralların esnetilebileceğinin bir göstergesidir. Mümtaz cemiyet hayatı içerisinde o ortama uygun kalıplarda hareket etmekten sıkılmıştır ve kendi gibi davranmak istemektedir. Başka bir deyişle var olan potansiyeline uygun eylemde bulunmak, sıcak ve samimi bir iletişim içerisinde olmayı istemektedir. Aradığı bu sıcak samimi iletişimi Mürvet ile bulur (Şekil 4.70).



Şekil 4.71. Mümtaz Mürvet ile göbek atarken Nazlı onları şaşkınlıkla izler.

Davet sahnesine kadar Nazlı'nın da Adnan'ın da planı istedikleri gibi ilerlemektedir. Geriye 25 günleri kalmıştır. Evlilik ne zaman gerçeğe dönecek? Sorusuna ilk yanıt Nazlı'dan gelir. Davette Adnan ile yakından ilgilenen kadınlardan (Esin) biri plaj sahnesinde de Adnan'ın yanına gelir ve ona ilgi gösterir. Bu durum karşısında Nazlı'nın yüz ifadesi onu ele vermektedir (Şekil 4.71.). Nazlı ikilinin yakınlaşmasını kıskanmıştır. Nazlı'nın kıskandığını fark eden Adnan, kadınla akşam yemeği ayarlar.



Şekil 4.72. Adnan'ın Nazlı'yı kıskandırdığı sahne

Theodor Reik “*Aşk ve Şehvet Üzerine*” adlı kitabında kadının kıskançlığında sahip çıkmanın rolünün çok büyük olduğunu vurgular. “*Kadın için kıskançlık ona güç veren bir uyarıcıdır, elindeki her olanağı kullanarak rakiple savaşmak için bir dürtüdür; ve bu olanaklar çok çeşitli ve etkileyicidir; hedeflere erkeğin beceremeyeceği bir kararlılıkla yol alınır*” (2009: 89-90).

Reik'in burada ifade ettiği kadının kararlılıkla yol almasını Nazlı'da görürüz. Adnan kadınla planladığı yemeğe gitmek için evden çıkmak üzereyken Nazlı onu durdurur: “Gitmeyeceksin o kaltağın yanına... bütün gün kırıştırdınız... gitmeyeceksin ... sen kim oluyorsun ki beni boynuzluyorsun serseri” der. Bu diyalogda Nazlı'nın duygusal yoğunluğu ses tonuna da yansımaktadır. Burada Nazlı oldukça sinirliyken Adnan tüm sakinliğiyle taktiklerine devam etmektedir.

Adnan: Yine başlamayalım. Baştan böyle konuştuk. Siz diye konuşacağız. Ayrı yataklarda yatacağız. Kimse kimseye karışmayacak.

Nazlı: İnsanın kocası ne olursa olsun biraz ciddi hareket eder. Karısının şerefini, gururunu düşünür.

Adnan: Gerçekten karım olsan düşünürdüm.

Nazlı: Para sayıyorum sana, benden sonra istediğın hırsızlığı, namussuzluğu, zamparalığı yap. Ama gidene kadar benim emrimdesin.

Adnan: Para para diye ikide bir de başıma kakıp durma. Bedava vermiyorsun o parayı. Bileğimin hakkıyla, alnımın teriyle kazanıyorum parayı. Hımm hoşçakal bebek.

Çift burada gerçek bir karı koca gibi kavga ederler. Adnan gider ve Nazlı ise düşünceli bir halde peşinde kala kalır (Şekil 4.72.). Burada aşk ile Nazlı'da arızalanma başlamıştır. Adnan'ı ve ilişkilerini düşünmeye başlar.



Şekil 4.73. Kavga sahnesi ve Adnan gittikten sonra Nazlı'nın endişeli hali.

Oyunuyla Nazlı'yı kandıran Adnan, Esin ile değıl çiftlikteki oyun ortaklarıyla meyhanede buluşmuştur. Adnan gizli senaryosuna uygun taktikler geliştirerek filmdeki aksiyonu yönetmektedir. Adnan bunu yaparken Nazlı'ya ders vermek ve tabiri caizse burnunu sürtmek istemektedir. Meyhane sahnesinde arkadaşlarına

Nazlı'yı nasıl kıskandırdığını anlatır “Öfkesinden ağladı nihayet. Gitmeyeyim diye yapmadığını bırakmadı. Şu an Esin denen samimi arkadaşıyla biliyor beni”. Arkadaşlarından biri “Biraz fazla üzerine gitmiyor musun?” diye sorar. Adnan ise “Az bile yapıyorum. İlk defa anyayı Konya'yı öğreniyor” der.

Cavell, yeniden evlilik komedilerinde kadının yaratılması, kadının yeniden yaratılması ya da insanın yeniden yaratılmasının temele alındığını vurgular. Bunu da sinemanın anlatı olanaklarıyla yaptığı için sinemanın gücünü göstermek adına önemli bulur (2010: 182). Yukarıda açıkladığımız gibi, bu filmlerde kadın veya erkeğin dönüşmesi veya değişmesi gerçekleşmeden ya da Cavell'in ifadesiyle yeniden yaratılması olmadan, yeniden evlilik söz konusu olmamaktadır. Filmde de erkeğin kadına ders vermesi, onu dönüştürecektir. Bu dönüşümle değişen ya da yeniden var olan kadın ile bir araya gelme mümkün olacaktır. Ancak yeniden ve gerçek evliliğin gerçekleşmesi için Adnan'ın da Nazlı hakkında var olan önyargılarını geride bırakması ve dönüşmesi gerekmektedir. Bu değişimi meyhane sahnesinin devamında görmekteyiz. Adnan “Aslında iyi kız ama babası, parası ve etrafı fazla şımartmış” der ve derin düşünceye dalar (Şekil 4.73.). Burada Nazlı'yı düşünmeye başlayan Adnan'ın onun hakkındaki düşüncelerinin değişmeye başladığı da görülmektedir. Arkadaşları Nazlı için güzel kız dediklerinde Adnan “Dikkat etmedim” deyip geçiştirse de ifadesi onu beğendiğini belli etmektedir.



Şekil 4.74. Adnan'ın söyledikleri ile yaydığı iletinin farklı olduğunu gösteren sahne

Adnan'ın burada verdiği izlenimle yaydığı izlenim aynı değildir. Bu kavramlar Erving Goffman'dan ödünç alınmıştır. Goffman bu konuda şunları söylemektedir;

Kişinin kendini ifade etme derecesi (dolayısıyla da izlenim bırakma kabiliyeti) özü birbirinden çok farklı iki tür işaretleşme faaliyeti içerir: verdiği izlenim ve yaydığı izlenim. İlki sözlü simgeleri veya onların yerine geçen şeyleri içerir; kişi bunları yalnızca, kendisinin ve başkalarının bu simgelere yükledikleri anlamları iletmek için kullanır. Bildiğimiz, dar anlamda iletişimidir bu. İkincisi ise

gözlemcilerin fail hakkında bulgu sağlayabileceği beklentisiyle değerlendirilen çok çeşitli eylemleri içerir. Buradaki beklenti, eylemin normalde o eylem yoluyla iletilen bilgilerden daha farklı nedenlerle gerçekleştirilmiş olmasıdır. Göreceğimiz gibi, bu ayrım yalnızca işin başında anlamlıdır. Tabii ki, kişi bu iki tür iletişim aracılığıyla bilerek yanlış bilgi verebilir. Bu yollardan ilki aldatma, ikincisi ise rol yapma içerir (2014: 16).

Adnan Nazlı hakkında olumsuz konuşsa da beden dili ile onu beğendiğini belli etmektedir. Adnan'ın söylediği ile beden dili farklı ileti yaymaktadır. Adnan burada duygusal emek içerisindedir. Oyundaki rolüne uygun davranmaya çalışır. Bu nedenle hissettiğine uygun davranış sergilememek için yoğun çaba içerisindedir.



Şekil 4.75. Nazlı'nın Adnan'ı beklerken ki düşünceli hali

Bir başka sahnede Nazlı, odasında üst açıdan çekilen geniş bir planda görülür. Daha sonra kamera, orta plana geçer ve Nazlı'nın yüzüne yakınlaşırken onun düşünceli ifadesini yakalar (Şekil 4.74.). Bu sahnenin paralel kurgusunda, Adnan da aynı açıda ve aynı düşünceli halde gösterilir (Şekil 4.75.) Bu sahneler ile ikilinin birbirine aşık olduğu verilmektedir. Peki şimdi ne yapacaklardır?



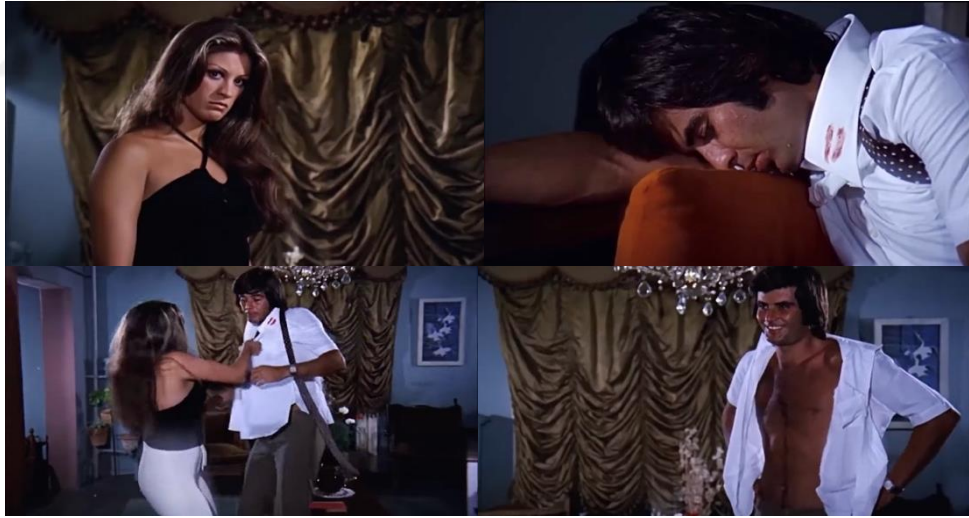
Şekil 4.76. Adnan'ın Nazlı'yı düşünürken ki hali

Adnan'ın Nazlı'ya karşı duyguları değişse de oyuna devam etmektedir. Meyhane sahnesinde “Madem sevişmekten dönüyorum o zaman hiçbir şey eksik kalmasin” der ve yakasına ruj lekesi yaptırır (Şekil 4.76.).



Şekil 4.77. Adnan Nazlı'ya karşı geliştirdikleri taktikleri uygularken (Yakasına ruj sürdürür)

Adnan eve sarhoş taklidi yaparak eve geldiğinde, Nazlı ruj izini görür “Başka kadınlarla düşüp kalkamazsın parçalarım seni” diyerek Adnan'ın gömleğini yırtar (Şekil 4.77.).



Şekil 4.78. Nazlı'nın ruj lekesini görmesi

Nazlı gömleği parçalayıp odadaki kendi bölümüne giderken Adnan arkasından bakarak güler. Bu kavga ile evlilikleri gerçeğe dönmüştür. Verdikleri tepkiler evlilik içerisinde kadın ve erkeğin vereceği rutin karşılıklardır.



Şekil 4.79. Nazlı'nın ruj izini gördükten sonra üzülmesine Adnan'ın da üzülmesi

Kavgadan sonra Nazlı yatağına giderek ağlar. Nazlı'nın ağladığını duyan Adnan ise onun ağlamasına üzülmektedir (Şekil 4.78.) Ancak durumu düzeltmek için bir şey yapmamaktadır.



Şekil 4.80. Adnan'ın Nazlı'yı izlemesi

Benzer bir sahne o gecenin sabahında da yaşanmaktadır. Nazlı bahçede üzgün ve düşünceli otururken, Adnan onu balkondan izlemektedir (Şekil 4.79.). Adnan'ın da Nazlı'nın durumuna üzüldüğü yüzünden ve beden dilinden anlaşılmaktadır. Ancak bu durumu değiştirmek için bir şey yapmaz ve oyununa devam eder. Nazlı'nın yası kısa sürer ve bu durumu değiştirmek için karşı taktikler uygular. Adnan ve Mümtaz yemek yerken yanlarına gelir ve yemek yemeyeceğini dışarıya çıkacağını söyler (Şekil 4.80.).



Şekil 4.81. Nazlı'nın karşı taktik uygulayarak dışarıya çıkacağını söylemesi

Nazlı'nın buradaki beden dili de diyalogları da onun Adnan'a ders vermek için karşı taktik uyguladığını göstermektedir. Konuşmasında ve beden dilinde ima vardır. Adnan'ın duruma müdahale etmesini engellemek için direk tek gideceğini söyler ve Adnan dediklerine müdahale edemeden baka kalır. Nazlı'nın gitmesinin ardından Mümtaz ile Adnan'ın arasında şöyle bir konuşma geçer:

Mümtaz: Ne demek bu? Nasıl bıraktın?

Adnan: Ne yapabilirim, söyledi işte anlaşmamız var.

Mümtaz: Bir de söylüyor böyle adi anlaşma mı olur? Koca dediğin kükrer şöyle ağzını açtı mı karısı kaçacak delik arar. Nazlı'nın canını okuyacak, çekip çevireceksin sanmışım. Boşuna ümitlenmişim. Seni de muma döndürdü. Gene bildiğini okuyor. Yazıklar olsun...

Babanın bu sözleri ataerkil ideolojinin yeniden inşasını sağlamaktadır. Yukarıda da değinildiği gibi baba filmde ataerkil ideolojinin temsilcisidir. Bu diyaloglar evlilikte erkeğin otoriteye sahip olan tarafta olması, elini masaya vurması ve karısının ondan korkması ve bu korku kaynaklı onun sözünden çıkmaması gibi ataerkil toplumlarda kabul gören ve uygulanan kuralları hatırlatmaktadır. Toplum içerisinde de evlilik içerisinde de kadının ve erkeğin konumu ve rolü toplum tarafından kabul edilmiş tahammüllerle yani yapılarla belirlenmiştir ve uygulanmaktadır. Bu kabulün ve uygulamanın devam etmesi yapıların da sürekli yeniden inşa edilmesini sağlamaktadır. Bu nedenle babanın bu sözleri ataerkil ideoloji ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşasını sağlamaktadır. Ancak Nazlı yapılarla karşı durmaktadır. Babasının ve kocasının sözüne boğun eğmez ve taktiklerine devam eder. Öyle ki gittiği kulüpten

Adnan'ı arar. Çok eğlendiğini ve mutlu olduğunu ima ederek “Sabah gelirim. Sen sütünü iç uyu şekerim” der. Bunun üzerine Adnan nerede olduğunu sorduğunda Lale kulüpte olduğunu söyler. Nazlı telefonu kapattıktan sonra kahkaha atar. Paralel kurguda Adnan'ı gösteren kamera Adnan'a zoom yaparak onu yüz plan çeker. Adnan düşünceli haldeyken bir anda gülmeye başlar. Adnan'ın bir planı olduğu Lale kulübüne girdiğinde anlaşılır. Nazlı arkadaşıyla dans ederken onu uyarır “Ben evli bir kadını az geri dur” der. Ancak Adnan'ın geldiğini gördüğünde taktiklerini uygulamaya devam eder. Arkadaşına “Neden dans etmeyi durdurduk? Neden sokulmuyorsun” der. Arkadaşı da omzuna yaslanarak dans eder. Kamera Adnan'ı bel planda gösterir. Karşı açısında da Nazlı'yı görürüz. Arkadaşıyla samimi bir halde dans etmeye devam eder (Şekil 4.81.). O da Adnan'a ders vermektedir. Adnan da durumu kıskanır ve onları ayırarak Nazlı'yı zorla eve götürür.



Şekil 4.82. Nazlı'nın Adnan'ı kıskandırması

Reik, kıskançlığın duygusal niteliğini depresyon, saldırganlık ve imrenme karışımı olarak tanımlar. Depresyon, saldırganlık ve imrenmenin bir araya gelmesiyle kıskanç erkekte öfke yaygın hale gelir. Erkek rakibi tarafından sahip olma duygusundan yoksun bırakıldığını ve öteki erkeğin onun ayrıcalığına tecavüz ettiğini hisseder (Reik, 2009: 89-90). Filmde de bu sahnede Adnan kıskançlık üzerine Nazlı'nın eve götürülmesine izin vermeyen arkadaşlarıyla kavga eder. Kıskançlık onda öfkeyi getirmiştir. Buradaki öfke diğerlerine karşıdır. Nazlı da Adnan'ı kıskandığında öfkelenerek Adnan'ın gömleğini parçalamıştı. Çift eve geldiğinde de gerilim devam eder. Adnan “beni boynuzlayamazsın. Benimle evlisin. Çoğu gitti azı kaldı yakında kurtulacaksın. O zaman ne yaparsan yap. Ama benim adım taşıdığın müddetçe bir falsonu yakaladım mı gırtlığını sıkırım senin” diyerek boğazını sıkar. Nazlı “Kendine gel sersem” diyerek ayağa kalkar. O sırada göz göze gelirler ve uzun uzun bakışırlar (Şekil 4.82.).



Şekil 4.83. Oyunun bittiğini konuştukları sahne- söyledikleriyle beden dili aynı değildir

Bu bakışma sonrası Nazlı âşık olduğunu gizlemek ve olabilecek bir yaklaşmanın önüne geçmek için hemen konuyu değiştirir “Babamı da çevreyi de kandırdık. Artık boşanabiliriz, hemen kendine bir avukat bul” der. Adnan bir şey söylemeden telefon çalar. Arayan Mürvet’tir. Adana’dan babasının geldiğini haber vermek için aramıştır. Ancak Adnan bunu da kullanır. Sevgilisiyle konuşuyormuş gibi yaparak Nazlı’yı kışkandırır. Adnan tam gidecekken Nazlı “Gidemezsin. Benim nikahlı kocamsın” der. Ancak Adnan dinlemez ve gider. Nazlı Adnan’ı takip eder ve gizlice evi gözetleyerek, aralarındaki konuşmaları dinleyerek tüm gerçeği öğrenir (Şekil 4.83.).



Şekil 4.84. Nazlı'nın gerçekleri öğrendiği sahne

Nazlı fail bir kadın olduğu için bu durumu öğrenince ağlayıp dövünmek yerine yeni taktikler geliştirir. Bu sefer Adnan ve arkadaşlarına ders vermek istemektedir. Nazlı, Adnan ve arkadaşlarına gerçek hırsızlık yaptırdığını düşündürecek yeni bir oyun kurar. İlk olarak Adnan’a iyi ayrılalım diyerek arkadaşlarıyla tavernaya gitmeyi teklif eder. Nazlı gittikleri yerde çok içmiş gibi rol yaparak, kavga çıkarır. Herkesin kavgaya karışıp dayak yemesini sağlayarak, gizlendiği yerden onları izleyerek kahkaha atar. Eylemleri burada bitmez. Nezarethanede de tutuklularla zar tutar. Orada da tam olay

çıkartırken babası gelir ve onları kurtarır. Ancak Nazlı'nın oyunu burada bitmemiştir. Bir başka planını devreye sokar. Bu sefer de bir kuyumcudan yüzük çalarken yakalandı diye Adnan'ı aratır. Adnan gidip onu kurtarır. Dönüş yolunda Adnan ona hırsızlık gibi bir adi suçtan yakalanırsa neler olabileceğini anlatır. Nazlı “Hırsızlığı adi bir suç olarak mı görüyorsun?” diye sorar. Adnan rolüne girerek soruyu geçirir.



Şekil 4.85. Nazlı'nın son oyunu Adnan ve arkadaşlarını babasının arkadaşının yalısında yakalatması

Nazlı'nın son oyunu ise Adnan ve arkadaşlarıyla babasının arkadaşının yalısını soymaktır. Adnan ve arkadaşları tedirgin halde yalıya girerler. Oynadıkları oyuna çoktan pişman olmuşlardır. Evin eşyalarını çalarken polisler gelir. Sonrasında Nazlı her şeyi bildiğini belli eden diyalogları söyler. Burada Nazlı ağlar ve Adnan yanına gider ama bir şey diyemeden yalıdan çıkarlar (Şekil 4.85.). İkisinin de oyunu bitmiştir. Herkes payını düşen dersi almış gibi durmaktadır.



Şekil 4.86. Birbirlerine son bakışları

Çift birbirine bir şey demeden ayrılırlar. Şekil 4.85.'te görüldüğü gibi çiftin birbirlerine son bakışlarında pişmanlıkları yüzlerine yansımıştır. Bu sahneden sonra mahkeme sahnesine geçilir. Mahkeme sahnesinde Hâkim “Karı kocanın boşanma istekleri uygun görülerek” der, devamı duyulmadan kesme ile Nazlı'yı arabada hikâyenin başladığı otele giderken görürüz. İkisi de mahkemeye gitmemiştir. Onun yerine olayın başladığı yere gitmişlerdir. Nazlı yine tekneye binmek ister. Kaptan yine

Adnan çıkar. Nazlı geri dönmeye kalkışırken Adnan onu durdurmaya çalışır ve beraber denize düşerler. Nazlı başta kızar ama sonra birbirlerine bakarak gülmeye başlarlar (Şekil 4.86.). Film bu sarılma ile son bulur. Filmin sonundaki gülme ile evliliğin yeniden gerçekleştiği çıkarımında bulunabiliriz. Her şeyin başladığı yerde tekrar bir araya gelirler ve yeni hikâye yazılmaya başlanır. Ancak bu hikâye ilk hikâyeden farklı olacaktır. Çünkü iki tarafta dersi almış ve değişmiştir. Freud “Bir şeyi bulmak, aslında onu yeniden bulmaktır” (Freud’dan aktaran Cavell, 2011: 57) derken kastettiği de tam olarak budur. Nazlı ve Adnan birbirlerini tekrar bulmuşlardır.



Şekil 4.87. Son sahnedeki sarılmaları

Filmde babanın zoru ile evlenmekten kaçan Nazlı, yine babasını yola getirmek için evlenir. Filmde evliliğin oyun ile gerçekleşmesi yapı olan evliliğin amacı dışındadır. Bu da yapıyı alt etmek için başka bir taktiktir. Bu durum evlilik üzerine düşünmemizi sağlamaktadır. Nazlı babasını yola getirmek için evlenirken, Adnan ise Nazlı’ya ders vermek için evlenmiştir. Beşik kurtmesi durumunun bir araya getiremediği çifti, aşk bir araya getirmiştir. Aşk onları dönüştüren bir güçtür. Aşk ile son sahnede sarılarak yeniden evliliği gerçekleştirmişlerdir. Bu filmde bireyler yapıların baskından taktiklerle kurtulmuş ve görücü usulü evlilik yerine aşk evliğı yapmışlardır.

Bu başlık altında incelediğimiz *Zorla Evlendik* filminde de birbirini tanımadan evlenen iki kişinin yaşadıklarını anlatmaktadır. Film bu yönüyle yeniden evlilik türüne uygundur. Filmde çift yapıların oluşturduğu koşullar altında eylemde bulur. Bu eylemleri esansında da birbirlerine aşık olurlar ve yeniden evlilikler aşk evliliğı olur. Filmin başında birbirinden habersiz olan kadın ve erkek birbirine aşık olduktan sonra görücü usulü olan evliliklerini aşk evliğıne dönüştürürler. Çift filmin sonunda kol kola girerek nikah masasına doğru yürürler. Bu sahne ile yeniden evlilik gerçekleşmiş olur.

İncelediğimiz iki filmde de kadın da erkekte faildir. Fark yaratırlar ve yapıların dayattığı evliliği değil kendi istekleriyle evliliklerini kurarlar. Yeniden evliliğin kurulmasını sağlayan aşktır. Aşk deneyimi insanın kendini geliştirmesinin başlıca dürtülerinden biridir (Wartenberg, 1999: 7). Bu bakış açısına göre, iki partnerin birbirlerine olan sevgileri, olasılıklarını daha iyi anlamalarına olanak tanır. İki filmde de çiftler aşk ile bireyler birbirleri hakkında düşünmeye başlarlar. Onların birbirleri hakkında düşünceleri izleyici olarak bizleri de onların ilişkileri üzerine düşünmeye bırakır. Onların yeniden bir araya geldiklerinden duyduğumuz haz da aşkın yaratıcılığına dayanmaktadır (Laine, 2013: 142). Çünkü âşık olmak düşündürmektir.

4.5. Evlilikte Üçüncü Kişilerin Araya Girmesi: Kırık Çanaklar ve Ne Olacak Şimdi

Bu başlık altında *Kırık Çanaklar*⁴² (Memduh Ün, 1961) ve *Ne Olacak Şimdi*⁴³ (Atıf Yılmaz, 1979) filmleri toplumsal cinsiyet ve ataerkil ideolojinin baskısı altında evlilik içerisinde bireylerin birbirlerinin farkına varması ve evliliğin yeniden kurulması üzerinden analiz edilecektir.

Kırık Çanaklar (Memduh Ün, 1961) filminin anlatısının temelinde evlilik vardır. Sabahat ve Cemil evli ve bir kız çocuğu sahibi mutlu bir çifttir. Cemil'in babası da çiftle beraber yaşamaktadır ve ev içi düzende onlara eşlik etmektedir. Çekirdek bir aile düzeni ile devam eden evlilikte, kadının ve erkeğin rolü toplumsal cinsiyet rollerine uygun kurulmuştur. Sabahat bütün gününü ev işleri yaparak, yaramaz kızı ile sakar, geçimsiz kayınpederine bakmakla geçirmektedir. Cemal ise ailesinin geçimini sağlamak için bütün gün iştedir. Kadın yemek, bulaşık, temizlik, çocuğun ve evdeki yaşlının bakımı gibi ev içi işleri yaparken, erkek de ev dışı alanda çalışarak evin geçimini sağlamak için şoförlük yapmaktadır. Çift bu rollerin içerisinde kaybolmuştur. Toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollerden kaynaklı günlük hayat içerisindeki koşuşturmaları bir nevi duygularını ve düşüncelerini dondurmuştur. Günlük koşuşturmanın getirdiği stres nedeniyle, kaybolan bir çift, birbirlerini düşünemeyip hissedemedikleri için sık sık kavga etmeye başlar. Sabahat, tüm gün ev işleriyle

⁴² Yönetmen: Memduh Ün, Yapımcı: Nusret İkbâl, Yazar: Lale Oraloğlu, Bülent Oran, Halit Refiğ, Oyuncular: Lale Oraloğlu, Rüya Gümüşata, Turgut Özatay, Mualla Kaynak, Salih Tozan, Reha Yurdakul.

⁴³ Yönetmen: Atıf Yılmaz, Yapımcı: Nahit Ataman, Ertem Eğilmez, Senarist: Sadık Şendil, Oyuncular: Nevra Serezli, Şener Şen, Levent Kırca, Perran Kutman, Adile Naşit, Neriman Köksal.

uğraşmanın yanı sıra kızının ve kayınpederinin de sorunlarıyla ilgilenmektedir. Cemal ise işte tüm gün birden fazla problemle uğraşmak zorunda kalmaktadır. Zaten gergin olan bu çift, bir araya geldiklerinde gün içinde yaşadıkları sorunlar yüzünden daha da gerginleşmektedir. Örneğin; Cemal işten eve geldiğinde her akşam Sabahat'ın şikayetlerini dinler. Bir süre sonra bu durumdan o da çok bunılır. Sabahat de tüm bu yükten yorulmuştur. Bunları Cemal'e anlatmaktaki nedeni bu yüklerden bazılarının üzerinden alınmasıdır. Ancak bu problemin yol açtığı tartışmalar gün geçtikçe daha da şiddetlenir. Araya giren yan komşu Mualla ise durumu daha da kızıştırır. Cemal'e ideal bir kadının nasıl olması gerektiği üzerine söylemlerde bulunup kendini göstermeye çalışırken, Sabahat'a da kadınlığını yaşaması üzerine söylemlerde bulunur. Bir nevi iki tarafı da kışkırtmaktadır. Çünkü Mualla Cemal'e aşıktır. Bunu yaparak Sabahat'ı aradan çıkarmak istemektedir. Çift arasında yaşanan tartışmalardan sonra Cemal, Sabahat'ı evden kovar. Bu durum Cemal'e uzun süre âşık olan komşu Mualla'nın plânlarını gerçekleştirmesi için bir fırsat yaratır. Mualla Sabahat'a evi terk etmesini ve Cemal'in arkadaşı Sabri'lere gitmesini söyler. Sabahat'a bu aklı verirken, Cemal'e de karısının uzun süredir Sabri ile ilişkisi olduğu yalanını söyler. Sabahat'ın gitmesiyle Mualla eve yerleşir. İlk başta evin kızı ve dedesi, Sabahat ve kurallarından kurtuldukları için sevinirken sonrasında onun değerini anlarlar. Bu durumda Mualla'nın davranışlarının da etkisi vardır. Mualla eve sızdıktan sonra ikiliye gerçek yüzünü göstermiştir.

Mualla'nın Sabahat ve Cemal'in arkadaşı Sabri'nin arasında ilişki olduğuna dair ortaya attığı yalandan sonra Cemal boşanma davası açar. Avukatını Sabahat'ın yanına gönderir. Sabahat avukata boşanmak istemediğini, kızı olduğunu ve kocasını sevdiğini söyler. Ancak avukat boşanmayı kabul etmezse Cemal'in zina davası açacağını söyler. Sabahat Cemal'in bu iftiraya inanmasına şaşırırsa da yapabileceği bir şey yoktur. Sabahat ve Avukatın arasında geçen diyalog filmin geçildiği dönemde kadına ve evliliğe bakışı göstermektedir.

Avukat: Unutmayın ki Cemal Bey'in nikahındayken başka bir erkeğin evindesiniz.

Sabahat: Annesi yanımda, hem Sabri arkadaşı.

Avukat: Neticede arkadaş dediğiniz sonuçta bir erkek.

Sabahat: Haksızlık bu yaptığınız.

Avukat: Ben vazifemi yapıyorum. Onu siz düşünmeliydiniz. Bir zina davası sizi ve kızınızı ömrünüz boyunca lekeleyebilir.

Sabahat: Peki nasıl isterseniz, hakkında böyle bir dava açabilecek bir insanla bundan sonra zaten yaşanmaz.

Bu diyalogdan sonra Sabahat ağlayarak boşanma evraklarını imzalamaktadır. Yapmadığı bir şey yüzünden suçlanmaktadır. Boşanma gerçekleşecek mi? Evlilik süreceksen bir araya gelme nasıl gerçekleşecektir? Bu soruların cevabını erken anlatıyla Sabri'nin annesi verir.

Sabahat ağlarken Sabri'nin annesi ona destek olur “Kocan yakında hakikati anlayacaktır” der. Sabahat “Anlasa bile düzelmez artık” der. Bunun üzerine Sabri'nin annesi “El alem mahkeme mahkeme sürünüp ayrılıyorlar da sonra da akılları başlarına gelip, ikinci defa evleniyorlar” der. Bu diyalog evliliğin devam edeceğine dair erken anlatıdır. *Satın Alınan Adam* filminde olduğu gibi burada da yaşlı bir kadın tarafından evliliğin gidişatına dair bilgi verilmektedir. İki filmde de ayrılık gerçekleşir ve yine aynı kişi ile evlilik tekrarlanır.

Sabahat ayrılık ve iftira atılmasının üzüntüsünü yaşarken, Cemal de meyhanede içmektedir “Bugün tam 33. gün, şu Mualla da içime su dökmezse elimi kana bulayacağım” der.

Cemal, Mualla ile yeni bir ilişkiye başlamıştır. Sabahat ise yeniden çalışmaya başlayarak, hayatını devam ettirmeye çalışır. Mualla eve girmeye başlayınca Ayten ve dedeye kötü davranmaya başlamıştır. Bunun üzerine ikili Sabahat ve Cemal'in arasını düzeltmenin yolunu bulmaya çalışır (Şekil 4.87.).



Şekil 4.88. Ayten ve dedesinin Sabahat'ı özlediklerini konuştukları sahne

Dede torununu alarak Sabahat'ı bulmaya gider. Anne kız buluşup sarılırlar.

Dede: Biz senin kıymetini geç anladık kızım, kusurumuzu bağışla.

Ayten: Ben uslu kız oldum anne, dedem de sigara içmeyecek artık eve dön.

İlk kırılma (aydınlanma) Mualla'nın gerçek yüzünü gördükleri için dede ve torunda yaşanır. Evliliğin bozulması için arızalanmanın nedeni onlardır. Mualla'nın oyununu ortaya çıkarmak için Sabri'ye her şeyi anlatırlar. Sabri de Mualla'nın yalanını çıkarmak için ona oyun kurar. Bu oyunla tüm gerçekler ortaya çıkar. Her şeyin ortaya çıkmasıyla mahcup olan Cemal, Sabahat'ın çalıştığı yere gider. Karısının elinden tutarak evlerine doğru koşarlar. Tüm sorunlar geride kalmıştır ve yeni geleceklerine doğru koşarlar. Ancak evde çözülmesi gereken bir sorun kalmıştır. Bu nedenle bu sahneden kesme ile ev gösterilir. Dede yaşananların sorumlusu olarak kendini gördüğü için evden ayrılmak için eşyaları toplamaktadır. Ayten gitmemesi için ağlasa da dede gitmek için evden çıkar (Şekil 4.88.).



Şekil 4.89. Giden dedeyi Sabahat geri döndürür

Sabahat ve Cemal mutlu bir şekilde eve geldiklerinde Ayten dedesinin gittiğini söyler. Sabahat dedenin peşinden giderek eve geri getirir (Şekil 4.88.). Artık ortada bir sorun kalmamıştır, tüm sorunlar çözülmüştür. Ekran kararır ve sahne kibrit çakması ile aydınlanarak açılır (Şekil 4.89.).



Şekil 4.90. Kibrit çakıldıktan sonra ortamın mutlulukla aydınlandığı sahne

Kibrit dedenin sigarasını yakmak için çakılmıştır. Bununla sahne açılır. Herkes masanın etrafındadır ve mutludur. Aralarında diyaloglar tüm sorunların geride kalığını göstermektedir.

Cemal: Çok şükür, evimizin tadı tuzu yerine geldi.

Dede: Eline sağlık gelin çoktandır böyle lezzetli yemek yememiştim.

Sabri: Yengemin aşılığını methetmeye dalarsak sinemaya geç kalacağız. Hadi kalkalım.

Sabahat: Ben şimdi sofrayı toplarım.

Ayten: Annecim siz geç kalmadan gidin. Biz dedemle sofrayı toplarız.

Dede masayı toplarken tabakları yere düşürüp hepsini kırar. Kamera yerdeki tabak kırıklarından dedenin suratına tilt up⁴⁴ yapar. Dede kabakları kırdığı için mahcuptur. Cemal, Sabahat ve Sabri gülmeye başlar. Bunun zerine Cemal “yarın bir düzine kırılmaz tabak alacağım” der. Bu söylemden sonra dede de gülmeye başlar ve elinde kalan son sağlam tabağı da yere atarak kırar (şekil 4.90.). Kamera eldeki tabaktan tilt down yaparak yerdeki tabaklara hızlı bir geçiş yapar ve yerdeki parçalanmış tabakları gösterir. Bu görüntü ile film son bulur.

Filmin başında sorun olan sigara içme ve tabak kırma filmin sonunda sorun olmaktan çıkmaktadır. Bireyler toplumsal yapıların sınırlayıcı ve kısıtlayıcı baskısından kurtulmuşlardır. Bu nedenle bu durum davranışlarına da yansımıştır. Hayatta tabaklardan daha önemli şeyler vardır. Bu da bir arada olmak ve mutlu yaşamaktır.

⁴⁴ Tilt down ve tilt up, sinema ve video üretiminde kullanılan iki temel kamera hareketidir. Bu iki terim, kameranın yatay eksenini etrafında hareket etmesini ifade etmektedir. Tilt up, kameranın yatay eksenini etrafında yukarı doğru hareket ettiği bir kamera hareketidir. Kamera önceden belirlenmiş bir noktadan yukarıya doğru kayar. Bu hareket, genellikle bir sahnedeki yüksek nesneleri veya mekânın st kısmını vurgulamak veya izleyiciye göstermek için kullanılır. Örneğin, bir bina veya gökyüzüne bakış açısını vurgulamak için tilt up kullanılabilir. Filmde ise yerdeki tabaklardan karakterin yüz ifadelerine geçiş için kullanılmıştır. Tilt down ise kameranın yatay eksenini etrafında aşağıya doğru hareket ettiği bir kamera hareketidir. Kamera önceden belirlenmiş bir noktadan aşağıya doğru kayar. Bu hareket, genellikle sahne içindeki bir nesneyi veya mekânın alt kısmını vurgulamak veya izleyiciye göstermek için kullanılır. Örneğin, bir karakterin ayaklarından başlayarak yukarı doğru bir bakış açısı sağlayarak karakterin boyutunu ve durumunu vurgulamak için tilt down kullanılabilir. Sinema anlatısında bu hareketler duygusal vurgu, mekân vurgusu ve anlatı akışını sağlamak için kullanılmaktadır. Bu iki hareket karakterlerin veya sahnelerin duygusal durumunu vurgulamak için kullanılabilir. Örneğin, karakterin moralini veya zorlu bir durumu ifade etmek için uygun bir bakış açısı seçilebilir. Bu iki hareket ile bir sahnenin mekânsal özelliklerini ön plana çıkarılabilir. Özellikle büyük yapıları veya manzaralara odaklanırken bu iki kamera hareketine çok sık başvurulmaktadır. Yine anlatı akışında sahneler arasında geçiş yaparken veya bir sahne içinde farklı detayları gösterirken bu iki hareket çok sık kullanılmaktadır. Bununla, hikâyenin akışını ve anlatımını zenginleştirilmektedir. Bu nedenle kamera hareketleri, sinema ve video üretiminde anlatıya derinlik ve görsel ilgi katmaktadır.



Şekil 4.91. Dedenin tabakları düşürme sahneleri

Bu filmdeki hamleler Henri Bergson'un genel felsefesinin merkezinde hayat hamlesi (elan vital) kavramına gönderme yapmaktadır. Bergson felsefesi, oluş ve değişim üzerine kuruludur ve ister madde isterse ruh olsun, gerçeklik sürekli bir oluş haline sahiptir ve özgürdür. Bu sürekli ve kesintisiz oluşu ve zamanı kavrayan şey ise sezgidir (Bergson, 1986: 34). Hayat hamlesi oluş ve değişimin kaynağında bulunur. Tüm canlılar birbirine bağlıdır ve hepsi bu büyük hamleye boyun eğler. Hayat hamlesi, yaratma isteğiyle doludur ve bu istekle dolu olan hamle ne zaman otomatizme saplanırsa uyuklamaya başlar (Bergson, 1986: 324-348). Dolayısıyla sürekliliği yok eden, canlılığı karartan, hayatı otomatikleştiren, maddeye indirgeyen her durumda komiklik ortaya çıkar ve gülmeye yol açar. Bir yanda otomatiklik, katılık, atalet, monotonluk ve tekrarlama gibi unsurlar varken, diğer yanda canlılık, yaşam enerjisi, esneklik ve değişkenlik vardır. Hayat hamlesi tam da bu canlılık ve değişim ile ilişkili kısmı ifade eder. Komiklik ise hayatın ve canlılığın sorunsuz akışında bir duraklamaya karşılık gelir. Komedi, bu ikiliklerin sürekli tersine çevrilmesidir. Bu anlamda da Bergson'un madde-ruh, beden-ruh ikiliği üzerindeki etkisi devam etmektedir. Burada beden veya otomatizm eksik ve kusurlu olanın tarafında yer alır. Bu eksik ve kusurlu

olan, kahkahalarla giderilir ve toplumun iyileştirilmesine dönüştürülür (Zupancic, 2011: 109-113).

Memduh Ün bunu filmde sinemanın imkanlarını kullanarak yapmaktadır. Günlük yaşam içerisinde otomatizme olan bireyler evlilik içerisinde düşünmeden hipnoz olmuş gibi hareket ederler. Cemal eşi Sabahat'ı içinde yaşadığı ilişkiler nedeniyle göremez ve onu sürekli yargılar. Yukarıda da açıklandığı gibi bu yargılamanın merkezinde kızları ve evde onlarla yaşayan dede vardır. Suçlamaların merkezinde duran ancak evde her şeyin düzenini sağlayan, evin direği Sabahat'tır. Onun bu anlamda değerinin anlaşılması ortaya çıkan sorunlardan sonra gerçekleşir ve sorunlar aşıldıktan sonra birey olarak diğerleri tarafından görünür olur, gerçek değeri ortaya çıkar. Yasal boşanma gerçekleşmese de karı koca uzun bir süre ayrı kalır, ancak gerçeklerin ortaya çıkmasıyla evlilik yeniden kurulur. Ancak bu evlilik ilk evlilikten farklıdır, kendi kodlarıyla, kendi dinamikleriyle oluşur. Filmin sonunda tabakların kırılmasının kahkaha ile karşılanması iyileşmenin göstergesidir. Öyle ki elde son kalan tabak da bu mutlulukla yere atılıp kırılır.

Bu başlık altında ele alacağımız *Ne Olacak Şimdi* (Atıf Yılmaz, 1979) filmi, boşanma ve evliliği aynı anda işlemektedir. Filmde boşanmak isteyen çift Nuran ve Şakir'dir. Bu süreçte Özden Şakir'in, Orhan'da Nuran'ın avukatıdır. Boşanma sürecini yönetmeye çalışan Özden ve Orhan tanışır ve birbirlerine âşık olup evlenirler. Ancak evlilikleri başladığında sorunlar ve çatışmalar ortaya çıkar. Bu çatışmaların temel nedeni, Özden ve Orhan'ın farklı sosyo-kültürel çevrelerden gelmeleri ve ekonomik açıdan farklı geçmişlere sahip olmalarıdır. Film boyunca çiftler arasındaki evlilik ve boşanma meseleleri gündemdeyken, biz de seyirci olarak bu meseleler üzerine sorular sorarız.

Film, Nuran'ın kocasını oğluna gözetletmesi ile açılmaktadır. Çocuk, babasının ofisini dürbün ile gözetlemektedir. Seyirci olarak biz de çocuğun gözünden karakterleri gözetleriz. Gözetlemenin ardından Nuran, oğlu ile birlikte Şakir'i takip ederek onu motelde bir kadınla yakalar. Yakalanan Şakir durumu düzeltmek için sanki sekreterine rapor yazdırıyormuş gibi yaparak, Nuran'ı kandırmaya çalışır (Şekil 4.91.).



Şekil 4.92. Nurhan'ın kocasını yakaladığı sahne

Ancak Nuran buna inanmaz ve boşanmak için avukatı olan Orhan'a gider. Aynı şekilde Şakir de avukatı Özden'e gider ve durumu anlatır. Orhan ve Özden'in yolları bu olay ile kesişmiş olur. Nuran boşanmak isterken, Şakir boşanmak istememektedir. Bunun üzerine Özden durumu çözmek için Orhan'ı arar. Özden'in davadan vazgeçmeleri için Orhan'ları ikna etmeye çalışırken kurduğu cümleler evlilik ve kadına/erkeğe bakış açısından ilginç yanlar barındırmaktadır.

Özden: Bildiğim kadarıyla basit bir kıskançlık aralarındaki. Aslı astarı olmayan bir kıskançlık.

Orhan: Sekreteriyle تنها bir motelde yakalanmış. Gözüne mi inansın Şakir Beyefendiye mi?

Özden: Bekarsınız herhalde. Evli olsaydınız böyle konuşmazdınız.

Orhan: Bakın siz kocanızın sizi aldatmasına razı olur muydunuz?

Özden: Evli olsaydım, seviyor olsaydım da kocamın küçük kaçamaklarına göz yumardım. Müvekkilim eşinden ayrılmak istemiyor, Nuran hanımefendiyi seviyor. Bir de çocuk var arada. Söz konusu olan bir yuvayı yıkılmaktan kurtarmak.

Orhan: Nuran'ın barışmaya yanaşacağını sanmıyorum anladınız mı?

Özden: Bağırıp durmayın siz bilirsiniz. Birlikte halledebiliriz sanmıştım bu işi. Özür dilerim rahatsız ettim.

Aralarında anlaşılmadıkları için Özden sinirlenip telefonu Orhan'ın yüzüne kapatır. Bu diyaloglar evlilik içindeki cinsiyet rollerinin ve beklentilerinin sorgulanmasına bir örnek olabilir. Yukarıdaki diyaloglara baktığımızda filmin toplum içerisinde kadına ve erkeğe biçilen rolleri ters yüz edeceğine dair ipuçları sunmaktadır. Kadın erkeğin tarafındayken, erkek de kadının tarafındadır. Film bu

yönü ve söylemleriyle var olan evlilik ve toplum içerisindeki kadınlık ve erkeklik meselelerini sorgulamaya açmaktadır. Film boyunca bu sorgulama ekseninde seyirci olarak bu durumlar üzerine düşünmemiz sağlanmaktadır. Film bunu yapmak için sık sık karakterlerin iç sesine başvurmaktadır. Bu iç ses ile aslında karakterlerin durumlar hakkında neler düşündüklerini ilk ağızdan duymaktayız. Bu diyalogdan sonra da Orhan'ın Özden hakkındaki düşüncesini iç sesini ile duyuruz “Muhakkak çirkin cadaloz karının biridir” der. Ertesi gün Orhan ve Özden adliyede karşılaşır. Orhan, Özden'in yaşlı biri olmamasına şaşırır ve aksine ondan etkilenir (Şekil 4.92.).



Şekil 4.93. Çiftin ilk karşılaşması

Özden duruşmaya girdiğinde Orhan onu hayranlıkla izlemektedir (Şekil 4.93.). Bu sahnede de Özden'i izleyen Orhan'ın iç sesini duyuruz “Gözlüğü numaradan tabi, güya ciddi gözükecek hanımefendi avukat ya. ... gözlükleri olmasa, saçlarını dağıtsa şöyle bir, biraz kadınca yapsa savunmasını hâkim daha çok etkilenir. Avukat cübbesi yakışmadı bu tavra” der. Bu diyaloglara Orhan'ın hayalindeki görüntüler eşlik ederken, onun Özden'i de beğendiğini anlarız.



Şekil 4.94. Orhan'ın Özden'i izleyip hayal kurduğu sahne

Şekil 4.93'deki son fotoğrafta da görüldüğü üzere Orhan Özden'i izlerken hayallere dalmıştır. Kamera da bize onun hayalindeki görüntüleri göstermektedir. Orhan birden hayalden çıkarak kendine gelir “ya tırlatıyor muyum ne?” der.

Nuran ve Şakir'in boşanma davasının görüldüğü mahkeme sahnesinde Nuran İslam hukuku ve erkeğin haklarını savunurken, Orhan ise batı hukukunu ve kadın haklarını savunur.

Özden: Müvekkilim eşini sevmekte ve ayrılmak istememektedir. Mahkemeniz her ne kadar Medeni Kanun'un hükümlerine uymak zorundaysa Türk toplumunun sosyal yapısını, Türk insanının İslam hukukundan kalma etkiler taşıyan ortak bilinçaltını da hesaba katmak zorundadır. İsviçre Medeni Kanunu'ndan alınmıştır. Bir erkek karısını, yuvasını ihmal etmiyorsa maddi manevi...

Orhan (İÇ SES): İşte ideal bir kadın. Tam doğulu. İnsanın böyle bir karısı olsa!

Özden: Çok karıllık alışkanlığının, kumalık, haremde yaşamak geleneğinin kanunlarımızın yasaklamasına rağmen devam ettiğini kabul etmek zorundayız.

Orhan: Sayın meslektaşım, İslam hukukundan bahsetti. Şimdi İslam hukuku bilginlerinin yorumlarına göre nikah, kadının kadınlığından erkeğin yararlanması anlamına geliyor. Sayın meslektaşına hatırlatırım. Devrimci niteliğini belirten en önemli nokta...

Özden (İÇ SES): Kadın haklarını ne kadar da inançla savunuyor. Tam Batılı bir erkek. İnsan, böyle biriyle huzur içinde yaşayabilir.

Orhan: İlgililer bunu yürütecek ahlak koşullarını taşımıyorlarsa ki karşı tarafın bunu taşımadığı görülüyor. Aileyi sadece yasalarla ayakta tutmak olanaksızdır.

Bu sahnede iç seslerini sadece seyirci olarak biz duyarız. Bir nevi tanrısal bir üstten bakış ile filmin ilerleyen sahnelerinde neler olacağına dair bilgiyi onların iç dünyalarının sesleriyle ediniriz. Burada kadının erkeği haklı çıkarmak için aldatma ve kuma getirmeyi haklılaştırmaya çalışması ile erkeğin kadın haklarını savunması toplumsal rolleri göz önünde bulundurulduğunda çelişki yaratmaktadır. Bu çelişki film üzerine düşünmemizi sağlamaktadır. Başka bir deyişle film, ele aldığı kadınlık ve erkeklik meselesi ile evlilik içerisinde çiftlerin durumunu ve rollerini sorgulamaya açmaktadır. Film boyunca Özden ve Orhan'ın bu görüşlerinin nasıl ve neden dönüştüğü gösterilmektedir. Filmi izlerken, karakterlerin hayatlarına dokunan

unsurları ve bu etkileşimlerin onlarda nasıl değişikliklere yol açtığını gözlemliyoruz. Filmin sonunda ise bu sahnedeki düşüncelerin tersine döndüğünü görüyoruz. Başkalarını suçlama eğiliminden, kişinin kendisini ve hemcinslerinin bu süreçteki rolünü sorgulayan bir bakış açısına geçiliyor.



Şekil 4.95. Özden'in Orhan'ı izlerken ki düşünceli hali⁴⁵

Mahkemede Nuran ve Şakir'in barışmak için uğraştıklarını görürüz. Uğraşmak kelimesinin seçilmesindeki amaç şudur: Nuran barışmak ister ancak avukatı Orhan buna izin vermez ve bu duruşa herkes tepki verir. Bu nedenle Şakir ile Orhan arasında da sürtüşme yaşanır. Araya Özden girer ve Nuran ve Şakir'in birbirlerini sevdiklerini söyler ama Orhan sert tavrını sürdürür.

Burada kamera Orhan'ın yüzüne yakın girer ve iç sesini duyarız “İdeal kadınmış, kendini bilmez birisi” der. Baş planda çekilen bu sahnede Orhan'ın söylediklerine mimikleri de eşlik etmektedir. Karşı açıda kamera Özden'i baş planla gösterdiğinde ise sinirli bir şekilde “Ne kadar da yanılmışım. Öküzün biri bu” der. Aynı şekilde bu çekimle Özden'in de beden dili söylediklerini onaylayacak benzerliktedir (Şekil 4.95.). İkili filmin başından beri didişmeleri aşkın bir göstergesidir. Didişmenin verilmesi ile aralarında bir şey olacağı açıktır.

⁴⁵ Orhan burada kadın hakları üzerine konuşmaktadır. Onun düşünceleri Özden'i etkilemiştir. Bu bakış aralarında bir şey olacağının bir göstergesidir.



Şekil 4.96. İlk didişimlerinde birbirlerine bakışları

Mahkemeden ayrıldıktan sonra taksi bekleyen Orhan'ı yoldan geçen Özden yanlışlıkla ıslatır. Bunun üzerine Özden gideceği yere kadar bırakmayı teklif eder. Arabada da çiftin iç sesini duyarız. Bu diyaloglarda birbirlerinden etkilendikleri verilmektedir. Bu iç sesler ile artık çiftin bir araya geleceği kesinleşmiştir. Peki ama nasıl? İki de zamanı olduğu için beraber yemek yeme planı yaparlar. Bu yemekte Orhan sarhoş olur. Aşk sarhoşudur. İlk olarak masadan kalkarken düşer. Ardından da kadın hakları hakkında konuşma yapmak için kadın derneğinin sahnesinde düşer (Şekil 4.96.). Aşk tüm vücudunu kaplamış ve duyu-motor mekanizmasında arızalanmalara yol açmıştır.



Şekil 4.97. Orhan'ın konuşma yaparken düşüşü

Kadın hakları hakkındaki konuşmasını sahnede yapamadığı için bu konuşmayı parkta Özden'e yapar. Burada artık duygularından emin olduğu için Özden'e evlenme teklif etmek ister ama bir türlü cesaret edemez. Cesaretini toplamak için yeniden içmeye başlar. Çok sarhoş olur, bir türlü evlenmek istediğini söyleyemez. Burada yine

iç sesi yine devreye girer “Düpedüz söylesem ya benimle evlenir misin? ... hıyarın biriyim ben, güzel kız, hali vakti yerinde. Otomobilim bile yok...” der. Denk olmadıklarını düşünerek evlenme teklif etmekten vazgeçer. Buradaki söylemleriyle biz düşüncelerini öğrenmiş oluruz. Vazgeçmesi üzerine Özden sinirlenir “Üç saat dolaştır beni sonra gerek yok. Söylemeden şuradan şuraya adımımı atmam” der. Bir süre atıştıktan sonra Özden bakkala girer. Orhan konuşsun diye bir şişe daha içki getirir. Orhan içkiyi içer ve “Benimle evlen” der. Cevabı duymadan bayılır (Şekil 4.97.).



Şekil 4.98. Orhan Özden'e evlenme teklif edemeden bayılmıştır

Çift birbirine âşık olmuş ve evlenmeye karar vermiştir. Ancak evlilik kararını vermeleri ile aileler devreye girer. Türk toplumunda evlilik ailenin kurulmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda evlilik ile aileler de akraba oldukları için aile büyükleri gençlerin evliliklerine müdahale etmektedir. Filmde de kadın da erkek de kendi kararlarını verebilecek yaşta ve yetkinlikte iki bireydir. Ancak iki tarafın ailesi de evliliklerine müdahalelerde bulunur. İki tarafın ailesi birbirinden sosyo-ekonomik ve kültürel açıdan farklıdır. Aile içerisinde çocuk ne kadar büyük ve kendi kararlarını verebilecek olgunlukta olsa da aile yapı olarak her zaman onlara müdahale etmektedir. Bunu filmin çekildiği 70’ler dönemi için söylemek mümkündür. Bu durum çoğu zaman günümüz evliliklerin gerçekleşmesi esnasın da görülmektedir. Bu durum filmin içerisinde karakterlerin diyaloglarına yansımaktadır.

Özden ailesine nişanlandığını söylediğinde annesi ile arasında geçen diyaloglar şöyledir:

Anne: Olacak iş mi bir günde. Rifi ne olacak peki. Seninle evlenmek istediğini biliyorsun.

Özden: Sen de sizin çevrenizdeki erkeklerden hoşlanmadığımı biliyorsun annecim.

Anne: Ne varmış bu çevrenin erkeklerinde?

Özden: Bir tek sağlıklı insan var mı çevremizde? Hepsi yapmacık. Rifi o kadar değil ama o da biliyorsunuz işte. Otomobil değiştirmekten başka ne düşünür?

Anne: Senin bulduğun kim peki? Çok mu asil çok mu sağlıklı?

Özden: Alelade bir insan, herkes gibi. Ama samimi, güvenilir bir insan...

Bu diyaloglardan annenin ve Özden'in ilişkilere bakışı ve beklentisinin ne olduğu görülmektedir. Aile her zaman kendi kültüründen kendi sosyo-ekonomik çevresinden biri ile çocukların evlenmesini istemektedir. Evlilik onlar için soyun devamı olan bir kurumdur. Bunun için en ideal ve doğru eşin seçilmesi çok önemlidir. Benzer bir diyalog Orhan ve annesi arasında da yaşanmıştır. Orhan da ailesine nişanlandığını ve evleneceğini söyler. Bunun üzerine annesi ağlar.

Anne: Ben şimdi ne diyeceğim Semiha'nın annesine ve babasına.

Orhan: Bana sordunuz mu annecim söz verirken?

Anne: Adam oldun da kız beğenmiyorsun. Namuslu, güzel elinden her iş gelir.

Orhan: Dünya ahiret bacım olsun ilkokul mezunuyla ömür boyu ne konuşacağım ya.

Orhan'ın Kardeşi: Abim haklı anne.

Anne: Sen sus. Zaten çekemezsin Semiha'yı.

Orhan'ın Kardeşi: Aaa neden çekemezmişim? Sen Orhan'a karı değil kendine hizmetçi arıyorsun.

Anne: Sen de erkek olacaksın damat. Şu karının çenesini kısamadın gitti.

Damat: Benim karımsa sizin de kızınız, ben mi terbiye edeceğim bu saatten sonra.

Bu diyaloglar kadına ve erkeğe bakış hakkında bilgi vermektedir. Anne burada ataerkil ideolojinin söylemlerini yenileyerek inşasını ve içselleştirilmesini sağlamaktadır.

Bu diyaloglardan da anlaşıldığı üzere iki aile de çocukları için ideal eş belirlemiştir. Bu eş adayları aslında kendi ailelerine uygun kişilerdir. Geleneksel toplumlarında aileler çocukları ve özellikle aileleri için uygun eş adayını seçerler. Burada evlenecek kişilere çok fazla söz hakkı verilmemektedir. Filmde ise Özden ve Orhan kendi eş adaylarını kendileri belirleyerek yapılara karşı başka türlüünün mümkün olduğunu göstermektedirler.

Orhan'ın ailesi Özden'i istemeye gittiğinde isteme merasimi geleneksel kodlara uygun ilerler. Özden'in annesi kızının geleneksel normlara uygun davranmasına sinirlenir. Özden'in ailesi daha modern iken, Orhan'ın ailesi daha geleneksel bir yapıya sahiptir. Örneğin Orhan'ın ailesinin eve girerken terlik çıkarmasını Özden'in annesi yadırgar. Özden kahve verdikten sonra köşeye geçip suskun kalmasına da sinirlenir (Şekil 4.98.). Özden'in annesi modern ve kadın hakları için çalışan biridir. Kızının bu durumlara düşmesini gericiilik olarak adlandırır.



Şekil 4.99. Özden'in geleneksel yapıya uygun davranması

Özden kahve ikram etme, terlik verme, el öpme, reçel yeme gibi geleneksel merasimlerin hepsini yapar. Bu eylemleri yapması yapıların yeniden inşasını sağlamaktadır. Var olan geleneklerin yeniden uygulanması onları yapılaştırmaktadır. Filmde de evliliğe dair kuralların uygulanması, ritüellerin yapılması evliliğin yapılaşmasını sağlamaktadır. Bu eylemlerin yapılması evlilik ve evliliğe ait kuralların sürekliliğini sağlarken onu kurumsallaştırmaktadır.

Çiftin evlilik için adım atmasıyla Özden, Orhan ile Nuran'ı ikna etmesi konusunda konuşur. Bunun üzerine Orhan'ın Nuran'ı ikna etmek için kurduğu cümleler ilginçtir.

Orhan: Canım biraz hoşgörölü olacaksın Nuran'cım. Her erkek ufak tefek hatalar kaçamaklar yapar.

Nuran: Sen yapmaz diyordun.

Orhan: Canım sen bana bakma. Şakir beyefendi adam, seni de çok seviyor. Ya zavallı Çetin babasız mı büyüteceksin onu? Hem Özden'e yemin etmiş bir daha çapkınlık yapmayacağım diye.

Erkeğin fikirleri kadın ile ilişkisinden sonra değişmiştir. Film boyunca da ikilinin ilişkilere bakışındaki bu değişime ve çelişkiye tanık olunmaktadır. Bu diyalog da çelişkinin varlığına örnektir.

İkili müvekkillerine nişanlıklarını söyledikten sonra Şakir ile Nuran da barışmıştır. Çiftler birlikte evliliğin şerefine kadeh kaldırırlar (Şekil 4.99.).



Şekil 4.100. Çiftlerin evlilik haberini kutlamaları

Herkes mutludur, her şey yoluna girmiştir ve sürekli birbirlerine sarılırlar. Nuran Özden'e taktikler verir “Bana bak baştan dizginleri ele alacaksın. Ben orada hata ettim. Bu erkek millete yüz verdin mi astarını ister” der. Özden “Merak etme dizginler elimde” der. Bekarlar evlensinler, herkes kucaklaşsın diye nara atarlar.



Şekil 4.101. Düğün sahnesinde farklı aile yapılarına sahip olduklarının göstergesi

Film içerisinde çiftin evlendiği nikah sahnesi gösterilir. Bu sahnede de çiftin aileleri arasında sürtüşmenin devam ettiği görülmektedir. Hayata dair farklı bakış açılarına sahip olmaları onları çekişmenin içerisinde tutmaktadır. Herkesin doğruları ve hayattan beklentileri farklıdır. Bu da aralarında sürekli gerilimi canlı tutmaktadır. Nikah fotoğraflarında da bir taraf batıyı (modern hayatı) diğer taraf doğuyu (geleneksel hayatı) temsil etmektedir (Şekil 4.100.). İki ailenin farklı tarafta olması bu evliliğin sürdürülmesi için engel midir? Evlendiler şimdi ne olacak? Farklara rağmen evlilikleri devam edecek midir? Yoksa evlilik bu farklara yenilecek midir? Köylü-kentli, zengin- fakir karşıtlığı yine burada da kazanacak mıdır? Kazanmayacaksa çift bunu nasıl yenecektir? Film içerisinde yaşananlar bu soruları akla getirmektedir. Çift bu sorular eşliğinde evlenir, evlilik içerisinde yaşadıkları evlilik kurumuna dair sorular sormamıza yol açmaktadır. Bu sorgulamayı yaşadıkları ve yaptıkları ile ortaya çıkarırlar. Bunun temelinde de evlilik içerisinde yaşadıkları çelişkiler bulunmaktadır.

Çift, evliliklerinin ilk günlerinde balayı için Uludağ'a gider. Ancak balayı başladığında, aralarında sorunlar ortaya çıkar. Orhan, Uludağ'a ilk defa gitmektedir ve bu yer Özden için sıradan bir yerdir, çünkü çocukluğundan beri burada kayak yapmaktadır. Dolayısıyla Özden'in çevresi, Uludağ'da bulunur. Çift, birbirlerini daha iyi tanımak istemektedir, ancak sürekli olarak Özden'in arkadaşları araya girmekte ve bu da aralarında gerilime sebep olmaktadır. Orhan, Özden'in yaşamına ve arkadaş çevresine dair yetersiz bilgiye sahiptir. Etraftan sürekli Özden'in erkek arkadaşları çıkmaktadır ve bilmediği erkeklerle yakın ilişkisi Orhan'ı kıskandırmaktadır. Orhan, daha geleneksel bir aileden gelmektedir ve sosyo-ekonomik durumu gereği daha önce böyle bir çevrede bulunmamıştır. Bu nedenle, bu ortama uyum sağlamak konusunda

zorlanmaktadır ve kendini yabancı gibi hissetmektedir. İç sesiyle bu durum hakkında düşüncelerini aktarmaktadır.



Şekil 4.102. Özden'in arkadaşlarıyla Uludağ'da denk gelmeleri

Özden'in arkadaşlarıyla birlikte evliliklerini kutladıkları sahnede Orhan iyice sinirlenmektedir. Bu durum beden diline de yansımaktadır (Şekil 4.101.)⁴⁶. Arkadaşların arasındaki muhabbete yabancı kalan Orhan, kutlamadan sonra odaya döndüklerinde Özden ile kavga eder. Orhan “karımı tanımak istiyorum” der. Özden de “ben de kocamı tanımak istiyorum” der. Bunun üzerine aralarında yazı tura atıp birbirleri hakkında ve geçmiş ilişkileriyle ilgili soru sorarlar. Bu sorularının cevabı ile biz de çift hakkında bilgi sahibi oluruz. Aralarında geçmişlerini konuşurken kavga ederler. Özden üstünü değiştirmek için banyoya girer. Orhan kapının önünde “Yarın sabah gidiyoruz buradan. Herhalde ayrılmamız daha doğru olacak. Kimse kapıyı yüzüme kapatamaz benim. Avukatımla görüşürsünüz” der ve bavulunu alıp çıkar. Özden banyodan çıktığında Orhan'ın gitmesine şaşırır. Arkasından arabayla gider.

⁴⁶ Herkes eğlenirken Orhan düşünceli bir şekilde oturmaktadır.



Şekil 4.103. Kavga sonrası Orhan'ın oteli terk edişi

Çiftin ilk kavgası olan bu sahne alışlagelmiş kadın-erkek kavgasından farklıdır. Klasik anlatılarda kadın evi terk ederek yollara düşerken, burada erkek yola düşendir ve onu geri döndürmek için peşinden giden ise kadındır. Film bu yönüyle alışılmış toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz ederken, bu konu üzerine seyirciyi de düşündürmektedir. Özden arabayla Orhan'ın arkasından giderek onu arabaya binmesi için ikna etmeye çalışır. Ancak Orhan istemez, bir taksi bulacağını söyler. Özden “Beyoğlu caddesi değil burası Efendim donacaksınız. Taksiye bindiğinizi varsayın. Benimle konuşmak zorunda değilsiniz” der. Orhan düşünürken arkadan kurt sesleri gelir: “Kurtlar tarafından yenmek ya da teslim olmak. Hayır” der. Özden (iç ses) “Ayaklarına kapanacağımı sanıyorsa aldanıyor” der. Bunun üzerine Orhan arabaya biner ve arka koltuğa oturur. Çift arabada birbirleriyle konuşmaz. Ancak biz onların iç seslerinden ne düşündüklerini duyarız.

Özden: Tüm erkekler gibi budala.

Orhan: Haksızlık ettim galiba. Kalbini kırdım kızın.

Özden: Bu kadar kıskandığınızı bilmezdim beni. Sevgiğinden mi kıskanıyor yoksa manyak mı?

Orhan: Onu seviyorum galiba. Öteki kızları kıskanmazdım hiç. Başka türlü havası var.

Özden: Yanlış davrandım. İnsan balayında karısıyla baş başa kalmak ister.

Orhan: O davet etmedi ya adamları.

Özden: Nerden çıktılar karşıma.

Orhan: Gerdek gecesini de perişan ettik.

Özden: Gerçekten ayrılacak mıyız şimdi?

Özden sigara yakar ve “İster misin?” diyerek Orhan’a uzatır. Burada da iç sesleri duyulmaktadır. Orhan gülümseyerek “Hemen de açık veriyorum. Biraz kasılsam ya” der. Özden gülümseyerek “Bu şaşkın halini seviyorum. Aptal mıyım ne?” der.



Şekil 4.104. Birbirlerine karşı çaktırmadan gülüşleri

Kamera omuz planda ikisinin de çaktırmadan gülmesini ekrana taşır (Şekil 4.103.). Bu gülme ile aralarındaki buzların eridiğini anlaşılr. Çift, mola vermek için oturduğunda yaptıkları konuşmalarda ilişkilerinin dış etkilere maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Evlilikler gerçekleşirken ve gerçekleştikten sonraki süreçte toplumun, ailenin, sosyal çevrenin ve kültürün beklentileri, cinsiyet rolleri, evlilik normları ve inançlar, çiftlerin ilişkisini şekillendirebilir. Bu dış etkilerle beraber çift evliliklerinde bir düzen kurmaktadır. Filmdeki çiftin evliliğinde aile, sosyal çevre ve ekonomik durumun baskısı görülmektedir. Yukarıda değindiğimiz gibi ailenin beklentileri ve baskıları ile ekonomik farklılıkları çiftin evliliğini etkilemektedir. Özden’in arkadaşlarından kaynaklı yaşadıkları kavga ise sosyal çevrenin evlilik üzerindeki etkisini göstermektedir. Bu durumun varlığı diyaloglarına da yansımaktadır.

Orhan: Birileri varsa çevremizde senin ailenden benim ailemden, eski tanıdıklarımızdan anlaşmazlık başlıyor hemen.

Özden: Ne yapacağız? İssız bir adada yaşamayı teklif etmeyeceksin her halde?

Orhan: Becerebilsek, beceremeyiz ki.

Özden: Bunu düşündün demek.

Orhan: Düşündüm. Seni seviyorum.

Çift konuşarak birbirleri hakkında her şeyi öğrenmiştir. Arabada şarkılar söyleyerek evlerine dönerler. Evin kapısına geldiklerinde Orhan Özden'i kucağına alarak içeri girer (Şekil 4.104.). Özden “bavullar dışarda” kaldı derken, Orhan “aman boş ver sonra alırız” der. Çiftin mutlu bir şekilde eve girmesiyle, gerdek gecesinin yaşandığını tahmin ederiz. Kucağa alarak kapıdan girme sahnesi ile her şeyi dışarıda bırakarak gerçek evliliği başlatmış olurlar.



Şekil 4.105. Orhan'ın Özden'i kucağına alması/ Evliliğin resmiyet kazandığının göstergesi

Bir başka sahnede Nuran yine Şakir'i çapkınlık yaparken yakalar ve bunun üzerine mahkemede boşanmak istediğini söyler. Orhan “Müvekkilim eşinin küçük kusurlarını bağışlayacak olgunluktadır” der. Filmin başında kadın hakları konusunda kararlı olan Orhan, burada tam tersi bir duruş sergilemektedir. Mahkemede çift boşanmak istediğini söyleyince dava ileri bir tarihe ertelenir. Mahkeme salonundan çıkarken çiftimizin arasında şöyle bir diyalog geçer:

Özden: Yine ne oldu bunlara?

Orhan: Nuran da aşırı derecede kıskanç canım. Adama soluk aldırıyor.

Özden: Sen kıskanç değil misin?

Orhan: Ben mi?

Özden: Yok, ben...

Orhan: Bak, dağda olanları söylüyorsan haksızlık ediyorsun. Seni tanımıyordum ki o zaman, şimdi biliyorum. Bundan sonra göreceksin. Kıskançlık ne demek, iki taraf için de ne kadar aşağılayıcı bir duygu.

Çift bu diyaloglarda kıskançlık meselesini geride bırakacakmış gibi görünse de bir sonraki sahnede Orhan yine kıskançlık yapar ve bunun üzerine çift yine kavga ederek ayrılır. Ayrılmayı getiren kavganın nedeni yine kıskançlıktır. Bu kıskançlığın sebebi Özden'in eski erkek arkadaşı Rifi'dir. Evlerinde misafir ağırladıkları bir akşam Rifi de çat kapı onlara gelir ve Orhan bu duruma bozulur. Çift misafirler gittikten sonra kavga eder ve o sırada Orhan, Özden'e tokat atar. Bunun üzerine Özden evi terk eder. Bu tokat önemlidir (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978) filminde de Mecnun Leyla'ya tokat atar ve Leyla evi terk eder). Bu sahnede, Orhan'ın Özden'e tokat atması, ilk mahkeme sahnesinde ifade ettiği düşünceleriyle çeliştiğini göstermektedir. Kadın hakları hakkında çalışan ve eğitilmiş bir erkek olan Orhan'ın bu davranışıyla kadınlara yönelik tutumunda bazı şeylerin değişmediğini yansıtmaktadır. Sahne değiştiğinde Özden'i Nuran ile dertleşirken görürüz. Özden "Barışmanızı istemekle ne büyük hata etmişim, erkek değil mi boynu altında kalsın" der. Bu diyalogla da erkekler vahşilikle ve kötü adam olmakla özdeşleştirilmektedir. Paralel kurgu ile diğer sahnede de Şakir ve Orhan'ı da içerken kadınlar hakkında konuşurken görürüz. Şakir "Kadına avukatlık verilir mi? Eşeklik bende... sanki Nuran kadın da Özden Hanım kadın değil. Boşayacaksın değil mi beni şu kadından?" der. Orhan "İlk celsede boşatacağım göreceksin. Ah bir de ben kurtulsam" der. Şakir "Keşke ben de avukat olsaydım da senin davana ben baksaydım. Görürdün gününü o Özden olacak karı" der. Benzer bir diyalog da Nuran ve Özden arasında da geçmiştir.

Nuran Özden'i, Şakir'de Orhan'ı savunamasa da tam tersini uygularlar. Bu sahnenin ardındaki mahkeme sahnesinde Nuran'ın da Şakir'inde avukatı değişir. Bir nevi avukatlarını aralarında takas etmişlerdir. Artık kadın kadını, erkek de erkeği savunmaktadır. Ancak Nuran ve Şakir bu duruşmada da boşanmaktan vazgeçerler. Kadın ve erkeğin sürekli mahkemeden vazgeçmesi de evliliğin sorgulanması için seçilmiştir. Nedenlerin basitleştirilmesi ve problemlerin hemen ortadan kaldırılması aslında toplum içerisinde evliliğe verilen ulvi bakış açısını sorgulamaya açmaktadır.



Şekil 4.106. Kavgadan sonra ilk bir araya geliş

Tokat olayından sonra Orhan ve Özden adliyyede ilk kez burada bir araya gelirler. Orhan, Özden ile konuşmak istediğinde yüzündeki mahcubiyet yüzüne yansımıştır (Şekil 4.105.). Bir araya gedip konuştukları bu sahnede ikilinin diyalogları önemli çıkarım yapılmasını sağlamaktadır.

Özden “Her şeyden önce bana güvenmen lazım. İlk karşılaşmamızda sen Nuran’ı savunurken bambaşka bir erkek tipi çizmiştim kafamda. Olgun, tam batılı bir erkek. Nikahı erkeğin kadından yararlanması olarak almıyordun, kadınla erkeğe eşit sayıyordun. Çalışan, erkeğine her konuda yardımcı olan güvenilebileceğin, sana arkadaşlık edecek bir kadına ihtiyacın olduğunu sanmıştım.

Orhan: Öyle bir kadına ihtiyacım var. Sana ihtiyacım var.

Özden: Yanılıyorsun, gerçekte bambaşka bir kadın istiyorsun sen. Annen gibi bir kadın, iyi düşün.

Özden’in bu söyledikleri ile kamera Orhan’a yaklaşır ve buradan Orhan’ın hayalinin içerisine gireriz. Özden’in sesi eşliğinde Orhan’ın hayal ettiklerini seyrederiz (Şekil 4.106.).

Özden: Sen alaturka dedelerimizin haremindeki gibi bir kadın hayal ediyorsun aslında. Akşam yorgun argın eve geldiğinde gecelik entarini giydirip, ayaklarını yıkayacak... ohh gel keyfim gel. Baklavalar börekler açacak sana, mideni dolduracaksın. Sofranda rakına meze olacak şarkı okuyacak sana. Sen nargileni tüttürürken o göbek atacak. Kadın dediğinde yatakta orospu olmalı. Sen kasılacaksın o senin keyfini yerine getirmeye uğraşacak... her yıl bir çocuk doğuracak sana. O

emek verecek yetiştirecek sen çocuklarınla iftihar edeceksin. Tabi bu kadar marifette yetmeyecektir size. Üstüme bir de kuma getirmek isteyebilirsin.



Şekil 4.107. Özden'in anlattıklarını Orhan'ın zihnindeki resmedilişini gösteren sahneler

Orhan: Haklısın belki ama bunları biraz da sen düşündürdün bana. Ne diyordun mahkemede, tam bir doğulu kadın gibi erkeğin haklarını savunuyordun. Haremden, kumalıktan, alışkanlıklarımızdan bahsedene sendin. İşte tam bize göre demiştin, kendi kendime. Halbuki senin istediğin başka bir erkekti. Zarif, görgülü, kendi zümrenden bir erkek.

Bu diyalogla birlikte caz müzik çalar ve kamera zoom in yaparak Özden'e yaklaşır ve Özden'in düşünün içerisine gireriz (Şekil 4.107.).

Orhan: Sevdığın akşam çiçeklerle gelecek eve, erkek arkadaşlarınla dostça ilişkilerini hoşça karşılayacak, onlara yakınlık gösterecek, yanaklarından öpecek, iyi davranacak. Sonra sen mesela bunaldığın bir an sevdiğin bir müziği beğendiğin bir plağı pikapta çalışıyor bulacaksın. Çünkü kocanın başlıca görevlerinden bir tanesi sana müzik çalmak. Sonra kocan erkek arkadaşlarınla dostça ilişkilerini olağanüstü anlayışla karşılayacak. İkimiz de dışarda çalıştığımıza göre kocam ev hizmetlerinde,

mutfak hizmetlerinde yardımcı olacak, zeytinyağı dolma yapacak. Erkek arkadaşlarıyla dostça ilişkilerini hoşgörü ile karşılayacak.



Şekil 4.108. Orhan'ın anlattıklarının Özden'in zihnindeki resmedilişini gösteren sahneler

Düşten Özden'in sözleriyle çıkarız “üçtür erkek arkadaşlarımla dostça ilişkilerimden söz ediyorsun” der. Orhan “Öyle mi hiç farkında değilim” der. Özden “Biraz abartıyorsun galiba” der. Orhan “Bak Özden seni seviyorum” der. Özden'in yüzünde bu sözle mutlu bir ifade belirir (Şekil 4.108.). “Beni bağışlayacaksın değil mi? Artık seni hiç üzmeyeceğim” der.



Şekil 4.109. Barıştıklarını gösteren imaj

Özden “Canım elimde olmadan ben de üzüyorum seni. Önemli olan insan olmak galiba. Kadın ya da erkek olmak ikinci derecede kalmalı” der.

Çiftin buradaki diyalogları ile bireylerin ne kadar eğitilmiş olsa da aslında hayat içerisindeki duruş ve düşüncelerini söylemsel ve pratik bilinçlerine uygun şekillendirdiğini, evlilikte de bunun toplumsal rollerine yansıdığı görülmektedir. Bu diyaloglarla kadın ve erkeğin ilk söylediklerinden farklı beklentilerinin olduğu anlaşılmaktadır. Bu da filmin temel çelişkisidir. Yapılar bireylere hücum etmekte ve onları şekillendirmektedir. Başka bir deyişle toplumsal yapılar, bireylerin kimliklerini, değerlerini, inançlarını ve davranışlarını şekillendiren önemli bir etmendir. Birey doğum ile bir toplumun içerisinde kendini bulur ve yaşamı boyunca edindiği bilgiler ve yaptığı şeyler yapının sınırları içerisinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle kültürde kabul görmüş bilgi ve davranışlar kalıpları, toplumda uygulanan normları birey tarafından içselleştirilmiştir. Bu diyaloglar ile kadın ve erkek her ne kadar bu durumu değiştirmek istese de içinde yaşadıkları toplumda var olan ve öğretilmiş durumların onların düşüncelerine ve davranışlarına yansıdığı görülmektedir. Ancak bu durumu değiştirmek mümkün değil midir? Elbette mümkündür. İkinci bölümde de aktardığımız gibi Giddens’in da aktarımıyla bireylerin direniş odakları ve başka türlüşünü mümkün kılma yetenekleri vardır. Bireyler bunu kullanarak yapıların baskını değiştirebilmektedir. Bu filmde nasıl olacaktır? Asıl sormamız gereken soru budur. Bu sorunun cevabı ilerleyen satırlarda verilecektir.

Çiftin adliye koridoru sahnesinin devamında Orhan saatine bakar ve akşam ailesinin yemeğe beklediğini söyler. Özden’in şüphe edici hali yüzüne yansıtılarak

kendisiyle konuşur “Bu akşam annesine gidebilmek için mi benimle barıştı? Kötü niyetlisin Özden, Orhan bu kadar hesaplı olamaz” der. Orhan ise içinden “Annemlere söz vermeseydim bu kadar çabuk barışır mıydım acaba?” der (Şekil 4.109.).



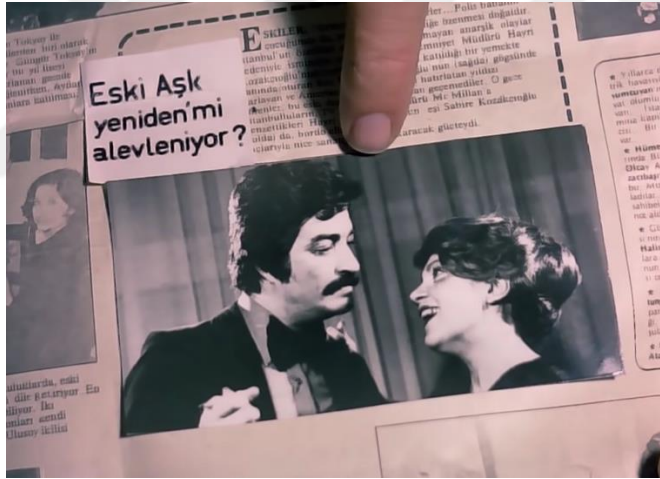
Şekil 4.110. Birbirlerine şüphe ile bakmaları

Çift bu konuşmanın ardından barışırlar ancak dış etkenlerin araya girmesiyle yeniden kavga ederler. Bu dış etmen Orhan’ın ailesidir. Çift Orhan’ın ailesinin evine akşam yemeğine gittiğinde aile büyükleri toplum tarafından bireylere dayatılan toplumsal cinsiyet rollerine dair söylemlerde bulunur. Orhan’ın annesi evde yemek işlerini nasıl hallettiklerini sorduğunda Özden, yemek pişirmek için pek vaktinin olmadığını söyler. Bunun üzerine anne “Orhan biraz zayıfladı değil mi Bey” der. Konuşmanın devamında Anne “hem dışarı işi hem de ev işi zor olmuyor mu?” diye sorar. Bunun üzerine Özden “Biraz zor oluyor doğrusu” der. Anne “Bizim bildiğimiz kadın evinde çalışmalı. Evinin, kocasının kadını olmalı” der. Bunun üzerine baba “Boşuna konuşuyorsun kadın. Nasıl olsa çocuk olunca kendiliğinden bırakacak” der. Özden “Orhan’ın da çocuk istediğini sanmıyorum” der. Bunun üzerine annenin baskısıyla Orhan “çocuk güzel şey, isterim” der ve Özden ile arasında bu konudan kaynaklı kavga çıkar. Bu kavga arabada da doz arttırarak devam eder ve Orhan’ın arabadan inmesi ile son bulur. Çift bu sefer gerçekten ayrılmıştır. Film içerisinde boşanma gerçekleşmese de bu kavga ile çift ayrılmıştır.



Şekil 4.111. Dertleşme sahnesi

Onların kavgası ve Şakir'in yine Nuran'ı aldatması üzerine kadınlar ve erkekler bir araya gelerek dertleşirler (Şekil 4.110.). Masada Şakir Orhan'a gazetede Özden ve Rifi'nin haberini gösterir (Şekil 4.111.). Yakın çekim ile biz de gazetede ki haberi görürüz. Orhan bunun üzerine Rifi'ye hesap sormaya gider ancak Rifi'den fotoğrafın eski olduğunu öğrenir.



Şekil 4.112. Gazete haberine yapılan yakın çekim

Özden haberi annesinin yaptırdığını öğrenir. Bunun üzerine annesiyle aralarında geçen diyalog şöyledir:

Özden: Onun onuruyla oynamaya hakkınız yok. O hala kocam benim. Sade kocam da değil çocuğumun babası.

Anne: Ne çocuğu kız ne diyorsun sen.

Özden: Bugün doktora gittim. Hamileyim.

Anne: Olamaz hemen aldıracaksın. Kimse duymadan hemen aldıracaksın.

Özden: Aldırmayacağım.

Anne: Aldıracaksın. Bu kadar rezalete dayanamam ben.

Özden: Aldırmayacağım. Orhan da bilmeyecek. Bu yüzden bana dönmesini istemiyorum. Dönecekse beni sevdiği için dönmesini istiyorum.

Orhan'ın ailesinin çocuk meselesine bakışı ile Özden'in ailesinin bakışı farklıdır. Orhan'ın ailesi çocuğu evliliğin gereği olarak görmekte ve çifte çocuk yapmayı dayatmaktadır. Özden'in ailesi ise çocuğu, kızlarını evlilik içerisinde kalmasını zorlayacak bir engelleyici olarak görmektedir. Film boyunca Nuran ve Şakir ayrılmak istediklerinde çocuk da var diyerek, boşanmanın çocuk için bile olsa gerçekleşmemesi gerektiği tekrarlanırken, Özden'in söylemlerinde bunun tam tersi bir bakış vardır. Özden, çocuğu bir arada kalmak için bir birleştirici unsur olarak görmemektedir.



Şekil 4.113. Orhan'ın anlattıklarını dinlerken Özden

Çift tekrar mahkemede karşılaştığında Özden, Orhan'a bakarak mahcup bir gülümseme yapar (Şekil 4.112.). Orhan da Özden'e bakarak hâkim ile konuşmaya başlar.

Orhan: Asıl suçlu olan biziz sayın yargıç, biz erkekler. Ne kadar okumuş olsak da alışkanlıklarımızdan, şartlanmalarımızdan vazgeçemeyiz. Lafa gelince kadınlarla eşit olduğumuzu kabul ederiz ama evlenince hemen despotluğa başlarız. Çalışmasına engel olmaya kalkarız. Ruhsal bakımdan hazır olup olmadığını düşünmeden çocuk isteriz. Harem düzeni çoktan yıkılmıştır. Ama biz karımızdan yine de bize cariyelik etmesini isteriz. Karımız hakkını aramaya kalkarsa kabalaşırız, bağırırız, çağırırız. Fazla bunalırsak tokat bile atarız. Üstelik yine de kendimizi haklı buluruz. Suçlu benim sayın yargıç. Beni son defa olarak bağışlamasını istiyorum sayın yargıç.

Yaptığım saçmalıkları tekrarlamayacağıma, iyi bir eş olmaya çalışacağıma söz veriyorum sayın yargıç.

Bu esnada Özden Orhan'ın söylediklerini gözleri dolu dolu izlerken ayağa kalkarak konuşmaya başlar.

Özden: Asıl biz haksızız sayın yargıç, biz okumuş kadınlar. Yuveyı yapanın dişi kuş olduğunu unutturmuşlar bize. Benlik, bencillik aşlamışlar. Haremden çıkarmışlar ama birey de yapamamışlar. Kendi törelerimizden vazgeçip Batılı olmaya özenmişiz ama onu da yüzümüze gözümüze bulaştırmışız. En doğal kadınlık görevlerini yerine getirmeyi aşağılanma saymaya başlamışız. Kadının en kutsal görevi olan analık bize yük gelmeye başlamış. Analık artık bana zor gelmiyor sayın yargıcım. Çünkü bir bebek bekliyorum ben de.

Özden'in şaşırdığı gibi Orhan da duyduklarını şaşıracak dinlemiştir. Özden'in konuşmasından sonra çift bir araya gelerek barışır. Mahkeme salonunda konuşmalara tanık olan kişiler de ikilin konuşmasını alkışlamaktadır (Şekil 4.113.).



Şekil 4.114. Barışmanın yüzlerine ve beden dillerine yansıdığını gösteren sahneler

Nuran'ın oğlu “Anne tüküreyim mi?” der. Nuran “Aaa olur mu öyle şey baban o senin” der ve onlar da sarılır ve boşanmaktan vazgeçerler.

Özden ve Orhan filmin başında suçu diğerlerine atarken (Özden kadınlara, Orhan erkeklere) bu diyalogda kendilerini de işin içerisine katarak biz diye konuşurlar ve suçu üstlerine alırlar. Yaşanan arızalanmalar ve sorunlarla ikili düşünmeye başlamıştır. Bu düşünme eylemi bireylerin dönüşmesini sağlamıştır. Ayrıca bu diyaloglarda bireylerin evlilik üzerine toplumda var olan uygulamalara karşı eleştiride bulundukları da görülmektedir. Yapıların ve toplumun dayattığı normlara karşı çıkan bu çift, başka türlüünün mümkün olabileceğini keşfetmiştir. Bu konuşma onların

düğün yeminleri gibidir. Bu konuşmanın ardından bir daha ayrılmamak üzere yeniden evlenirler.

Çift barıştıktan sonra devam eden sahnede Orhan'ı yatakta yatarken görürüz. Özden ona kahvaltı getirir. Bu sahnede de toplumsal cinsiyet üzerinden kadınlık ve erkeklik rolleri sorgulamaya açılmaktadır. Özden kahvaltıyı getirirken hizmetçi rolü yapmaktadır. Orhan eğilmesini ister ve eğilince de öper. Bunun üzerine Özden sinirlenir.

Özden: Aaa demek eve hizmetçi alsak böyle yapacaksın. Hizmetçiği sıkıştıracaksın böyle.

Orhan: Ya sen benim karım değil misin?

Özden: Olsun.

Orhan: Sen de hizmetçi olsan evin beyine öptüreceksin kendini öyle mi?

Özden: Ben hizmetçi değilim ki.

Orhan: Olsan öptüreceksin.

Özden (Bağırarak): Ben senin karınım budala.

Orhan (Bağırarak): Ben de senin kocanım salak.

Özden ve Orhan'ın bu diyalog sonrasında birlikte kahkaha atmaları ve ardından görüntünün donması ile film bizi düşündürmeye devam etmektedir. Orhan, donan kareyi yırtarak sahneden çıkar ve “Ne olacak şimdi?” diye sorar (Şekil 4.114.).



Şekil 4.115. Son sahnedeki kahkaha ve Orhan'ın fotoğraftan çıkışı

Orhan kameraya bakarak direk soruyu seyircilere yöneltmiştir. Film, bu şekliyle ilerici bir metin sunmaktadır. Karakterler arasındaki değişimleri tetikleyen evlilik ve ilişkiler konusu, izleyicilerde de düşünceye yol açmaktadır. Açılan yarıklar ile izleyici olarak bizler de evlilik hakkında düşünmeye başlarız. Film, oluşturduğu anlatım

teknikleri ile bir tür gerçeklik inşa eder. Sinema, kendisi gerçektir ve gösterilenler de gerçekliğin kendisidir. Bu nedenle filmi izledikten sonra, filmde yaşananlar ile kendi yaşantılarımız arasında bağlantılar kurarız. Filmde gördüğümüz anlar, hayatımızdaki anılarımıza eşlik eder veya yeni anılar oluşturmamızı sağlar. Eğer bu filmi izlememiş olsaydık, oluşan o yeni anılar belki de gerçekleşmeyecekti. Dolayısıyla izlediğimiz filmler, hayatlarımızın bir parçası haline gelir ve artık onlar yokmuş gibi davranamayız. Bu nedenle bu filmde önce izlediğimiz filmler de kendi gerçekliği içerisinde yıllarca süre gelen yapılaşmış evlilik kurumu üzerine bize yeni bir bakış açısı sunmuştur.

Film sosyo-ekonomik ve kültürel olarak farklı aile yapısına sahip iki avukatın evlilik hayatını anlatmaktadır. Özden'in ailesi modern bir aile yapısını benimserken, Orhan geleneksel bir aile yapısından gelmektedir. Ancak ilk duruşmada ilginç bir şekilde, Özden, erkek haklarını koruyan daha muhafazakâr bir tavır sergilerken, Orhan ise kadınların haklarını savunan ilerici bir bakış açısını benimser. Bu durum, çiftin birbirlerinden etkilenmesine sebep olmuştur. Ancak daha sonra yaşanan kavgalar ve arızalanmalarla, ikisinin de başlangıçtaki tavırlarının tam tersi davranış ve söylem geliştirdikleri görülmektedir. Hikâyenin sonuna doğru, yukarıdaki diyaloglarda da belirtildiği gibi, ikilinin istekleri ve beklentileri başlangıçta düşündükleriyle uyumsuz hale gelir.

Nietzsche, en bilge insanın çelişkiler açısından en zengin olan insan olduğunu söylemektedir (Nietzsche, 2010: 191). Filmde de çiftin sürekli çelişkide kaldığını görürüz. Bu çelişki ikisinin de söylemleriyle eylemleri arasında kurulmaktadır. Çelişkili durumun sonlanması filmin son sahnesinde gösterilir. Her iki tarafta suçu birbirinin üzerine yıkmak yerine sorumlulukları doğrultusunda bunu kabul ederler. Onların bu diyalogları üzerine izleyici olarak biz de kadının ve erkeğin ilişkideki konumunu ve rolünü tartışmaya başlarız. Sinema kendi dili ile bunu göstererek, sorgulamamızı sağlamaktadır.

İki filmde de çift evliliklerini sürdürürken arızalanma yaşanır. Bu arızalanmaya neden olan ve ilişkilerini çıkmaza sokan üçüncü kişilerin varlığıdır. *Kırık Çanaklar* filminde daha geleneksel kodlarla süren bir evlilik vardır. Evlilikte çocuk olması evliliğin sürmesi için temelde konumlandırılmaktadır. Ancak araya çocuk ve dedenin sorunlarının girmesi, kadının evlilik içerisindeki cinsiyet rollerinin ağırlığına isyan

etmesine neden olmuştur. Araya giren komşu kadının da etkisiyle çift ayrılmıştır. Yeniden evliliğin gerçekleşmesi gerçeklerin ortaya çıkması ve sorun olarak görülen şeylerin aslında basit problem olduklarının fark edilmesiyle olur. *Ne Olacak Şimdi* filminde ise, çift birbirine âşık olarak evlenir. Ancak, toplumsal yapılar bu ilişkiye müdahale eder. Farklı yaşam tarzlarından gelen çiftin ailelerinin farklı beklentilere sahip olması, evliliklerinde çatlamalara neden olur. Bunun üzerine erkeğin kıskançlıkları da (yine farklı kültürlerde büyümelerinin de bunda etkisi vardır) ayrılığı getirir. Çift ne kadar eğitilmiş olursa olsun, toplumsal yapıların gölgesinde kalır. Ancak, bu yapıların dışına çıktıklarında, kendi isteklerine ve beklentilerine uygun davranmaya başlarlar. Sonuç olarak, çift tekrar bir araya gelir ve yeniden evlilik gerçekleşir.

4.6. Kavgaların Gölgesinde Evlilik: Didişme Sevginin Göstergesi Olabilir Mi?

Neşeli Günler ve Evlidir Ne Yapsa Yeridir

Bu başlık altında *Neşeli Günler*⁴⁷ (Orhan Aksoy, 1978) ve *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*⁴⁸ (Şerif Gören, 1978) filmleri evlilik ve çiftlerin didişmesi üzerinden analiz edilecektir. İki filmin temelinde evlilik ve evlilik içerisindeki kavga vardır. *Neşeli Günler* filmindeki kavga, evliliği boşanmaya götürmüş, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde ise kavga ayrılığı getirir de boşanma yaşanmadan çift tekrar bir araya gelmiştir. Bu başlık altında ilk olarak *Neşeli Günler* filmi ele alınacaktır. Ardından *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminin analizine geçilecektir.

Neşeli Günler (Orhan Aksoy, 1978) filmi turşucu dükkânı işleten Saadet Hanım ve Kazım Bey'in evliliğini temele alır. Turşuculuk yaparak geçinen altı çocuklu çift bir gün turşu suyunun nasıl yapılacağı üzerine kavga ederler. Bu kavganın onların ilk kavgası olmadığı bellidir. Ancak bu kavgadan sonra evlilikleri biter. Her biri kendine üç çocuk alarak yeni bir hayat kurar. Birbirinden ayrı büyüyen çocuklardan ikisinin bir gün tesadüfen karşılaşmasıyla tüm kardeşler yeniden bir araya gelir. Çocuklar aile olarak bir araya gelmek ister, ancak anne-babalarını bir araya getirmek çocukların düşündükleri kadar kolay olmayacaktır.

⁴⁷ Yönetmen: Orhan Aksoy, Yapımcı: Ertem Eğilmez, Senarist: Sadık Şendil, Oyuncular: Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Ayşen Gruda, Oya Aydoğan, Ahmet Sezerel, Müzik: Melih Kibar, Görüntü yönetmeni: Erdoğan Engin

⁴⁸ Yönetmen: Şerif Gören, Yapımcı: Selim Soydan, Senarist: Safa Önal, Oyuncular: Kadir İnanır, Hülya Koçyiğit, Perran Kutman, Halit Akçatepe, Neriman Köksal, Görüntü yönetmeni: Çetin Tunca

Film turşucu dükkanında bir müşterinin gelmesiyle başlar. Bu sahnede çiftin sinirli olduğu ve aralarının bozuk olduğu görülmektedir. Gelen müşteri “yine mi kavga ettiniz” der. Bu diyalog ile çiftin sürekli kavga ettiğini anlaşılmaktadır. Yine birbirlerine bağırırlarken müşteri “Allah’ın her günü kavga etmeye utanmıyor musunuz?” der. Müşteri gittikten sonra çift kavgalarına devam ederler. Yüzlerinden ne kadar sinirli oldukları anlaşılmaktadır (Şekil 4.115.).



Şekil 4.116. Kavganın ilk anı

Kavgada aralarında geçen diyaloglar şöyledir:

Kazım: Yalnız unutma bu turşu işini ben senden daha iyi bilirim.

Saadet: Ben senden daha iyi bilirim.

Kazım: Saadet ne olur inat etme. Deli etme insanı ben bilirim.

Saadet ses tonunu daha çok arttırarak, Kazım’ı bastırmak ister ve üste çıkmak istercesine bağırarak konuşmaya devam eder (Şekil 4.115.).

Saadet (Bağırarak): Ben bilirim.

Kazım: Yahu sen daha turşu suyunun iyisinin nasıl olur onu bile bilmiyorsun be.

Saadet (Bağırarak): Sirkeyle olur.

Kazım: Nahn sana, limonla olur.

Saadet: Sirkesiz bir halta benzemezz...

Kazım: Limonnnnn...

Saadet: Sirkee...



Şekil 4.117. Kavgadaki hiddetin yüzlerine yansması

Aralarındaki kavga akşam ev sahnesinde de devam eder (Şekil 4. 117).



Şekil 4.118. Tüm ailenin bir arada olduğu son sahne

Bir türlü turşu suyunun en güzel halinin en iyi ne ile yapıldığına dair fikir birliğine varamayan çift hakem olarak Ziya'yı seçer. Ziya ikisinin de yaptığı turşu suyunu beğenince Kazım (abisi) onu evden kovar (Şekil 4.118.).



Şekil 4.119. Ziya'ya turşu suyunu denettirdikleri sahne

Ziya'nın gidişinden sonra Kazım “deli herif” der. Bunun üzerine Saadet “Sen deli değil misin? Deli olmasan kardeşini kovmazsın” der. Bu durum ikilinin arasındaki kavgayı daha da kızıştırır ve kavga büyür (Şekil 4.119). Çocuklar ayırmaya

çalışsalar da başarılı olamazlar. Kazım onu engellemeye çalışan üç çocuğunu da alarak evi terk eder. Saadet ise üç çocuğuyla evde kalır.



Şekil 4.120. Aralarındaki son büyük kavga

Saadet “Evi de dükkânı da taşıyacağım. İzimi tozumu bulursan aşk olsun” der. Kavga sahnesinden kamera eşyaların taşındığı kamyon görüntüsüne geçer. Bu görüntüden sonra “Dükkanımız kapanmıştır” yazısının yer aldığı donmuş görüntü ekranda görülür (Şekil 4.120.). Bu sahnelerle mahkeme ve boşanma davası sahnesi gösterilmeden çiftin ayrıldığını anlarız.



Şekil 4.121. Saadetin taşındığını anlatan imaj

Karı-koca, basit bir neden yüzünden (turşu suyunun neden yapıldığı üzerine fikir birlikteliği sağlayamadıkları için) ayrılmıştır. Bu çift, yukarıda bahsettiğimiz filmlerdeki çiftlerden farklıdır. Orta yaşatırlar ve çocukları vardır. Çocuklarının yaşlarına bakıldığında, çiftin evliliğinin 10 yıldan fazla sürdüğü anlaşılmaktadır. Genellikle uzun yılları geride bırakan geleneksel evliliklerde, özellikle de çocuklar varsa, çiftler evliliği sürdürme eğilimindedir. Ancak bu çift, aralarındaki kavgalar

sürekli bir hal aldığı ve evlilikleri sürekli bir çatışma dizisi haline geldiği için ayrılmıştır. Öyle ki Saadet “canıma tak etti” demektedir. Peki, çift tekrar bir araya gelecek mi? Eğer geleceklerse, bu nasıl olacak?

Bu soruların cevabı verilmeden önce çiftin yıllar sonraki hayatları gösterilmektedir. Kazım yanına aldığı üç oğluna hem anne hem de baba olmuştur. Onların bulaşıklarını, çamaşırlarını yıkamakta, yemek yapmakta ve kıyafetlerini ütülemektedir (Şekil 4.121.). Bunun Kazım’ın tercihi olduğunu şu diyalogla anlarız:

Oğlu: Baba bıraksan da hiç olmadı kendi söküğümüzü kendimiz diksek, kocaman adam olduk.

Kazım: Olmaz kaç defa söyledim. Sizin hem ananız hem de babanızım. Bu iş de bana düşer.

Saadet de onunla kalan üç çocuğuna hem anne hem de baba olmuştur. Ev içi işler dışında ev dışı işlere de tek başına koşturmaktadır (Şekil 4.121.). Saadet elinde mutfak tüp ile eve girdiğinde oğlu ile şöyle bir diyalog geçer:

Oğlu: Ver şunu bana fitik olacaksın.

Saadet: Olmaz on iki senedir fitik olmadım da şimdi mi olacağım?

Oğlu: Bari şu ağır işleri ben yapayım.

Saadet: Hayır bırak ben şikayetçi değilim canım.

Oğlu: Suç mu kıyamıyorum sana.

Saadet: Ne yapalım hem analık hem babalık bize düştü bir kere.



Şekil 4.122. İkilinin çocuklarına hem anne hem de baba olduğu gösteren imajlar

İkisi de çocuklarına hem anne hem de baba olmuştur. Araya giren onca yıldan sonra da yeniden evliliği düşünmemişlerdir. Hatta ikisi de evliliği istememektedir. Ancak ikisinin de etrafında onlarla evlenmek isteyen adaylar vardır.



Şekil 4.123. Kazım'ın çamaşır astığı sahne

Kazım ile evlenmek isteyen adayı yan komşusu dul Sıdika'dır. Kazım elbise asarken yan komşu Sıdika ile aralarındaki bu durumu özetleyen şöyle bir diyalog geçmektedir:

Sıdika: Kazım Efendi iş yine başa mı düştü?

Kazım: Ne yaparsın Sıdika Hanım hem babalık hem de analık ediyoruz.

Sıdika: Olmaz Kazım Efendi iki karpuz bir koltuğa sığmaz. Sana bir hanım lazım.

Kazım: Güldürme beni Sıdika Hanım beni hangi hanım alıp ne yapsın?

Sıdika: Ne demek ayol aslan gibi adamsın. Sana şimdi benim yaşımda aklı başında, eteği belinde bir dul lazım. Hem koca görmüş kadının hali başka olur. Saçını süpürge eder sana.

Kazım: Yaa öyle mi dersin?

Sıdika: Dimi ya dimi ya.

Saadet'in talibi ise her gün dükkâna turşu suyu almaya gelen alkol bağımlısı müşterisi Nazif'tir. Nazif yine bir gün dükkâna geldiğinde aralarında şu diyalog geçer:

Saadet: ...böyle içersen bir gün sahiden öleceksin.

Nazif: Ne yaparsın Saadet Hanım bekarlık yalnızlık işte. Hani şöyle senin gibi yaşı yaşıma temiz bir dul bulursam hemen evlenirim.

Saadet: Bulursun inşallah bulursun.



Şekil 4.124. Evlenmek için ikisinin de talibi olduğunu gösteren sahneler

Kazım ve Saadet'in etrafında onlarla evlenmek isteyen bu adaylar, onların bir araya gelmesi için tehdit unsuru olarak film içerisinde kullanılmaktadır. Nazif sürekli dükkâna gelip turşu suyunu bahane ederken, Sıdika ise sürekli eve yemek getirme bahanesiyle evlenme konusunda ısrar etmektedir. Bu ısrar Nazif ve Saadet'in diyaloglarına yansımıştır.

Saadet: ...yine başlama Nazif Efendi.

Nazif: Gel inat etme Saadet Hanım. Hı de evlenelim. Bak gör gül gibi geçinip gideriz.

Saadet (tersleyerek): Hadi hadi saçmalama. Böyle şaka sevmem dedim kaç kere. Al şu turşunu git evinde rakını iç tamam mı?

Sıdika ve Nazif'in ısrarı ve diğerlerine tehdit unsuru olması içerisinde çiftin nasıl bir araya nasıl geleceği merak konusudur.

Çiftin tekrar bir araya gelmesi bir tesadüf üzerine gerçekleşecektir. Anne ve babanın kavgasından sonra on iki yıl boyunca birbirini görmeyen kardeşler yolda bile birbirlerini tanımazlar ve kavga ederler. Ahmet ve Mehmet'in kavga ettiğini gören amcaları Ziya, onların kardeş olduklarını söyler. Bu olayla kardeşlerin yolları yıllar sonra kesişmiştir. Ahmet ve Mehmet diğer kardeşlerine de durumu anlatır ve tüm kardeşler tekrar bir araya gelir (Şekil 4.124.). Kardeşlerin yıllarca ayrı kalmalarının nedeni anne ve babalarının inadıdır.



Şekil 4.125. Kardeşlerin ilk buluşması

Cavell'in yeniden evlilik filmleri üzerine yapmış olduğu çözümlemelerde olduğu gibi bu filmde de çiftin ilk evliliğinde yaşanan kavgalar ve problemler boşanmayı beraberinde getirmiştir. Filmin başında yaşanan arızalanmalarla aile ikiye bölünmüştür. Yaşanan arızalanmaları çocukların yeniden bir araya gelmesiyle çözümleme başlayacaktır. Bunun ilk göstergesi kardeşlerin bir araya gelmesidir. Kardeşler bir araya geldikten sonra babada kalan çocuklar anneye, annede kalan çocuklar da babayla bir araya gelir (Şekil 4.125.). Ancak yaşanan ayrılık için her iki taraf da birbirlerini suçlamaya devam etmektedir.



Şekil 4.126. Anne ve babayla ilk bir araya geliş

Buraya kadar incelediğimiz filmlerde evliliğe karşı en büyük tehdit boşanmadır. Ancak boşanmanın resmi olarak sadece *Satın Alınan Adam* filminde gerçekleştiği gösterilmiştir. Bu filmde ise mahkeme sahnesi gösterilmemiş ancak kullanılan imaj ile

boşanmanın gerçekleştiği verilmiştir. Çift evli kaldığı yıl kadar da ayrı kalmıştır. Peki bu çift nasıl olacak da bir araya gelecektir? film için bu soru önemlidir. Yukarıda ele aldığımız filmlerde kadın ve erkek ayrılık sonrası sorunları ve arızalanmaları düşünmeleri sonucunda kendileri fark ederek, eylemde bulunmuştur. Ayrılık sonrası çiftlerin tekrar bir araya gelmesi için hem kendilerinin hem de karşı tarafın değişmesi gerekmektedir. Bireyler evliliğin yeniden gerçekleşmesi için gerekli değişimi ve dönüşümü bu nedenle yaşamaktadır. Bu filmde ise çiftin çocukları yeniden evliliğin gerçekleşmesini ve ailelerinin bir araya gelmesini istemektedir. Bunu gerçekleştirmek için ilk olarak iki inatçı ihtiyarı bir araya getirirler. Ancak sonuç değişmez ve iki taraf da didişmeye devam eder.

Çocuklar çifti bir araya getirmek için toplandıklarında ikilinin bu yönü diyaloglarına da yansımıştır:

Zeynep: İkisi de çocukların bir arada olmasını istiyor. Mademki biz de birbirimizden ayrılmak istemiyoruz, öyleyse onları bir araya getirelim.

Yaşar: İşte bu çok zor.

Ömer: İkisi de inatçı birer keçi.

Zeynep: Hayır. Sadece ikisi de hala çocuk. Ama bizler büyüdük artık. Öyleyse bizler büyük gibi davranıp o iki çocuğu yola getirelim.

Ömer: Dövelim mi ikisini de çocuklar?

Bunun üzerine hepsi kahkaha atarlar. Çocuklar anne ve babasına karşı taktikler geliştirerek, gizli senaryolarını devreye sokarlar. Amaçları anne ve babalarını bir araya getirmektir.



Şekil 4.127. Çocukların anne ve babalarını ikna etmeye çalıştıkları sahne

İlk olarak çocuklar hep bir arada olmak istediklerini anne ve babasına ayrı ayrı söylerler. Paralel kurgu ile iki evde de yaşanan diyaloglar konuşmaları tamamlayacak sıra ile verilir (Şekil 4.126.):

Anne: Bende hepinizin bir arada olmasını istemez miyim çocuklar. Yıllarca üç yavrumdan ayrı az mı taş bastım bağıma? Ama o hınzır herif bırakır mı hiç kardeşlerinizi. Hem de onlar da gelir mi bakalım yanımıza?

Baba: Kardeşleriniz gelmesine gelir. Ama o cadı karı bırakır mı çocukları?

Çocuklar: Fakat baba aile dediğin bir arada olur.

Anne: Bunları ben bilmez miyim yahu. Aile dediğin elbette bir arada olur. Ama ne yapalım o ahlaksız, huysuz, nursuz babanız bizi böyle etti işte...

Zeynep: Dur anne belki bir çaresi bulunur.

Baba: Eee neymiş bakalım çaresi?

Yaşar: Mademki annemiz kardeşlerimizi bırakmaz diyordun, sen de bizi bırakmazsın.

Baba: Tabi bırakmam.

Mehmet: Biz de diyoruz ki siz ikiniz bir araya gelseniz mesela.

Anne: Nee, o herifle bir araya gelmek mi? Allah yazdıysa bozsun. Ayy şimdi düşer bayılırım. O ne mikroptur o, o ne akreptir o. Dırdırıyla adamın başının etini yer.

Baba: Allah korusun, olacak şey değil. O karı yılan gibi sokar adamı. Üç günde ya yüreğime indirir geberir giderim ya da katil olurum.

Çocuklar: Baba bizim hatırımız için.

Baba: Sizin hatırınız için çiğ tavuk bile yenir ama o karı yenmez.

Saadet: Huylu huyundan vazgeçmez yahu. Yüz yaşına gelse de değişmez o adam.

Zeynep: Bak anne bizi de düşün. Altı çocuğunun boynunu bükük bırakmaya hakkın yok.

Tuncay: Ben baba istiyorum.

Zeynep: Onlar da annelerini istiyorlar.

Bu sahnede paralel kurgu ile iki farklı evin birbirini tamamlayan diyaloglarla verilmesi gerçek hayatta yaşanamayacak bir olaydır. Sinema kendi olanaklarını kullanarak kendi gerçekliği içerisinde bu sahneyi izleyiciye sunmaktadır. Böylelikle iki evde de bu konuda ne konuşulduğu ve çiftin bu konudaki görüşlerin (karşıt) neler olduğunu anlamamız açısından önemli açılımlar sağlar.

Yukarıdaki diyaloglarda da görüldüğü üzere onca yıl geçmiş olmasına rağmen iki tarafın da birbirine duyduğu öfke aynıdır ve inatçılıkları devam etmektedir. Çocukların hatırına buluşmayı kabul etseler de her iki taraf da karşı tarafın ayağına gelmesini ister. Çocuklar çareyi buluşmayı Sarıyer ve Samatya'nın ortasında bir noktada yapmakta bulmuştur (Şekil 4.127.).



Şekil 4.128. Yıllar sonra Saadet ve Kazım'ın bir araya gelişi

Cavell, evli çift arasındaki didişmenin tam anlamıyla mutluluğun olmasa da birbirini umursamanın işareti olduğunu söylemektedir:

Didişmeye istekli olma bir nevi evliliğe de istekli olmayı gerektirir. Bu didişmeler, yeniden evlilik türü için o kadar kaçılmazdır ki, her şeyden önce şu soruyu ortaya attıkları düşünülebilir: mutlu bir evlilik kulağa nasıl gelir? Tartışma, didişme, ağız dalaşı yeniden evlilik komedilerin ayırt edici sesi olduğuna göre, bu filmlerde karşımıza çıkan küçük oyuncu grubuna dahil olmanın olmazsa olmaz kriterlerinden biri, bu sözlü saldırıyı kaldırabilmesi kadar güçlü olursa olsun, iyi olanın daima iyiliğini koruyarak saldırıya karşılık verme; “kulak” diyebileceğimiz şeyin düşünsel olduğu kadar da manevi metanetini sınamaya yönelik bir testi geçmesidir (2010: 115).

Filmde de çift, yıllar sonra ilk defa bir araya gelmelerine rağmen birbirlerinin yüzüne uzun süre bakmaz ve bakışlarını birbirinden kaçırmazlar. Konuşmaya başladıklarında ise yine kavga ederler. Bu da yeniden bir araya gelmeye gönüllerinin olduğunun göstergesidir.



Şekil 4.129. Buluşmadaki kavga sahnesi

Çiftin kavgasını yine çocukları ayırır (Şekil 4.128.). Kavgadan sonra Kazım söylenmeye devam ederken çocuklardan biri “Ana istemek suç mu?” der. Bunun üzerine Kazım, onlara karşı taktik geliştirerek komşusu Sıdika ile evlenmeye karar verir. Saadet’te aynı şekilde Nazif Efendi’nin elinden tutup çekiştirerek onu eve getirir. Saadet “... işte maden baba istiyordunuz alın size baba” der. Anne ve babanın karşı hamlesine karşılık çocuklar da eylemlerine devam ederler. Annelerinin kardeşlerinin başına üvey baba getirdiğini babalarına abartarak anlatırlar⁴⁹. Bunun üzerine Kazım Saadet’in dükkanına gider (Şekil 4.129.).

Kazım: Ben çocuklarımın başına üvey baba istemem.

Saadet: Sana mı soracağım. Kiskandın mı yoksa ha?

Kazım: Seni mi kiskanacağım, güleyim bari... Bana bak ben evlatlarıma üvey baba istemem. Canına okurum adamın.

Saadet: Hiçbir şey yapamazsın. Sana soran yok.

Kazım: Ayrıca herif sarhoşun biriymiş.

Saadet: Alt etmişsin onu hiç de sarhoş değil. Üstelik beyefendi, senden de genç.

Kazım: Hahahay turup sıkayım onun gençliğine. Olmaz diyorum.

Saadet: Ben de olur diyorum.

Kazım. Bana bak Saadet hele bir evlen hele bir evlen sana gününü gösteririm.

Saadet: Ne yaparmışsın.

⁴⁹ Babalarına abartarak anlatıp gönderince arkasından gülerler. Evlenmelerine mâni olmak için aslında onları bu kiskandırma ile barıştırmak isterler.

Kazım. Ne yapacağımı o zaman görürsün.



Şekil 4.130. Kazım'ın üvey baba meselesini konuşurken ki beden dili

Aynı şeyi Saadet ile kalan çocuklar da Saadet'e yapar. Çocuklar “Babamız evleniyormuş, kardeşlerimiz çok mutsuz” derler. Saadet çocukları da alarak Kazım'ın evine gider.

Saadet: İşittim ki çocuklarımla başına bir üvey anne getiriyormuşsun.

Kazım: Bundan sana ne.

Saadet: Sana nesi mi olur? Bunlar benim yavrularım. Elin yabancıları çocuklarımla tepesine getirttirmem.

Kazım (sevinmiş zevkten dört köşe bir halde): Kışkandın mı yoksa?

Saadet: Hahay tuzlim de kokma bari. O aşağılık karının neyini kışkanayım ben? Tenezzül bile etmem, sen ne zannediyorsun. Sen o karıyı bu eve getiremezsin.

Kazım: Bal gibi de getiririm kimse de karışamaz.

Saadet: Hele bu eve ayağını atsın ağzını burnunu yırtarım o şıllığın ha.

O sırada Sıdıka Hanım kapıdan girer. Saadet Sıdıka'nın Kazım'ın evleneceği kadın olduğunu anlamasıyla kavga etmeye başlarlar (Şekil 4.130.).



Şekil 4.131. Saadet'in Sıdika ile kavga ettiği sahne

Yukarıdaki diyaloglarda çiftin bir araya gelmeye gönüllü oldukları anlaşılmaktadır. Ancak inatlarının nerede kırılacağı ve ne zaman bir araya gelecekleri film boyunca izleyicilere sordurulan sorulardır. Film boyunca çiftin didişmesinin devam ettiği gösterilmektedir. Çiftin kızları Zeynep'i istemeye geldikleri sahne yine kavga görüntülerine bağlanmıştır. Zeynep anne ve babasının ayrı olduğunu sevgilisine söylemediği için çift yine bir araya gelmiştir. Zeynep'in gerçeği gizlemesinin nedeni filmin çekildiği dönemde boşanmaların toplum tarafından çok hoş karşılanmayan bir durum olmasıdır. Bu nedenle de Zeynep utandığı için bu durumu gizlemiştir. Zeynep'in anne babasını o akşam bir araya getirmesi gerektiği için babasını eve gelmeye ikna eder. Kız isteme sırasında Sıdika tarafından kovalanan Ziya, Saadet'in evine gelir. Burada Sıdika Kazım'ı görünce şaşırır ve sözlüsü olduğunu söyler. Gelen görücüler bu duruma şaşırır. Kadınlar yine kavgaya tutuşmuştur. Kavga devam ederken Nazif de kapıyı açık görerek direk salona girer. Saadet ve Sıdika kavga ederken, Kazım ve Nazif de kavgaya tutuşur (Şekil 4.131.).

Kazım: Bu adam da nereden çıktı. Sen de kimsin herif?

Nazif: Ne demek kimsin ya. Ben bu hanımın nişanlısıyım.

Kazım: Defol git, defol git diyorum sana.

Nazif: Asıl sen defol be burası benim evim artık.



Şekil 4.132. Kazım'ın Nazif ile ilk kez karşı karşıya gelmesi

Bu yaşanan didişme ve kavgalardan sonra çocuklar söylemden eyleme geçer. Daha önce de çifti bir araya getirmek için uğraşan çocuklar bu sefer eyleme geçmiş, açlık grevine başlamışlardır. Grevi İstanbul'da onları herkesin göreceği Taksim meydanında yaparlar (Şekil 4.132.). Bu olayın üzerine çiftin düşünmeye başladığı görülmektedir.



Şekil 4.133. Çocukların açlık grevine başlaması (Kamera pankartları tek tek gösterir)

Çocuklarının açlık grevi yaptıklarından habersiz olan Saadet ve Kazım, tüm gece onları aramış ama bulamamıştır. Çocukların gazetelere verdikleri röportajı (“Anasız da ev olmaz, babasız da” demişlerdir) gören Saadet ve Kazım durumu öğrenir. Çift çocuklarını eve döndürmek için grev yerine gittiklerinde kalabalıktan “12 yıldır ayrılmışlar hem de altı çocukta sonra...” sesleri duyulur. Bu, toplumun boşanmaya özellikle çocuklar varsa olumsuz baktığını bir kez daha vurgulamaktadır. Saadet ve Kazım'ın tüm ısrarlarına rağmen çocuklar eve dönmek istemezler.

Kazım: Çocuklar nedir sizin bu yaptığınız?

Saadet: Hadi yavrularım gelin evinize.

Zeynep: Dönmeyiz anne.

Kazım: Peki ne yapmak istiyorsunuz?

Ahmet: Bunu herkes öğrendi baba.

Mehmet: Sizin barışıp bir evde oturmanızı istiyoruz.

Yaşar: Anladınız mı baba?

Kazım: Bunu sonra konuşuruz.

Saadet: Donacaksınız hadi eve!

Saadet: Açlıktan öleceksiniz!

Yaşar: Her şeyi göze aldık anne!

Ömer: Siz karar verin!

Kazım: Neye karar verelim?

Zeynep: Evlenmeye!

Kazım: Neee! Yani sizin hatırlığınız için bu huysuz karıyı mı alacağım ben.

Saadet: Korkma ben de seni başıma bela etmem Allah yazdıysa bozsun!

Kazım: Bu cadalozla evleneceğime hepiniz açlıktan geberin razıyım.

Saadet: Sen geber inşallah. Kala kala sana mı kaldım. Hadi edepsiz herif!

Kazım: Mendebur karı!

Zeynep: Yeter kesin artık. Ya razı olun ya da gidin.

Saadet: Ölüyorum de razı olmam...ben gidiyorum.

Kazım: Ne haliniz varsa görün.

Bu diyaloglardan da görüldüğü üzere çift çocuklarına rağmen didişmesi devam etmektedir. Peki bu çift nasıl yola gelecektir?

Çocuklar dışarıda açlık grevindeyken sağanak yağmur yağar. Çiftin bunun düşünmeye başladığı görülmektedir. Durumu çözmek için Saadet, Kazım'ın yanına gider. Çocukların pes etmemeleri üzerine düşünen ikili geriye dönük sorunları çözmeye başlarlar. Bununla ikisi için de dönüşüm başlar. Kamera ikilinin yüzüne yakın girerek çiftin üzüntülerini daha net görmemizi sağlamaktadır. İkisi bu sahne ile hatasının ne olduğunu çözmüş ve hatasını kabul etmiştir.



Şekil 4.134. Ne yaptıkları üzerine düşündükleri sahnedeki yüzlerinin yansıması

Şekil 4.133.’deki görülen yüz ifadeleri onların yaptıkları üzerine düşündüklerini göstermektedir. İkili arasında geçen diyalog bu anlamda önemlidir.

Kazım: Neydi seninle alıp veremediğimiz Allah aşkına?

Saadet: Unuttun mu ayol, turşu suyu için birbirimize girmiştik.

Kazım: Yaa. Onun yüzünden mi boşanmıştık.

Saadet: Niçin ya başka ne derdimiz vardı ki!

Kazım: Ya Saadet Hanım ikimiz de amma çocukmuşuz ha...

Saadet: Öyle bir de sözde çocuklarımızı seviyoruz.

Kazım: Haklısın böyle ana baba olmaz olsun.

İkili kavga ve çekişmenin içerisinde birbirlerinin ve çocuklarının farkında değildir. Ancak ne zaman bir arızalanma yaşandı, durup onun üzerine düşünmeye başladıkları görülmektedir. Çift bu düşünme esnasında aslında problemin ne kadar küçük olduğunu fark ederler. Bu sorgulama ile aydınlanma yaşayan ikili gidip çocuklarına “Siz kazandınız biz kaybettik” derler ve evlenmeyi kabul ederler. Çift yaşadıkları arızalanma ile düşünmeye başlayınca değişmiş ve dönüşüm yaşanmıştır. Yıllarca üzeri örtük duran problemin çözüme kavuşmasıyla çift yeniden evlenir.

Cavell, erkek ve kadının birbirlerinden af dileme sahnelerinin durup üzerine düşünmeye değer olduğunu söylemektedir. Çift günlük baskılar ve kişisel hırsları nedeniyle evlilikleri ve bir arada mutlu olma duygusunu ötelemiştir. Bunun üzerine uzun süre düşünmezler. Problemler açık bir şekilde ortaya çıktığında, ikili bir araya gelerek onların çözümü için eylemde bulunurlar. Olayların içerisinde gerçeklikten kopan çift, bu olayların dışına çıkıp geriye doğru baktıklarında problemi görürler. Bu geriye doğru bakış ile çift nedenini bile bilmedikleri bir kavganın onları nereye

getirdiğini görürler. Bu nedenle filmin sonu önemlidir. Bireyler düşünmeye başladıklarında farkına varmaya da başlarlar. Filmin son sahnesinde çiftin düğününü görürüz. Yine alışlagelmişin dışında bir düğün sahnesidir. Altı çocuklu ve orta yaşlı çift düğün yaparlar. Genellikle filmlerde ikinci evliliklerde çiftler günlük kıyafetleri ile nikah masasında resmedilirken çiftimiz yeniden evliliklerini büyük bir törenle kutlarlar (Şekil 4.134.). Bir nevi on iki yıllık ayrılığın acısını çıkarırlar.



Şekil 4.135. Yeniden evliliğin gerçekleşmesi

Her şeyi yoluna koyan çift, diğer bir yandan da muzırlığa/ çocukluğa devam etmektedir. Çocuklarına yaptıklarından dolayı ders vermek için nikah masasına yürürken yine kavga edip, evet derken düşünürler. Nikah kıyıldıktan sonra çocuklar ayağına bas deyince Saadet Kazım'ın ayağına basar ve Kazım bunun için Saadet'e kızar (Şekil 4.135.).



Şekil 4.136. Yeniden evlilik sahnesinde Saadet'in Kazım'ın ayağına basması

Çift ve çocukları nikahtan sonra eve geldiklerinde Kazım “Oldu mu gönlünüz bütün istediklerinizi yaptık” der. Bunun üzerine çocuklar “Daha bitmedi gerdek odasına gideceksiniz, usul böyle” derler. Zeynep annesini, erkekler de babasını yatak odasına götürür. Çocuklar ikisini de odaya bıraktıktan sonra “oldu bu iş” derler. Tam yatmak için odalarına giderken anne ve babalarının kavga ettiğini duyunca bir telaşla

kapıyı açarak içeriye girerler. Kapı açıldığında çifti kavga etmeden yan yana otururken görürler. Anne ve baba çocukların telaşlı hallerine gülerler (Şekil 4.136.).

Kazım: Hayırdır çocuklar ne işiniz var gerdek odasında bakım.

Çocuklar: Siz kavga etmiyor muydunuz?

Kazım: Ne kavgası sadece şaka yapıyorduk. Hadi çocuk ruhluysuz, hadi deliyiz, hadi inatçıyız ama enayi değiliz. Bunca sene sonra birbirimize kavuşmuşken bizi artık turşu suyu değil turşu küpü bile ayıramaz.

Bu diyalogdan sonra hep beraber kahkaha atarlar ve film bu sahne ile biter.



Şekil 4.137. Filmin sonundaki kahkaha sahnesi

Yıllarca takıldıkları bir nokta nedeniyle ayrı kalan çift artık enayi olmadıklarını söylemektedir. Yaşanan arızalanmalar/sorunlar sonucunda çift sorunun kaynağını bulup çözüme kavuşturunca ve düşünmeye başlayınca yeniden evlilik gerçekleşir. Ancak bu evlilik geleneksel evliliğin kalıplarını yıkmaktadır. Bireyler bu evlilikte daha özgürdür. Toplumsal kodlara ve sorgulamalara kulak asmadan mutluluğu yakalamak için yeşeren geleceğe doğru kahkaha atarlar. Bu kahkaha yapıların kalıplarını yıkan bir kahkahadır. Kahkaha onların direniş biçimidir.

Evliya Ne Yapsa Yeridir (Şerif Gören, 1978) filminde de kavga ve didişme evlilikle beraber ilerlemektedir. *Neşeli Günler* filminden farklı olarak buradaki didişmenin temelinde sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel farklılıklar vardır. Film bir apartmanda yaşayan Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı ve Ferhat ile Şirin'in evlilik içerisindeki ilişkilerini konu almaktadır. Kavuşmayıp efsaneye dönüşmüş kişilerin aşk öyküsü bu filmde parodileştirilerek anlatılmaktadır. Film bu yönüyle bir nevi efsaneleşmiş bu isimlerin kavuşması halinde ilişkilerinin nasıl olacağını

göstermektedir. Filmde çiftlerin kavuştukları takdirde bu efsanevi figürlerin artık efsane olmayacağı ve evlilik içinde nasıl bir rol oynayacaklarına dair ipuçları verilir. Bu bağlamda, film evlilik kurumunun yapısını ve kadın-erkek ilişkilerini sorgulamaya açarken, izleyicilerin de bu konular üzerinde düşünmelerini sağlamaktadır.

Bu çiftler arasında sadece Leyla ile Mecnun'un çocuğu (bir kız bir de oğlan) vardır. Ancak çocuklarının olması onlar için diğer çiftler gibi ayrılmanın eşiğine gelmelerine engel değildir. Çift filmde toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak resmedilmektedir. Erkek ev dışı alanda çalışarak (bir reklam ajansında metin yazarı olarak çalışmaktadır) evin geçimini sağlarken, kadın ise ev içi alanlarda çalışmakta ve çocukların bakımından sorumlu olmaktadır. Çiftin arasındaki rol dağılımı ataerkil toplum yapısına uygun olarak konumlandırılmış olsa da kadın edilgen konumda değildir. Leyla evlilik içerisinde diğer kadınlar (dönem içerisinde üretilen filmlerdeki evlilik içerisinde kadının rolüne bakıldığında) gibi kendini tamamen toplumsal rollere bırakmamıştır. Leyla evlilik içerisinde düşünen, sorgulayan bir kadındır. Hem kendi hem de diğer kadınların sosyal rollerini ve konumlarını sorgulamaktadır. Bu nedenle kadın faildir. Düşünmekte, sorgulamakta ve eyleme geçmektedir. Bu sorgulama katıldığı televizyon programı sahnesinde daha yoğun olarak görülmektedir. Bu sahnenin açılımı ilerleyen satırlarda verilecektir.

Çift farklı sosyo- kültürel ve ekonomik çevrelerde yetişmiştir. Leyla varlıklı bir ailede büyümüş, ancak ailesinin sağladığı konforlu yaşamı Mecnun'a duyduğu aşktan dolayı geride bırakmıştır. Mecnun ile yeni bir hayat kurmuş ve alışmış olduğu hayat standartlarının dışına çıkarak ev hanımlığı yapmaktadır. Mecnun tipik bir Anadolu erkeğidir. Eşini işe göndermeyen, evde sürekli eşinden hizmet bekleyen (kahvaltı hazırlamasını, evi temizlemesini vb.), eve geldiğinde yemeğinin hazır olmasını isteyen biridir. Bunların yanında onun deyimiyle eşinin güler yüzlü olmasını ve dırdır yapmamasını da istemektedir. Leyla ise geleneksel kadın rolüne uymak istemeyen ve eşit bir aile yapısı kurmaya çalışan bir kadındır. Onun Mecnun'dan beklentisi ise, anlayışlı olması, çocuklarıyla ilgilenmesi, nazik ve nezaketli olmasıdır. İkisinin bu anlamda evlilik içerisinde farklı beklentilerinin olması sürekli didişmelerine neden olmaktadır. Örneğin bir sahnede Mecnun uyanır, ancak Leyla uyanmaz. Mecnun kalkıp Leyla'nın ona kahvaltı hazırlamasını ister ancak Leyla yatmaya devam eder. Bu

durum Mecnun'un diyaloglarına şu şekilde yansır "Kalk be herkes görevini bilsin... Gömleğimin düğmesi yok, ütülenmemiş de"

Filmdeki diğer çift olan Kerem ile Aslı'nın ise çocukları yoktur. Kerem belediyede zabıta memuru, Aslı ise bankada gişe personelidir. Aslı daha baskın bir karakterken, Kerem daha mülayim bir profil çizmektedir. Çift sürekli ufak şeyler üzerine didişip, kavga etmektedir. Filmin diğer bir çifti ise Ferhat ile Şirin'dir. Aslı ile Kerem gibi onların da çocukları yoktur. Bu ilişkide de kadın baskın bir konumdadır. Boğazına oldukça düşkün olan Şirin için de ablası evliliğinin yanlış olduğunu düşünmektedir (Tıpkı Leyla'nın annesinin kızı için düşündüğü gibi). Şirin için ablasının sözü Ferhat'ın sözünden önce gelmektedir. Ferhat Kerem'i kılıbık olarak nitelendirirken aslında kendisi karısından çekinmektedir. Ferhat, Şirin'den hem fiziki açıdan hem de karakter olarak daha zayıftır. Bu çiftin de çocuğu yoktur. Evli çiftler ile aynı apartmanda yaşayan Karacaoğlan ise onların karşısında bekârlığın temsili olarak konumlandırılmıştır. Karacaoğlan "bekârlığın sultanlık olduğu" imgesini yansıtırken bir yandan da çiftlerin kavgasında sürekli arabulucu rolünü üstlenmektedir.

Filmde aile büyüğü olarak erkek, baba figürü yoktur. Şirin'in ablası vardır ve kadın haklarını koruyan bir derneğin başkanıdır. Bu nedenle ilerleyen sahnelerde onu Şirin ve Leyla'yı desteklerken görürüz. Leyla ve Mecnun'un sadece anneleri vardır. Leyla'nın annesi Mecnun'u, Mecnun'un annesi de Leyla'yı istememektedir. İki anne de çocuklarının kendi çevresinden kendi kültüründen adaylarla evlenmesini istemiştir. Ancak iki aşık kendi ısrarlarıyla evlenmişlerdir. Şu ana kadar incelediğimiz filmlerde baba otorite ve gücün sağlayıcısı ya da çiftleri birleştirici rolde yer almışken, bu filmi diğer filmlerden ayıran taraf, baba yerine bu gücü (yapının sesini) annenin kullanmasıdır. Mecnun'un annesi geleneksel bir annedir. O nedenle gelininden beklentileri geleneksel toplumsal rollere uygun davranmasıdır. Bu nedenle çift üzerinde bir baskı unsurudur. Leyla'nın annesi ise sabaha kadar poker oynayan, kendi sosyal hayatı olan modern bir kadındır. O da damadının geleneksel olması ve onunla aynı kültürden olmaması nedeniyle anlaşılamamaktadır. Bu nedenle anne kızının evliliği üzerinde baskı oluşturmaktadır.

Filmdeki üç çift de günlük hayatın koşuşturmaları içerisinde birbirlerini neden sevdiklerini unutmuşlardır. Bu nedenle sürekli eşler arasında bir didişme ve kavga hali vardır. Film çiftlerin sabah kavga ettikleri, evliliklerini sorguladıkları sahneyle

açılmıştır. Mecnun “Ben Leyla için mi deli divane olup kendimi çöllere attım” der. Kerem ise “Ya ben Aslı için mi üste benzin döküp yaktım. Ya kurtarmasalardı” der. Erkekler bunu söylerken Leyla ile Aslı da kavga ettikleri için bunun için mi evlendik diye söylenirler. Şirin ile Ferhat da kavgayla güne başlarlar. Şirin Ferhat’ı yakasından tutarak öğlen oldu diye kaldırır (Şekil 4.137.).



Şekil 4.138. Şirin’in Ferhat’ı kaldırdığı sahne

Şirin: Tek başına değilsin evliyiz. Bin tane vazifen var bana karşı.

Ferhat: Tabi tüm vazifeler benim, haklar senin.

Şirin: Bana kavuşmak için dağları delen pehlivan Ferhat’ın haline bak.

Filmde kadınlar da erkekler de eylemde bulunan bireylerdir. Yapıların baskılarına karşı dururlar. Alışıldık toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmazlar. Bu nedenle film bu yapıları sorguya açmaktadır.

Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı’yı barıştırmak için akşam onlara oturmaya gittiğinde aralarındaki ilk büyük kavgaya şahit oluruz. Aslı ile Kerem’i barıştıracakken onlar kavga etmeye başlarlar. Çift kavga ederek eve girince onları izler(kim izliyor?). Mecnun çocukları odalarına gitmesi için kovalar.

Leyla: Çocuğa böyle mi davranılır? Böyle mi örnek olunur? Böyle mi eğitilir çocuk?

Mecnun: Gene tek suçlu benim değil mi? Evlenmez olaydık, hay doğurmaz olaydın.

Leyla: Ne kaybettin evlenmekle ben mahvoldum asıl.

Mecnun: Özel arabalarda fink atamıyorsun, balolarda kokteyllerde sürtemiyorsun değil mi?

Leyla: Aaa... Bir dakika biraz utanabilir misin acaba? Senden yazlık ev mi istedim, hafta sonları lüks otellerde mi kalalım dedim, iki senedir doğru dürüst ne diktirdin bana. Kürk montumu bile annem aldı.

Mecnun: Kazandım da kumada mı yedim? Metresler mi tuttum?

Leyla: Kazansan onu da yapabilirsin hiç güvenim kalmadı sana.

Mecnun: Yaaa..

Leyla: Sen sevilecek, baba olacak adam değilmişsin.

Mecnun: Ne duruyorsun öyleyse?

Leyla: Sabah gidicem zaten.

Mecnun: İnşallah unutmazsın.

Leyla: Ama peşimden gelip yalvaracaksın yine... Leylacım Mecnun'a acı affet (Mecnun'un taklidini yaparak söyler)

Mecnun: Ulan bir daha yalvaranın yedi sülalesini gelmişini geçmişini.

Leyla: Ahlaksız pis rezil.

Mecnun: Seninle yaşamak için sana benzemek lazım.

Leyla: Asıl seninle yaşamak için delirmek lazım.



Şekil 4.139. Leyla ile Mecnun'un ilk büyük kavgası

Kavga sahnesine ritimli müzik eşlik etmektedir (Şekil 4.138.). Bu alışlageldik bir kavga sahnesi değildir. Kamera da müziğin ritmine uygun hareket ettirilmiştir. Bu da kavga üzerine ilginç imajları perdeye yansıtmaktadır. Burada çiftler susup mutsuz evliliklerine devam etmek yerine sorun olarak gördükleri şey için medeni bir şekilde konuşmalar da (bağıra bağıra) birbirlerine rahatsız oldukları şeyi aktarmaktadır. Çift çocuklarımız var ‘onlar için evliliği sürdürmeliyiz’ tavrında değildir.

Yeniden evliliğin gerçekleşmesi için evliliğin bir tehdit ile karşılaşması gerekmektedir. Onlar için bu tehdit şiddetli geçimsizlikleridir. Aralarındaki kavgalar devam edecek midir? Evlilik bitecek mi? Devam ederse birbirlerine baktıklarında gerçekten âşık oldukları kişiyi nasıl görecekler? Tüm bu soruların cevabını vermek için iki tarafın da mevcut durumunun değişmesi gerekmektedir. Başka bir deyişle şu an oldukları halleri ile bir araya gelmeleri mümkün değildir. Bunun için de ikisinin değişmesi gerekmektedir. Değişimi başlatmaları için de durup düşünmeleri gerekmektedir.



Şekil 4.140. Camın dışına çıkan imajları

Kavgaları sürerken Leyla odasına girer ve kapıyı kitler. İkili kapının önünde söylenmeye devam eder (Şekil 4.139.). Bu kavga sahnesi oldukça dinamiktir. Kamera hikayedeki aksiyona eşlik etmektedir. Yönetmen kavganın dinamiğini kamera hareketleriyle ve açısıyla perdeye yansıtmaktadır. Leyla salondan yatak odasına geçtiğinde kamera da onunla hareket etmektedir. Leyla’nın tarafından camda Mecnun’u, Mecnun tarafında da camda Leyla’yı görürüz. Kapı aralarında paravan olsa da biz sinemanın olanaklarıyla ikisini de aynı karede görürüz. Bu sinemanın sunduğu bir olanaktır. Sinema bu yönüyle gerçekliğini kurmaktadır. Bu sahnede kullanılan kamera hareketleri ve açıları yaşanan kavgayı kendi gerçekliği içerisinde perdeye yansıtmaktadır.



Şekil 4.141. Leyla'nın kırdığı evlilik fotoğrafına bakışı

Leyla düğün fotoğraflarını duvara atıp kırar. Kamera, Leyla'nın gözünden kırılmış fotoğrafı gösterir (Şekil 4.140.). Bu fotoğraftaki gibi çift bir daha bir araya gelebilecek midir? Leyla kavganın sabahı çocuklarını da alarak annesine gider. Annesinin buradaki söylenmelerinden çiftin daha önce de sürekli kavga ettiği anlaşılmaktadır. Leyla “bu sefer gitmeyeceğim” dediğinde annesi “Hep aynı laf aynı karar. Sonra da karşı karşıya gelince öpüşmeler, yeminler, ağlaşmalar. Başka adam bulamadın” der. Anne sürekli damadını kötülemektedir. O sabah Mecnun da belini çekirtmek için annesine gider. Onun annesi de Leyla için benzer tavırdadır ve gelinini kötülemektedir. Bu kötülemelerin temelinde farklı hayat tarzlarından gelmeleri yatmaktadır. Farklı hayat tarzlarından gelmeleri birbirlerini anlamamalarını da beraberinde getirmektedir. İki tarafın da bu konuda anlayış göstermemesinin nedeni ise çocuklarının kendi kültüründen bir eş ile evlenmesini istemelerinden kaynaklanmaktadır. Bu tepkinin temelinde kabul edememe ve yeni olanı bilmeme ve öğrenmeye korkma vardır. Bu nedenle duruma direnmektedirler. Aile evlerindeki sahneler ikilinin ne kadar farklı bir hayat tarzından geldiğini göstermektedir. Mecnun bel çekirtme yaparken, Leylalar ise İtalya'dan gelen soslar eşliğinde yemek yemektedir (Şekil 4.141.). Oturulan ev, annelerin giyim kuşamları ve konuşma tarzları da bu farklılıkları göstermektedir. Filmde anneler hikayelerde anlatılan, filmlerde izlemeye alışık olduğumuz kaynana tipine uygundur. Kadının kaynanası gelinini istemeyen, oğlunun geleneksel bir eş bulmasını bekleyen ve ona uygun gelini olmasını isteyen biridir. Tüm bu istekleri de gerçekleşmediği için söylenmektedir. Erkeğin kaynanası da damadını istemeyen, onu barbar bulan biridir. Leyla ile Mecnun hikayesinde Mecnun Leyla'sı için çölleri geçen aşık biriyken, filmde ise evlilik içerisinde kaba saba bir profil çizmektedir.



Şekil 4.142. Farklı aile yaşamlarını gösteren imajlar

Mecnun, Leyla'yı ikna etmek için kayınvalidesinin evine gider. Taktik olarak eski günlerde yaşadıklarını hatırlatır. Leyla bu sözle ikna olmayınca arkasında sakladığı güvercinleri göstererek “Son defa, en son defa affetmeni istiyorum. Sana ebedi barış simgesi olarak güvercinler getirdim” der. Leyla başını kaldırıp güvercinlere baktığında görüntünün altında düşündüğünü veren bir müzik çalar. Kamera ikilinin yüzüne daha da yaklaşarak mimiklerini daha net görmemizi sağlamaktadır. Mecnun’un af dileyen yüzü tüm ekranı kaplarken, Leyla’nın da karar verme hali ekrana baş planda verilerek gösterilmektedir (Şekil 4.142.).



Şekil 4.143. Barışma sahnesindeki Leyla ve Mecnun'un yüz ifadeleri

Leyla “Hiçbir şey istemiyorum senden. Sadece sevgi. Kavgasız, mutlu, sıcacık bir yuva” derken Mecnun ise “Eşekliğime ver, bağışla Leyla” der ve çift barışır (Şekil 4.143.).



Şekil 4.144. Leyla ve Mecnun’un barıştıktan sonra birbirlerine bakışı

Çift bu sahne ile problemlerini çözmüş gibi görülse de katılacakları programda kavgaları daha içinden çıkılmaz bir hal alacaktır. Çift sunuculuğunu kızları Zeynep’in yapacağı evlilik üzerine bir televizyon programına katılır. Programın açılışında Zeynep “Sevgili seyirciler evlilikte mutsuzluk, aile anarşisi bütün dünyada olduğu gibi ülkemizde de 1979 çocuk yılında büyük boyutlara erişen önemli bir sorundur. Birbirlerini severek evlenen kadın ve erkeğin daha sonra karşılıklı saygı ve sevgiyi yitirerek kavga etmeleri, daha da ileriye giderek ayrılmaları, toplumları yozlaştıran büyük bir tehlike olmuştur. Günümüzde işte bu sosyal yarayı deşmek, sorunlara gerçekçi bir yaklaşım ile ışık tutabilmek için ideal bir çift olarak annem Leyla ve babam Mecnun’u sizlere tanıtmak istiyorum” der. Bu açılış konuşmasından da görüldüğü üzere dönemin dinamiklerine göre boşanma toplumu yozlaştıran bir şey olarak görülmektedir. Çifti televizyon başında birçok çift izlemektedir. Leyla ile Mecnun’a sorulan soruları televizyonun başındaki çiftler de cevaplamaktadır. Programı bir yarış izler gibi bir katılımı izleyen çiftler kendi aralarında da kavga etmektedir. Moderatör tarafından sorulan sorulara verilen cevaplardan dolayı canlı yayında çiftin arasında da kavgalar çıkar ve bu kavgalar ülke geneline yayılır.

Leyla: Mecnun asabidir biraz, huysuzdur.

Mecnun: Sen mi, ben mi?

Leyla: Ama çok iyi kalplidir. Çabuk parlar bağırır ama çabucak da söner. Hiç kin tutmaz. Ben Mecnun’un bu tarafını bildiğim için o bağırırken hep susarım, dinlerim.

Mecnun: Allah için hep dinler.

Leyla: Dinlemez miyim?

Mecnun: Dinlersin, görüyorsun değil mi erkekler, işitiyorsunuz değil mi? Konuşacak olsam saldırıya hazırıdı. Soğandan sarımsaktan başladı, huysuzluğuma, lanetliğime, aksiliğime kadar getirdi. Bizim nedir bu kadınlardan çektiğimiz birader.

Mecnun'un bu konuşması direk televizyon ekranından perdeye verilir. Bu sahne televizyon başında direk Mecnun dinliyormuş ve Mecnun da direk bize konuşuyormuş gibi verilir. Kamera televizyon ekranından Kerem'e geçer. Kerem "Oh ağzını öpem konuş Mecnun... konuş konuş ezilmiş ve sömürülmüş erkekler için konuş" der. Onun gibi televizyon başındaki diğer erkekler de Mecnun'a benzer tepkiler verir. Ekran başındaki kadınlar Leyla'yı desteklerken, erkekler de Mecnun'u desteklemektedir. Programda Leyla ile Mecnun kavga etmeye başlarlar. Sahnenin arkasında sürekli birbirine laf atan annelerin de sahneye gelmesi ile kavga daha da büyür. Çift birbirlerine tokat atar (Şekil 4.144.). Bunun üzerine Leyla "Bitti boşanıyorum" der. Mecnun "Bittiyse bitti, boşanırsan boşan be" der. Çift bu kavgadan sonra ayrılır. Leyla annesinin evine yerleşir.



Şekil 4.145. Televizyon programındaki kavga anları

Televizyonda yaşanan bu çatışma sonrasında, toplum içinde kadınlar ve erkekler arasında (kadınlar Leylacı, erkekler ise Mecnuncu olarak ikiye ayrılır) derin bir ayrım oluşur. Birçok evde o gece çiftler arasında tartışmalar patlak verir ve bu olay medyada geniş bir şekilde yer bulur. Kadın örgütleri bu duruma tepki gösterir ve boşanma davalarına başvurularda gözle görülür artış yaşanır. Kadın örgütü başkanı, “Erkeklerle karşı başlatacağımız bu savaş, cinsel ilişkimizi bir hafta boyunca kesmekle başlayacak. Yedi gün boyunca hiçbir erkek hiçbir kadına yaklaşamayacak, yataklarımızı ayıracak” der. Şirin, Ferhat’ı ikna etmek amacıyla açlık grevine başlar. Kadınlar, erkeklerle ders vermek için taktiklerini devreye sokarlar. Diğer yandan, erkekler de erkek hakları için pankartlar taşıyarak yürüyüşler düzenlerler (Şekil 4.145.).

Televizyonda örnek aile olarak sunulan ve herkese örnek olmaları beklenen aile bir anda ülkede infiale sebep olur. Ülke genelinde tüm çiftler birbirine girer. Boşanma davaları artar. Bunun üzerine hükümet açıklama yapar. Başbakan “Kadınlar ve erkekler bölünmüştür. Kim bölmüştür bu meydandadır...” der. Bu olay ile ülke ikiye bölünür, iki taraf da pankartlı eylemler yapar, ülkede üretim yarıya iner ve döviz artışa geçer. Bu kavga ile ülkede sorunlar ortaya çıkar. Filmde aile toplumun alegorisi olarak sunulur. Ailede işlerin bozulması tüm ülkede de işlerin bozulmasını beraberinde getirmiştir.



Şekil 4.146. Kadın ve erkeğin evinin önündeki eylemler. “Mecnunlara Özgürlük-Kahrolsun Leylalar yaşasın Mecnunlar”- “Dayağa son- Kaynana da insandır- Kadının fendi erkeği yendi” yazan pankartlar.

Toplumsal evlilik üzerinden kadın ve erkek olarak ayrılması, bunun kavga konusu olması, herkesin bunun üzerine bir şey söylemesi hatta hükümetin ve muhalefetin de bu ayrışmaya dahil olması evliliğin yapı olduğunun bir başka göstergesidir. Öyle ki evlilik yapı olarak tüm bunlardan bağımsız değildir. Evlilikte toplumun, gelenek ve göreneklerin, kültürün baskısı ve dayatması her zaman vardır. Evliliğin dış etkenlere ne kadar bağlı olduğu ve toplumsal baskının her zaman olduğu bu çift üzerinden bir kez daha gösterilmektedir. İncelediğimiz filmlerde bu nedenle bu yapılar karşı koyan, yapılar rağmen evliliği biçimlendiren çiftler ele alınmaktadır.

Çiftin arasındaki problemin çözümü için devlet araya gider. Barışmaları için iki tarafa da elçi gönderir. Gelen elçi “Ülkenin ve ulusun bu kötü durumdan kurtulması ancak sizin barışmanızla mümkün olabilir” der. Çift barışacak mıdır? Bu sorun nasıl çözülecektir? Film bize bu soruları sordurmaktadır. Film boyunca bu konuda tansiyon

sürekli kamera hareketi ve açıları, kadraj, fon müziği, ışıklandırma, oyunculuk ve senaryo ile yüksek tutulmaktadır. Kerem ile Ferhat, Mecnun ile Aslı, Şirin ile Leyla konuşurlar. Onlar da kendi evliliklerinin bozulmaması için çiftin arasını düzeltme eyleminde bulunurlar. Ancak ikili hiçbir şekilde barışmayı kabul etmez. Ta ki eve gelen elçilerden birinin Leyla'nın Mecnun hakkında söylediklerini Mecnun'un kulağına fısıldayana kadar. Bunun üzerine Mecnun, Leyla'nın yanına gider. Çift burada uzun uzun bakışırlar. Kamera önce onları baş planda gösterir. Ardından ayrıntı plan ile sadece gözleri gösterilir. Bu plan ile Leyla şaşkın bir bakış atarken, Mecnun gözlerini kısarak bakmaktadır (Şekil 4.146.).



Şekil 4.147. Son sahnedeki ayrıntı planlar ve karakterlerin bakışları

Bu bakış ile Mecnun'un ilk hamleyi yapacağı anlaşılır ve hemen sonra Mecnun harekete geçer. O harekete geçince Leyla kaçır ve Mecnun onu yakalayıp sırtına atar.



Şekil 4.148. Son sahnedeki zafer işareti

Mecnun (zafer işareti yaparak): Zafer erkeklerindir.

Leyla (zafer işareti yaparak): Hayır kadınlarındır.

Mecnun (zafer işareti yaparak): Erkeklerindir.

Leyla (zafer işareti yaparak): Kadınlarındır.



Şekil 4.149. Ferhat ile Şirin ve Kerem ile Aslı da barışır

Kalabalığın içerisindeki Ferhat ile Şirin ve Kerem ile Aslı da barışırlar. Çiftin gülmesiyle film sonlanır. Film yine yoğun kavgalardan sonra gülme ile son bulmuştur. Bu gülme geleceğe dair bir umut ekimidir. Tıpkı *Neşeli Günler* filminin sonunda olduğu gibi evliliğin yeniden kurulduğunun bir göstergesidir. Barışmaları yeni koşulları oluşturdukları için gerçekleşir. Değişim olmadan bir araya gelme de mümkün değildir. Film alışlagelmiş kadın erkek ilişkisini ters yüz etmektedir. Film boyunca çekim teknikleri, müzik kullanımı, montaj ve kompozisyonla da bunun vurgulanması seyirciyi bu konular üzerine düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir.

Bu başlık altında ele aldığımız her iki filmde de evliliğin temelinde kavga vardır. Çift bu kavgaların gölgesinde neden bir arada olduklarını bile unutacak noktalara

gelmişlerdir. İki filmde de çiftlerin çocukları vardır. Ancak çocukların olması ayrılmaları için bir engel teşkil etmemektedir. Çiftin tekrar bir araya gelmesi *Neşeli Günler* filminde çocukların girişimi ile olurken *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde ise devletin araya girmesiyle olmuştur. İki filmde de ayrılığa neden olan sorunun çözümü af dilemek ile olmamıştır. Af dileme kelimelerle değil, bakışlarla verilmiştir. Çiftler birbirlerini gördüklerinde geçmişte uyuya kalan duygularını tekrar hatırlamalarıyla birbirlerine direnmek yerine teslim olmuşlardır.

Buraya kadar ele alınıp incelenen filmler yeniden evlilik türüne giren filmlerdir. Bu filmlerde evlilikler gerçekleştikten sonra çiftler arasında yaşanan problem sonucunda ayrılırlar. Ayrılık sürecinde bireyler evlilikleri üzerine düşünmeye başlamaktadır. Çiftler tekrar bir araya gelmek için taktikler geliştirip, uygulamaktadır. Bu süreç içerisinde bireyler değişmekte ve karşısındakinin değişimine de etki etmektedir. Ayrılıkla gelen dönüşüm ve değişimin sonucunda bireyler yeniden evlenmektedir. Bu yeni evlilikleri önceki evliliklerinden farklıdır ve ilk evlilik gibi olmamaktadır. Problemin ortadan kalkması, çiftin evlilik üzerine düşünmesi ve değişimleri artık onları başlangıç noktasından çok daha uzağa bırakmıştır. Bu nedenle bu evlilik ilk evliliklerinden farklıdır. Bu evliliklerde bireyler özgür iradeleriyle hareket etmektedir. İlk evliliklerinde onları baskılayan ve çevreleyen toplumsal kodlar ve yapıların dayatmasına artık karşı durarak eylemde bulunmaktadırlar. Onlara bu karşı durma gücünü veren ise aşktır. Aşk onların çevreleyen yapıların dışına çıkması ve başka türlüünü yapabilmesi için gerekli cesareti vermektedir. Tek amaçları vardır o da mutlu olmaktır. Çiftler, mutlu olabilmek için ellerindeki gücü ve taktikleri kullanmıştır.

Bu filmler mutlu son ile bitmektedir. Cavell, filmlerin sonundaki af dileme deneyimleri üzerine de düşünülmesi gerektiğinin, “düşünmeye değer” olduğunun altını çizerek (2010:71). İncelenen filmlerin sonlarında af dilemeye dair büyük tiratlar yoktur. Bir bakış, bir sarılma ani sinematografik anlatı ile perdeye yansıtılmıştır. *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971) ve *Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1960) filmlerindeki koşma/yürüme eylemleri ile *Ne Olacak Şimdi* (Atıf Yılmaz, 1979), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978), *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962), *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964), *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy,

1975) ve *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978) filmlerindeki kahkaha atma eylemleri ile gelecekteki evliliklere doğru tohum atılmaktadır.

Yine buraya kadar ele aldığımız filmlerden *Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1960), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975) *Tatlı Dillim Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964), *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962) ve *Ne Olacak Şimdi* (Atıf Yılmaz, 1979) filmlerinde evlilik içerisinde çocuk yoktur. Cavell, filmde çocuğun olmamasının yeniden evlilik türüne özgü olduğunu söylemektedir. Bu nedenle evliliklerin bozulması için bir engel yoktur. Türk toplumunda çocuk evliliğin temeli olarak görülmektedir. O nedenle ya çocuk için evlilikten vazgeçilir ya da evliliği kurtarmak için çocuk yapılır. Bu filmlerde evliliği kurtaran şey aşktır. *Güllü* filminde Ahmet Güllü'yü tanıdıkça ona âşık olur hem Güllü hem de kendisi değişir. Bu değişimle yeniden evlilik gerçekleşir. Çiftin ilk evliliği imam nikahıdır. İkinci evliliğin gerçekleştiğini görmeyiz. Ancak son sahnede Güllü'nün kaçması ve Ahmet'in peşinden koşması evliliğin gerçekleşeceğinin bir kanıtıdır. Bu nedenle her şeyin filmin akışında verilmesine gerek yoktur. Son kaçma kovalama sahnesi bunu yansıtmaktadır. *Tatlı Dillim* (Atıf Yılmaz, 1971) filminde de çocuk yoktur. İlk evlilik çiftin birbirini sevmesi üzerine kurulsa da erkeğin alıştığı konfor alanına dönmesiyle evlilikte çatırdamalar yaşanmıştır. Burada erkek, akıllı havada ve tek işi serserilik yapmak olan bir karakter olarak sunulmaktadır. Bu nedenle onun olgunlaşması ve bir işe yaradığını keşfetmesi gerekmektedir. Erkeğin işe yaradığını görmesi ve kendi potansiyelinin farkına varmasıyla yeniden birleşme gerçekleşir. Bu filmde de çocuk yoktur. Çift yeniden bir araya geldiğinde (Ferit Emine'yi seçtiğinde) el ele yeşil bir tarlada köye doğru koşarken geniş açı ile perde de gösterilmektedir. Bu son sahnede çiftin el ele geleceğe doğru koşması yeşeren geleceğe/kültüre dair tohum ekmedir. *Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1960) ve *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964) filmleri formalite evlilik olduğu için çocuk konusu hiç açılmamıştır. Ancak çift birbirini tanıyıp âşık olunca evlilik gerçeğe dönüşmüştür. İki filmde de kadın, erkek tarafından yeniden yaratılmıştır. Bu yeniden yaratılma Cavellci anlamda bir yaratılma, dönüştürmek, değiştirmek anlamında kullanılmıştır. Benzer bir durum *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962) ve *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975) filminde de vardır. *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962) filminde çiftin haberi olmadan evlilik gerçekleşmiştir. Bu nedenle çocuk konusu hiç gündeme gelmemiştir. Bu filmde zoraki evliliğin nasıl olacak da gerçeğe döneceği

üzerinden çiftin birbirini tanınması ve birbirlerine âşık olmasına tanık oluruz. *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975) filminde ise çift beşik kurtmesi ile evlendirilmek istenirken Nazlı, babası ve yapılara karşı koymak için oyun kurup taktikler geliştirir. Nazlı'nın taktiklerine karşı Adnan da Nazlı'yı yola getirmek için oyun kurar ve taktiklerini devreye sokar. Bu oyun ve taktikler ikisini de değiştirmiştir. Yapıların direktmesiyle değil ama aşkın devreye girmesiyle evlilikleri gerçeğe dönmüştür ve yeniden evlilik yapmışlardır. Bu evlilikte de çocuk yoktur. Evlilik formalite üzerine kurulmuştur. *Tatlı Dillim* filminde Ferit'in olgunlaşması gerektiği gibi bu filmde de Nazlı'nın da olgunlaşması gerekmektedir. *Ne Olacak Şimdi* filminde de çocuk yoktur. Filmin sonunda Özden hamile olduğunu öğrenir ancak bunu evliliğin kurtulması için bir araç olarak kullanmaz ve aksine bunu gizli tutar. Özetle bu evliliklerde çocuk yoktur, evliliklerin kurtarılması için çocuk kurtarıcı olarak görülmemiş ve devreye de konulmamıştır.

Ele aldığımız *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1961), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978), *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978) filmlerinde ise evlilikte çocuk vardır. Ancak bu filmlerde çocuk evliliğin kurtarılması için bir araç olarak görülmemiştir. Çocuğun varlığı boşanmalarına ya da ayrılmalarına engel olmamıştır. Çiftler burada kendi özgür iradeleriyle eylemde bulunmuşlardır.

Buradan sonra incelenecek filmler ikinci evliliği temeline alan filmlerdir. İkinci evlilikler, yeniden evliliklerden farklıdır. Yeniden evlilik aynı kişiyle ikinci kez bir araya gelmek ya da evlenmeye karşılık gelmektedir. İkinci evlilik ise eşinden ayrılan ya da eşi vefat eden kadın ve erkeğin başka bir aday ile yeniden evlenmesidir. Bu evlilikler ilk evliliklere oranla toplumun baskısından sıyrılarak yapılmaktadır. Birey bu evliliği kurarken daha özgür hareket etmektedir. Bu da yapıların baskısından bağımsız eylemde bulunduklarını göstermektedir. Buradan hareketle seçilen filmler içerisinde ikinci evlilik, bu evliliklerin oluşum koşulları ve bireyin failliği üzerinde durulacaktır.

4.7. İkinci Evlilikte Failliğin Ortaya Çıkışı: Evlilik ve Emek İlişkisi: *Selvi Boylum Al Yazmalım* ve *Bizim Aile*

Bu başlık altında *Selvi Boylum Al Yazmalım*⁵⁰ (Atıf Yılmaz, 1977) ve *Bizim Aile*⁵¹ (Ergin Orbey, 1975) filmi, evlilik ve emek ilişkisi üzerinden analiz edilecektir. Bu filmlerde emek evliliğin oluşması ve dönüşmesinde kilit role sahiptir. İki filmde de karakterleri dönüştüren, failleştiren yapılara karşı eylemde bulunmaları için onlara gerekli gücü veren emektir.

Selvi Boylum Al Yazmalım (Atıf Yılmaz, 1977) filmi Asya ve İlyas'ın âşık olması ve sonrasında evlenmesini konu almaktadır. Asya güzel bir köylü kızyken, İlyas baraj yapımında çalışan genç, yakışıklı bir kamyon şoförüdür. Asya ile İlyas'ın yolları bir gün kamyonun çamura batması ve Asya'nın da oradan geçmesiyle kesişir. Çift birbirlerine ilk görüşte âşık olur ve kaçarak dini nikahla evlenir. Çiftin Samet adında bir oğlu olur. Mutlu evlilikleri bir süre sonra İlyas'ın iş nedeniyle yaşadığı problemler nedeniyle bozulur. İlyas eve gelmemeye başlar ve şirketin sekreteri Dilek ile Asya'yı aldatır. Çaresiz kalan Asya ise oğlunu da alarak evi terk eder. Kısa bir süre sonra ise yolu Cemşit ile kesişir. Süreç içerisinde Samet büyüdüğünde tesadüf üzerine İlyas, Asyaların evine gelir. Asya, sevdiği adam ile yıllarca onlara emek veren adam arasında kalır. Asya'yı bu arada kalma durumundan Samet kurtarır. Samet, babası bildiği Cemşit'i seçince Asya da yıllarca onlara emek veren Cemşit ile gider.

Film, Asya ve İlyas'ın hayatlarını öğrenmemizi sağlayan sahneleri göstererek açılır. Asya'nın annesi geleneksel bir kadındır. Film içerisinde bunu uygun eylemlerde bulunmaktadır. Asya'yı telli duvaklı, namusu ile evlendirmek istemektedir. Baraj yapımı için köye gelen çalışanların kızını kandırmasından korkan anne, Asya'yı bir yere gönderdiğinde yüzüne is sürdürür. Asya ise annenin bu baskısına karşı taktik geliştirmektedir: Derede annesinin sürdüğü işleri yıkamak ve daha gösterişli olan al yazmasını takması gibi. İlyas'ın kamyonunun çamura saplanması ve Asya'nın da oradan geçmesiyle ikilinin yolları kesişir. Film boyunca görüntünün yanında

⁵⁰ Yönetmen: Atıf Yılmaz, Yapımcı: Arif Keskiner, Senarist: Ali Özgentürk, Hikâye (eser): Cengiz Aytmatov, Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Ahmet Mekin, Nurhan Nur, Hülya Tuğlu, Cengiz Sezici, Elif İnci, İhsan Yüce, Müzik: Cahit Berkay, Görüntü yönetmeni: Çetin Tunca.

⁵¹ Yönetmen: Ergin Orbey, Yapımcı: Nahit Ataman, Senarist: Sadık Şendil, Oyuncular: Münir Özkul, Tarık Akan, Adile Naşit, Halit Akçatepe, İtir Esen, Şener Şen, Ayşen Gruda, Tuncay Akça, Saim Alpago, Sıtkı Akçatepe, Müzik: Melih Kibar, Görüntü yönetmeni: Kriton İlyadis.

karakterlerin iç sesleri de baskın bir şekilde kullanılmaktadır. Örneğin ikilinin birbirini ilk gördüğünde yaşadıkları duygusal yoğunluğu, onların iç sesleri ile duyurur. Eda Arısoy “*Türk Sinemasında Ses-İmaj (2000-2018)*” adlı çalışmasında “*iç sesin kafa sesi olarak da adlandırıldığını ve sinemada insanın kafasının içinde dönüp duran kendi kendine zihinsel, düşünsel yaptığı bir konuşmanın dışarıdan duyulmayan ses olduğunu*” aktarır (2022: 161). Sinemada iç sesin kullanılması karakterlerin düşüncelerini, duygularını, iç dünyalarını ve anlatılan hikâyeyi daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olan bir tekniktir. Karakterlerin gösteremediği veya söyleyemediği duygularını ifade etmelerine izin veren iç ses, karakterin kendi duygusal durumu ya da düşüncesini doğrudan izleyiciyle paylaşmaktadır. Bu nedenle, iç ses, izleyicinin karakterlerin duygularını daha derinlemesine anlamasına ve empati kurmasına yardımcı olmaktadır. Bu da izleyicinin karakterlerle daha yakın bir bağlantı kurmasına olanak sağlamaktadır. Örneğin, bir karakterin iç sesi, onun endişeli veya üzgün olduğunu gösterirken, izleyici de o karakterin duygusal durumunu daha iyi anlamaktadır. İç ses, bir karakterin gerçekte hissettiğiyle, söyledikleri veya yaptıkları arasındaki farkları da açıklamaktadır. Bu, karakterlerin daha derin ve gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesini sağlamaktadır. İç ses, ayrıca karakterlerin iç dünyalarına daha fazla odaklanılmasına izin vermektedir. Bir karakterin iç sesi, onun geçmişi, düşünceleri ve motivasyonları hakkında bilgi vermektedir. Sonuç olarak, sinemada iç ses kullanımı, karakterlerin duygusal durumlarına odaklanarak, izleyicinin karakterlerle daha yakın bir bağlantı kurmasına ve hikâyeye daha fazla yatırım yapmasına yardımcı olmaktadır. Bu nedenle, iç ses, sinema dilinin önemli bir parçasıdır ve hikayelerin daha etkileyici olmasına katkı sağlamaktadır.

Filmde de Asya ile İlyas’ın ilk karşılaştıklarında birbirleri hakkında düşündükleri bize iç sesleri aracılığıyla aktarılmıştır. Bu sahnede iç seslerine fon müziği de eşlik ederek ikilinin duygularına tanıklık etmemiz sağlanmaktadır.

İlyas (İç Ses): Vay anam o ne güzel kız öyle.

Asya (İç Ses): Yakışıklı çocuk buralı değil herhalde.

İlyas (İç Ses): Kekliği ürkütmemeli.

Asya (İç Ses): Anam bir duyarsa... Durursam bir daha kurtulamam... Sankim bebek de meme emecek deli oğlan.

İkilin iç sesleri bu diyaloglarla duyulurken Asya ve İlyas yakın plan ile gösterilmektedir (Şekil 4.149.) Yakın plan, seyircinin karakterle özdeşim kurması ve empati sağlaması için önemli bir çekim ölçeğidir. Burada diyalogların yakın plan ile verilmesi seyirci olarak bizi, Asya ile İlyas'ın aşkına çekmekte ve bizim çiftin aşkına inanmamız sağlanmaktadır. Film içerisinde yönetmen, iç sesi ve yakın planı birçok sahnede kullanmaktadır.



Şekil 4.150. İlk temastaki yüz ifadeleri

Asya evlendirileceğini söylediğinde İlyas kör taklidi yapınca yanlışlıkla Asya'nın göğsüne dokunur (Şekil 4.149.) Burada ikilinin birbirinden etkilendiği de yakın planla verilmektedir. Bu yakın plan ile ikilinin tensel temastan etkilendiği verilirken, yüz ifadelerine iç sesleri de eşlik etmektedir.

Asya (İç Ses): Etime değince ne kötü oldum.

İlyas: Seni görmeden yapamam ben.

Asya (İç Ses): Ben nasıl yapıcım.

İlyas: Yarın burada bekleyeceğim seni.

Asya (İç Ses): Bıraksalar koşa koşa gelmez miyim?

İlyas: Al Yazmalım.

Bu diyaloglar İlyas'ın Asya'nın arkasından söylemesi ve Asya'nın da duyduklarına içinden cevap vermesiyle kurulur. İkilinin arasında bu durumlar yaşanırken, evde de başka bir durum karşılına çıkar: Asya'ya bir görücü gelmiştir. Annesi gelen görücü ile Asya'nın evlenmesini istemektedir. İsteme sahnesi geleneksel kodlara uygun olarak inşa edilmiştir. Evlenecek çift adına evlilik kararını aile verir. Asya evleneceği kişiyi görmeden aralarında söz kesilmiştir. Bunun üzerine birbirine âşık olan çift aileye ve geleneklere karşı durarak kaçarlar. Asya, ailesinin onayladığı biriyle evlenmek yerine kendi istediği âşık olduğu kişi ile evlenmek için evden kaçar.

Kaçma sahnesinde müzik aksiyona eşlik ederken ikilinin kaçmaları sırada attıkları kahkaha ise mutlulukları perdeye yansıtmaktadır. Yönetmen ikilinin aşkının içlerine sığmayışını perdeye yansıtılan çağlayan dere (Şekil 4.150.), ağaç, gökyüzü, çiçek görüntüsü verir. İkilinin buluşması ile hareket halinde verilen bu sahneler daha sonraki sahnelerde durağan kareler halinde perdeye yansıtılacaktır.



Şekil 4.151. Kaçtıktan sonra gösterilen çağlayan dere

Yönetmen bu sahnelerde çağlayan dere- aşıklar, rüzgarla dans eden yapraklar- aşıklar vb. birbirini tamamlayan görüntüleri vermesi ile aşıkların duygu yoğunluğunu seyircide derinleştirmektedir.

Filmde kaçma ile başlatılan evlilik düğün ile tamamlanmaktadır. Çift düğün sahnesinde çok mutlu resmedilmektedir (Şekil 4.151.) İlyas “resmi nikah için şehre gitmek lazım” der. Çift, şehre gidemeyecekleri için düğün yapıp imam nikahını kıyar.



Şekil 4.152. Mutluluklarını gösteren imajlar

Çiftin bir de Samet adında çocukları olur (Şekil 4.151.). Her şey sorunsuz ve mutlu bir şekilde ilerlerken evlilik içerisinde arızalanmalar/sorunlar başlar. Bu arızalanmaya neden olan İlyas’ın iş ile ilgili yaşadığı problemlerdir. Problem, İlyas’ın yolda kalan bir minibüse yardım etmesiyle başlar. Bunu gören iş arkadaşı Can durumu müdüre anlatınca İlyas şoförlükten alınır ve bakım bölümüne verilir. Çok sevdiği

kamyonunun elinden alınması ile İlyas için hayat eskisi gibi devam etmez, içki içmeye, geceleri eve geç gelmeye başlar. Bu duruma son vermek isteyen Asya müdürle konuşmaya gidince bu durum İlyas'ı daha da kızdırır. İlyas Asya'ya herkesin içerisinde tokat atar. Eve uğramaz ve teselliye Dilek'in evine gitmekte bulur. Uzun süre kocasının eve dönmesini bekleyen Asya, Dilek'in evine gider ve kocasının orada olduğunu pencereden görür (Şekil 4.152.). Bu durum Asya için kırılma noktasıdır. Sevdığı erkek onları bırakmıştır. Asya evde oturmak yerine oğlunu da alıp evi terk eder.



Şekil 4.153. Asya'nın kocasını Dilek'in evinde görmesi

Asya eylemde bulunur, klasikleşmiş kalıplarda susup evde oturması beklenen köylü kızı tasviri yerine Asya, aldatıldığı ve mutsuz olduğu yerde durmak istemez. Nereye gideceğini bilmesede nerede kalamayacağını bilmektedir.

Asya yolda araç bulmaya çalışırken Cemşit'in de içinde olduğu kamyonete biner. Bu sahnede Cemşit ve Asya'nın iç sesini duyarız. Cemşit “Güzel kadın, el kadar bebe ile bir başına nereye gidiyor?” Asya “Nereye gideceğiz biz şimdi? Kime sığınacağız?” Cemşit “Başında bir dert var bunun” (Şekil 4.153.).



Şekil 4.154. Cemşit ile Asya'nın ilk karşılaşması

Yolculuk boyunca Asya ve Cemşit aralarında konuşmadıkları her şeyi iç sesleriyle bize aktarmışlardır. Bu yol ile karakterlerin duygularına ve hissettiklerine dair birçok şey kendi aktarımlarıyla anlatılmıştır. *Ne Olacak Şimdi* filminde olduğu gibi burada da biz kişilerden önce birbirleri hakkında ne düşündüklerini bu konuşmalarla öğreniriz. Bu durum ile yönetmen seyircileri tanrısal bir bakış açısına konumlandırmıştır.

Asya kucağında çocuğu ile gidecek bir yeri olmayınca çaresizlikten Cemşit'in evine gider. Nereye gideceğini bilemeyen Asya'nın halinden ve tavrından daha önce köyünden bile çıkmadığı anlaşılmaktadır. O akşam Samet ateşlenir. Cemşit doktor getirir ve doktor bir hafta çok dikkat edilmesi gerektiğini söyleyince Asya oğlu için orada kalmak zorunda kalır. Paralel kurgu ile yönetmen İlyas'ın ne yaptığını da gösterir. Dilek, İlyas'a karısının geldiğini söyleyince, İlyas köye gider. Ancak Asya evden gitmiştir.

İlyas çaresizlikle Asya'yı kaçırdıktan sonra onun ile ilk gittiği dere kenarına gider. Daha önce neşe saçan dere, ağaçlar, çiçekler eskisi gibi değildir. İlyas dereye baktığında ekranda derenin sabit durmuş su görüntüsü gösterilir. Sudan hareket alınmıştır ve su fotoğraf karesiyle dondurulmuştur. Su, ağaçlar ve yapraklar eskisi gibi değildir (Şekil 4.154.).



Şekil 4.155. Asya'nın gidişiyle donan kareler

Ekranda İlyas'ın hüznü ve çaresiz hali gösterilirken ardından baktığı derenin donmuş karesi gösterilir. Şekil 4.154'deki fotoğraflarda görüldüğü sırasıyla filmin içerisinde sahneler örülmüştür. Filmde hareketli görüntünün bir anda fotoğraf karesine dönüşmesi genellikle dondurulmuş kareler olarak adlandırılır. Bu teknik, filmin anını

durdurarak bir sahneyi vurgulamak veya dramatize etmek için kullanılmaktadır. Donakalma tekniği birkaç farklı amaç için kullanılabilir. Bir karakterin duygusal bir ifadesini veya önemli bir olayı öne çıkarmak, o anın etkisini arttırmak veya bir diyalogu öne çıkarmak için de kullanılmaktadır. Filmin bu sahnesinde kullanılan bu teknik seyirciyi afallatmak ve düşünmenin gerçekleşmesi için kullanılmıştır. İlyas bir çıkmaz içindedir. Sevdığı kadını ve çocuğunu kaybetmiştir. Daha önce Asya'yı kaçırmak gelmişti bu yerde doğa onunla birlikte coşarken, şimdi doğadaki akış donmuştur, bir nevi eli kolu bağlanmış. Bu eli kolu bağıllık ve hüznün tüm hücreleri kapsayışı bu teknikle seyirciye aktarılmaktadır. Tommı Römpötti (2010: 35) dondurulmuş karelerin öz-bilinçli anlatımın bir aracı olarak her zaman bir sürpriz olduğunu ve izleyicilerin nasıl anlamlandıracağını kontrol etmek için kullanıldığını aktarır. Filmde de hareketli görüntünün tam da bu sahnede dondurulması seyirciyi şaşırtmak ve düşüncesini yönlendirmek için kullanılmıştır. Bu donmuş kareler artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını anlatmaktadır. Bu görüntülere duygusal müzik de eşlik etmektedir. Bellour, bir filmin akışında üstkurmaca bir unsur olarak dondurulmuş çerçevenin zamanın akışını durdurmayacağını ancak tefekkürü mümkün kılan bir “mesafe” yarattığını vurgulamaktadır (1987: 7-10). Bu mesafe izleyici ile filmi ayıran bir zaman aracı olarak çalışmaktadır. Çünkü dondurulmuş kareler ile filmin akışı durdurularak izleyicinin anlatı ile arasına mesafe koymasını ya da anlatıdan çıkmasını sağlamaktadır. Film ya da o sahne ile aramıza mesafe koyduğumuzda o film ya da filmde aktarılan durum hakkında düşünmeye ve sorgulamaya başlarız. Filmde, daha önce çift kaçıp gittiklerinde çağlayan dere, İlyas tek gittiğinde dondurulmuş karesi ile bu durumu aktarmaktadır. Bu sahne ile bize işlerin doğru gitmeyeceği düşündürmek istenmektedir. Burada Asya varken mutlu ve coşkulu doğa, Asya'nın gidişi ile yerini donmuş karelere bırakmış, bu da Asya'nın kaybının erken anlatısını oluşturmaktadır.

Bir yanda İlyas'ın Asya'nın yokluğundaki hali görülürken diğer yanda Cemşit'in Asya ile ilgili düşünceleri verilmektedir: “Bir daha hiçbir kadına bakamam sanırdım. Yarın sabah gidecek sevdiğim, kocasına gidecek”. Cemşit'in bu söylemiyle, Asya İlyas'a dönecek mi? Cemşit ile aralarında bir şey olacak mı? Asya ne yapacak? Soruları gündeme gelir. Bu soruların cevabını Samet verir. Samet Cemşit'e “baba” deyince Asya'nın kendine sorduğu soruların yanıtı bulunur. Samet baba olarak Cemşit'i seçer. Bu seçim üzerine Asya kararını verir. Bu kararın verilmesinde

Cemşit'in iyi bir baba adayı olması vardır. Cemşit İlyas'ın çocuğu için yapmadığını yapar. Samet'e bakar, sevgi ve şefkat gösterir. Onun için salıncak kurar, oyuncaklar alır.



Şekil 4.156. Samet'in Cemşit'e baba dediği sahne

Samet'in Cemşit'e baba dediği sahnede Asya'nın Cemşit ve Samet'e bakışı ve bunu kabul edişi yüz ifadesiyle de yansıtılmaktadır (Şekil 4.155.). Bu sahneden kesme ile görüntü çiftin nikah kıydığı sahneye geçer. İlk evlilikte resmi nikah kıyılmazsa da çift düğün yapmış ve damatlık ve gelinlik giymiştir. Asya'nın ilk evliliğini gerçekleştirdiği düğün sahnesinde mutluluğu yüzüne yansımıştır. İkinci evlilikte ise resmi nikah kıyılmıştır. Bir düğün yapılmamış, kutlama yapılmamıştır. Çift nikahta gelinlik ve damatlık yerine normal kıyafetlerini giymiştir. İlk evlilik aşk ile gerçekleştiği için Asya'nın yüz ve beden hareketleri ile mutluluğu perdeye yansırken, ikinci evliliği ödev etiğine uygun olarak yapılmıştır. Asya bu evliliği oğlunun mutluluğu ve iyi bir baba ile büyümesi için yapmaktadır. Bu nedenle yüzündeki tedirginlik perdeye yansımaktadır.



Şekil 4.157. Asya ve Cemşit'in nikah sahnesindeki kameraya bakışları

Nikah sahnesinde iki oyuncu da direk kameraya bakmaktadır (Şekil 4.156.). Burada Asya'nın tedirginliği yüz ifadeleri ile perdeye yansırken, iç sesleriyle de desteklenmektedir.

Nikahtan sonra ev sahnesinde Asya oyun oynayan Samet ve Cemşit'e bakarak sorular sormaktadır: "Mutluluk bu muydu? Mutluluk neydi ben bilmezdim. O vardı bir zamanlar, onu sevmiştim. Sevgi o muydu? Sevgi neydi? Coşkun akan dere, sonbahar rüzgarıyla ürperen dere... bir yürek çarpıntısı. Sonunda coşkun dere durulur, yapraklar kurur dökülür... Sevgi neydi? Sevgi sahip çıkan dost sıcak insan eli, insan emeği idi. Sevgi iyilikti, sevgi emektir..." Bu sorgulama esnasında kamera Asya'yı yakın plan göstermektedir. Kracuaer'ın dediği gibi yakın/ayrıntı planlarda gösterilmektedir. Asya'nın sorduğu bu sorularla ellere ve yüze yapılan yakın plan ile seyirciyi bu soruların cevabı olan meseleler hakkında düşünmeye itmektir (Şekil 4. 157.). Film aşk ve sevgi üzerine sorular sorarak bizi de bu sorular üzerine düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirmektedir.



Şekil 4.158. Ayrıntı planla ailenin bir arada olduğu gösteren imajlar- Birlikteliğin göstergesi el ele vermek

Bu soruların cevabı şarkı söylerken tam bir aile olduklarını perdeye yansıtan sahne ile verilmektedir. Asya kararını tam vermişken İlyas gelir. İlyas'ın gelmesi ile Asya yine ikilemde kalır ve yine seçim yapması gerekmektedir. Asya ile seyirci olarak biz de ikilemde kalırız. Asya ne yapacaktır? Aşkı mı emeği mi seçecektir?



Şekil 4.159. Asya ve İlyas'ın yıllar sonra karşılaşmalarında yaşadıkları şoku gösteren yüz ifadeler

İkilinin birbirini gördüğü sahnede yaşadıkları şok hali yüzlerinde görülmektedir (Şekil 4.158.). İkisi şok halindeyken Asya ile İlyas'ı aynı kare içerisinde görürüz. Bu sinemanın sağladığı bir olanaktır. Asya'nın ikilemde kaldığı sorduğu sorular ve onun sorulara eşlik eden görüntüleri verilmektedir: “Sevgi neydi? Kim benim sevdiğim? Bize emek veren kim? Babalık hakkı kimin bilmiyorum. Korkuyorum, Samet'im acı çekmesin”. Bu soruları duyarken kamera Asya'nın yüzünü de yakın plan gösterir (Şekil 4.159.). Burada bu sorularla beraber Asya'nın kararsızlığı ve çaresizliği görüntülerle derinleştirilmektedir.



Şekil 4.160. Asya'nın düşünürken resmedilmesi

Bu karşılaşmanın devamındaki sahnelerde İlyas af dilese de Asya ona tepki vermez, hala âşık olsa da sevdiği adamla gitmez. Evliliğin belirli kalıpları vardır. Bunlardan biri de evlilik içerisinde eşlerin birbirine karşı sorumluluklarının olmasıdır. Evliyken İlyas bu sorumlulukları yerine getirmede gibi onlardan da kaçmıştır. Bu nedenle Asya duygularının peşinden gitmez ve sorumluluklarına uygun hareket eder. Bu durum son sahnede net bir şekilde gösterilmektedir. İlyas, Samet'i arabasına bindirir ve evden uzaklaşırlar. Asya ve Cemşit Samet'i kaçıracağını düşünerek peşlerinden koşar. Samet ağlayınca İlyas arabayı durdurur ve Samet annesine koşar (Şekil 4.160.).



Şekil 4.161. Filmin sonundaki karar sahnesi

Şekil 4.160.'de görüldüğü şekliyle Cemşit gerilerinde solda kalmış, Asya ise ileridedir. İlyas, Asya ve Samet'e daha yakındır. Burada Asya ve Samet'in kimi seçeceği sorusu önemli bir sorudur. İlyas onlara doğru yürüdüğünde Asya da ayağa kalkar ve birbirlerine doğru yürürler. Görüntü geniş plandan yüze yapılan yakın planlara geçer. Kamera Asya, İlyas ve Cemşit'i yakın planda gösterir. Altta çalan müzik ile kimin seçileceği sorusu daha da derinleştirmektedir. İlyas ve Asya'yı karşı karşıya görünce aile tamamlanmış gibidir. Ancak Samet "Babacım" diye bağırarak Cemşit'e koşar. İlyas elini uzatır ancak Samet'i tutamaz (Şekil 4.161.).



Şekil 4.162. Samet'in Cemşit'i seçmesi

Samet koşup babasına (Çemşit'e) sarılır. İlyas ve Asya arkasından bakakalırlar. İlyas "Asyam, Al Yazmalım" diye seslenir. Yakın çekimle görülen yüzünde "benimle kal" ifadesi vardır. Burada da Asya'nın iç sesini duyulur "Samet baba demişti, onu babalığa seçmişti. Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu. Sevgi emekti." der ve fonda artan müziğin ritmi ile Cemşit'e doğru yürür. İlyas seslense de arkasına bakmadan gider.



Şekil 4.163. Asya'nın Cemşit ile gidişi

Asya oğlunun elinden tutarak seçtiği eşiyle evlerine doğru yola koyulur (Şekil 4.162.). Film burada son bulmaz, oluş devam etmektedir. Burada hareketli görüntüler

yine dondurulur. Ancak görüntü donsa da Asya ve İlyas'ın iç seslerini duymaya devam ederiz.



Şekil 4.164. Dondurulmuş kareler karakterlerin duygu durumunu aktaran imajlar

Dondurulmuş kareler karakterlerin yüzünün görüntüsüdür (Şekil 4.163.). İlk görüntü Asya'nın yüzünde donar. Asya'nın iç sesi “durursam bir daha kurtulamam!” der. Ardından İlyas'ın “ziyanı yok gülüşü yeter bize!” dediğini duyarız. Asya'nın gözleri yaşlı görüntüsüne “yüreğim kaydıysa günah mı?” sorusu eşlik eder. İlyas camın arkasında yaşlı gözlerle bakarken donmuş görüntü ile “çamura saplansam yardıma gelir misin?” der. Asya “elini tuttum sıcacıktı, yüreği elindeymiş gibi.” derken İlyas “elinden tutuversen benimle gelir mi?” der. Gözünden yanağına süzülen göz yaşlarıyla Asya “seninim işte alıp götürsene beni.” der. Bu diyalog ile son dondurulmuş kareyi görürüz. Görüntü hareketlenir ve İlyas kamyonu binmiş gitmektedir. Kamyonun gidişi arkadan gösterilir. İlyas'ın iç sesi bu anda da duyulur “Elveda Asya, elveda Selvi Boylum Al Yazmalım elveda. Bitmemiş türküm benim.” Burada söyledikleri tıpkı dondurulmuş kareler gibi kesik kesiktir. Kelimelerin kesik kesik verilmesi ve cümlelerindeki belirli duraklarının kullanılması, dondurulmuş karelere karşılık gelmektedir. Onlarda dondurulmuş karelerde olduğu gibi seyirci ile

olay arasına mesafe koymaktadır. Görüntünün ve sesin kesintiye uğratılmasındaki amaç seyircinin düşünmesini sağlamaktır.

Öztürk (2018: 72), film dondurulmuş kareler ile Asya ve İlyas'ın virtüel boyutunu fotoğraf karesi gibi gösterdiğinde tutkulu aşklarını da dondurduklarını ve aşklarını denetim altına aldıklarını belirtir. Asya babalık rolüne uygun gördüğü erkeği seçer ve romantik aşkını geride bırakarak dondurur. İlyas da oğlu ve sevdiği kadının mutluluğu için aşkını kalbine gömer. Çünkü Samet, Cemşit'e baba demiştir. İkisi de aşklarını kalplerine gömerek orada donarlar.

Bu başlık altında ele alacağımız diğer bir film olan *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975) filmde de ikinci evlilik meselesi gündemdedir. Film ikinci evliliklerini yapan Melek Hanım ve Yaşar Usta'nın evliliklerini ve çocuklarıyla ilişkisini konu almaktadır. Melek Hanım ve Yaşar Usta eşleri öldükten sonra dul kalan çocuklu iki yetişkindir. Melek Hanım ve Yaşar Usta eşlerini kaybettikten sonra çocuklarına bu kaybın eksikliğini hissettirmemek için sürekli onlar için koşturmaktadır. Melek Hanım çocukların hem annesi hem de babasıdır ve evin tüm sorumluluğu ondadır. Hem ev içi hem de ev dışı işleri tek başına yapmaktadır (evi boyamak, odun taşımak, alışveriş yapmak vb.nin yanında evin geçimi de ondadır). Yaşar Usta için de durum aynıdır. O da evin hem annesi hem de babasıdır. Bir yandan fabrikada çalışır diğer bir yandan da ev içi işleri yapar (yemek, temizlik, çamaşır ve bulaşık ondadır). Onların bu halini gören arkadaşları sürekli onlara evlenmeleri konusunda baskı yapmaktadır. Bu baskılara daha fazla dayanamayan ikili ortak arkadaşların çöpçatanlığıyla evlenirler. Evliliğin gerçekleşmesiyle birlikte sorunlar ortaya çıkar, sorunların çözülmesi için gerçekleştirilen çaba ile de evlilik içerisinde düşünme devreye girer. Bu çaba da emeği beraberinde getirir.

Film, Yaşar Usta'nın salonun ortasında çamaşır yıkamasıyla açılır. Devamındaki sahnede Melek Hanım sabah koşuşturması içerisinde gösterilmektedir. Bu görüntülere tempolu jenerik müziği eşlik etmektedir. Bu müzik eşliğinde iki ailenin günlük koşuşturmaları verilerek, karakterler ve hikâye hakkında bilgi sahibi olmamız sağlanmaktadır. Yaşar Usta'nın çalıştığı fabrikanın ustabaşısı Talat, evlenmesi için Yaşar Usta'ya baskı yaparken, Talat'ın eşi de Melek Hanıma baskı yapmaktadır. Bu durum diyaloglara da yansımıştır:

Talat: Ne olmuş niye çağırmışlar seni okuldan?

Yaşar: Sorma birader bizim küçük oğlan boyuna okuldan kaçırırmış.

Talat: Gördün mü? Onu da ötekiler gibi ziyan edeceksin. Senin çocuklara bir ana lazım.

Yaşar: Anlaşıldı. Sen yine o kadının lafını açacaksın.

Talat: Açarım ya. Vazgeç şu inadından da gel bir kere gör. Görmekle hemen evlenecek değilsin ya.

Yaşar: Olacak şey söyle. Onda üç çocuk bende dört çocuk. Yok olmaz, vazgeç sen bu sevdadan.

Talat: Daha iyi ya, sen onunkilere baba olursun o da seninkilere ana olur. Hem bak kendi evi de var. Hiç olmadı kira derdinden kurtulursun. Bu pazara bekliyoruz tamam mı?

Görüntü bu sahneden Melek Hanım'ın eve odun getirdiği aracın üzerinde görüldüğü sahneye geçer. Melek Hanım odunları içeriye taşıırken Talat Usta'nın eşi camdan Melek Hanım'a seslenir ve onların arasında da evliliğe dair benzer diyaloglar kurulur:

Süreyya: Melek kız bu ne halin. Kendini helak ediyorsun.

Melek: Ben yapmasam kim yapacak bu işleri.

Süreyya: Bunlar erkek işi erkek... Yüz kere söyledik sana bir kadına bir koca lazım Melek Hanım koca.

Melek: Sus ayol. Aaa koca koca diye bağırma.

Süreyya: Şu halin daha mı iyi sanki. Gel şu Talat'ın bulduğu adamla evlendirelim seni.

Melek: Yüz kere söyledim. Ne laf anlamaz insanlarsınız. Olmaz, olmaz. Deli derler adama.

Bu diyaloglarda evliliğin amaç ve işlevleri üzerinde durulmaktadır. Bu diyaloglarda evlilikte kadın ve erkeğin rolü ve bu rollerin iş bölümü üzerine etkisi görülmektedir. Evliliğin gerçekleşmesi için Talat Yaşar Usta'yı, eşi de Melek Hanım'ı zorlamaktadır. Karı koca burada çöpçatan konumundadır. Kadını erkek işi yapmaktan, erkeği de kadın işi yapmaktan kurtarmak isterler. "Senin işin mi bu?" derken kadın ve

erkek arasındaki iş bölümü vurgulanmaktadır. Toplum içerisinde evlilikte iş bölümü geçmişten gelerek şekillenmiştir. İlk evliliklerden itibaren kadının ve erkeğin yapacağı işler bellidir. Bu nedenle birçok kültürde evlilik içerisinde iş bölümü yapılırken orada bulunanların etkisi kadar orada bulunmayanların da etkisi bulunmaktadır. Bu iş bölümünde kadının ev içi işlerle ve çocukların bakımıyla ilgilenmesi beklenirken, erkeğin ise ev dışı alanlarda faaliyette bulunması ve evin geçimini sağlaması beklenmektedir. Yukarıdaki diyaloglarda anlaşıldığı üzere ikisi de aslında yeni bir evliliği düşünmemektedir. Düşünceleri “bu iş bizden geçti” yönündedir. Yaşar Usta’nın “bende dört çocuk onda üç çocuk” dediğinde kastettiği ile Melek Hanım’ın “deli derler adama” demesi ile aynı şey kastedilmektedir. Çöpçatan çift Melek Hanım’ın erkek işlerinden kurtulması, Yaşar Usta’nın da kadın işlerinden kurtulması için evlenmeleri yönünde baskı yaparlar. Talat Usta’nın, küçük çocuğun ziyan olmaması için evlenmesi gerektiğini söylemesi, üçüncü bölümde ele aldığımız evliliğin düzenin kurulması için yapıldığı görüşünü desteklemektedir. Evlilik bireylerin hayatını düzene sokması, iş bölümünün toplumsal cinsiyete uygun yapılması, çocukların sağlıklı bir ailede ve düzenli ilişkiler içerisinde yetiştirilmesini sağlayıcı olarak filmde gösterilmektedir. Filmdeki bu anlatıya göre, çocuğun anne ile büyümesi, toplumsal cinsiyet rollerine uygun iş bölümünün yapılması, düzenli ve sağlıklı yaşam sürdürmenin evlilikle mümkün olacağı verilmektedir. Bu konuşmalardan sonra Yaşar Usta’nın soğan doğrarken ağladığının gösterilmesi, oğullarının yaptığı hiçbir şeyi beğenmemesi ve sürekli sorun çıkarmaları (oğlunun çamurlu ayaklarla eve girmesi), yemek yaparken yağmur yağdığında hemen dışarıdaki çamaşırları toplamaya koşması evlenmesinin gerekliliğini konusunda seyirci olarak bizi ikna etmektedir. Yaşar Usta “Yeter ya nedir bu başıma gelenler? Hangi biriyle uğraşacağım? Bir yandan işe git, bir yandan ev işleriyle uğraş, bir yandan bu haydutlarla. Büyüğüyle ayrı uğraş, küçüğüyle ayrı uğraş. Hangi biriyle uğraşacağımı şaşırdım” der. Bu sahneye benzer bir sahne de Melek Hanım’ın evinde gösterilir. Melek Hanım da bir yandan oğlunun ceketini ütülerken diğer bir yandan da yemek yapmaktadır. O da durumuna söylenir: “Çarşı bende, bulaşık bende, ütü bende hangi birine yetişeceğime ben de şaşırdım”. Talat ve Süreyya’nın durumlarını gözlerine sokması ile çift süreç hakkında düşünerek tanışmaya karar verir. İkili ilk defa Talat ve Süreyya’nın evinde bir araya gelir. Kız isteme geleneğinde olan kahve ikram etme ritüeli Melek’in kahve getirmesiyle yerine getirilmiş olur. Kahveler içilirken Talat ve

Süreyya birbirlerini tanısınlar diye çiftin yanlarından ayrılır. İkili birbirini tanımaya yönelik konuşurken bir anda kakhaha atmaya başlarlar. Bergson “*Gülme*” adlı yapıtında insani olan şeyler için gülünçlükten bahsedilebilir olduğunu söylemektedir (2014: 5). Var olan anlardan uzaklaşıp onlara uzaktan baktığımızda pek çok drama, komik olana dönüşmektedir (2014: 5-8). Melek Hanım ve Yaşar Usta da birbirleri ile konuşurken çocuk sayılarını söylediklerinde kakhaha atmaya başlarlar. Var olan gerçekliği anlattıklarında başka bir deyişle dile getirdiklerinde ağızdan çıkıp kulağa geldiğinde onlara komik gelmiştir. Filmin çekildiği dönem göz önüne alındığında boyu kadar çocukları olan yaşını almış kişilerin evlenmesi pek hoş karşılanmadığı için ikisi de bu durumun varlığından utanmaktadır. İkisinin de hayatının kolay olmadığı bilgisi ilk sahnelerde verilmiştir. Ortada Bergson’un deyimiyle bir dram vardır. Bu dram, eşi ölmüş iki bireyin çocukların bakımı ve onların işleriyle uğraşmanın verdiği zorluktan kaynaklanmaktadır. Ancak ikisinin bir araya gelmesi gülünçtür. O nedenle içinde oldukları durumu birbirlerine anlatmaları yaşadıkları şey ile aralarına mesafe koymaktadır. Başka bir deyişle yaşadıkları ama bir başkasına anlatmadıkları durumu ilk defa üçüncü bir kişi ile paylaşırlar. O durumdur komik olan. Bu nedenle ikili kakhaha atarak kendilerine ve durumlarına gülerler. Nietzsche de trajik olanı neşeli olanla denkleştirir. Nietzsche Trajik=neşeli / İstemek=yaratmak denklemini kurar. Trajik olan istemekle, kakhaha atmak (gülmek) ise yaratıcılıkla ilişkilendirilmektedir (Nietzsche, 1964: 103-104). Filmdeki gülme de yaratıcı bir eylemdir. Bu eylem mutlu bir ailenin inşasını sağlayacaktır. Çift bu gülme sonrası bir araya gelip bir evlilik gerçekleştirecektir. Bu evlilikle birlikte hem kendileri hem de çocukları değişim ve dönüşüme uğrayacaktır.



Şekil 4.165. Yapılara ve toplumsal dayatmalara karşı atılan kakhaha

Şekil 4.164.'teki birinci fotoğrafta ikisi de mahcuptur, anlatmaya ve konuşmaya başladıklarında da gülmeye başlar. Bir başka yönü ile bu gülme kendin gibi olanı bulmanın mutluluğudur. Bu gülme ile evliliğin olacağı anlaşılmaktadır.

Melek Hanım da Yaşar Usta da buluşmaya geldiğinde özenerek hazırlanmıştır. Kahve sahnesinde ikisinin de eli titremektedir. Bu da onların heyecanlarını göstermektedir. Hem evlenmeye karar verdikleri hem de çocuklarına bu durumu haber verdikleri sahnede aynı heyecan içerisindeyler. İki tarafın çocukları da bu evliliği istemese de evin sorumluluklarını almadıkları için bu duruma çok bir şey diyememişlerdir.



Şekil 4.166. Nikah sahnesi

Nikahının kıyıldığı sahnede çift sivil kıyafetlerle görülür (Şekil 4.165.) İkinci evlilik olduğu için gelinlik ve damatlık tercih edilmemiştir. Nikahın kıyılması ile evlilik başlar. Evlilik bir nevi çevre baskısı ile gerçekleşmiştir. Evlilik içerisinde işler nasıl ilerleyecektir? Çiftler birbirine uyum sağlayacaklar mıdır? Çocuklar evlilik içerisinde nerede konumlanacaklardır? gibi sorular nikahın kıyılması ile gündeme gelmektedir. Nikahtan sonra Yaşar Usta ve oğulları Melek Hanımların evine taşınır. Burada sorunlar ortaya çıkmaya başlar. Bu evlilik ile her iki tarafın da çocuklarının düzeni bozulmuştur. Melek Hanım'ın çocukları odalarını paylaşmak istememektedir. Yaşar Usta'nın çocukları ise başka bir eve, başka bir semte taşınmak zorunda kalmaktan şikayetçidir. Eskiden annesinden harçlık alan çocuklar Yaşar Usta'dan harçlık almaya başlamışlardır. Babalarının kahvaltı hazırlamasına alışık olan çocuklar şimdi tanımadıkları bir kadından bunu görmektedirler. Tuncay tek başına okula gittiği günlerde çoğu zaman okuldan kaçarken şimdi onu okula Melek Hanım götürdüğü için kaçma eyleminde bulunamamaktadır. Bir başka deyişle çocukların odaları değişmiş, evin düzeni değişmiş, semtleri değişmiş kısacası hayatları değişmiştir. Hayatlarındaki bu değişiklikler ile iki taraf arasında sürtüşmeler başlamıştır. Hep beraber yemek yedikleri

ilk sahnede çocuklar birbirlerine düşman gibi bakarken Yaşar ve Melek birbirlerine mutlulukla bakmaktadır. Çift evlendikten sonra özdüşünsel tavırlar sergilemektedir. Melek Hanım da Yaşar Usta da bu ikinci evliliklerinde hem kendi aralarında hem de çocuklarıyla olan ilişkilerinde daha düşünsel temelli ilişki geliştirmişlerdir (Öztürk, 2019: 105). Melek Hanım ve Yaşar Usta'nın evlilikleri iş birliği üzerine kuruludur. Evlilik içerisinde çiftler arasında iş birliğinin olması çocukların aralarındaki sürtüşmelerin pratik çözümlerle sonlandırılmasını sağlarken, çocukların evlilikle gelen aile olma sürecine hızlı bir şekilde adapte olmalarını sağlamaktadır. Yaşar Usta'nın çocukları bu konuda daha ılıman iken Melek Hanım'ın çocukları daha çok duruma direnen taraftadır. Evlilik ile birlikte eşlerin toplumsal cinsiyet rollerine uygun eylemlerde bulundukları görülmektedir. Melek Hanım evlilikte kadına ait işleri yaparken (ev içi işler, çocukların bakımı vb.) Yaşar Usta ise erkeğe ait işleri (ev dışı işler, evin geçimi, ay sonu fatura hesaplama, çocukların harçlığını verme vb.) yapmaktadır. Çocukların her iki tarafı kabul etmesi ve aralarındaki sürtüşmelerin bitmesi karşılıklı emek ile gerçekleşmektedir.

Film içerisinde üç evliliğin gerçekleştiğine tanık oluruz. İlk evlilik Melek Hanım ve Yaşar Usta'nın evliliği, ikinci evlilik Melek Hanım'ın kızı Feride ve Şener'in evliliği ve üçüncü evlilik ise Melek Hanım'ın oğlu ve Alev'in evliliğidir. İkinci evlilik de ilk evlilikte olduğu gibi görücü usulü ile gerçekleşmektedir. Feride evlenmek isteyen bir genç kızdır. Feride'nin yaşı yirmi sekizdir. Toplum içerisinde bireylere dayatılan bir evlenme yaşı vardır. Filmin çekildiği yıl göz önünde bulundurulduğunda yirmi sekiz yaş evde kalma yaşıdır. Bu nedenle Feride yaşı belli olmasın ve evlenebilsin diye sürekli bakımlar yapmaktadır. Bireylere evlenme yaşı dayatmasının yapılması bu konuda toplumsal baskının varlığının bir göstergesidir. Toplum gençlere evlenmeleri için sürekli baskı yaparken, evlenmek için bir yaş aralığını da dayatmaktadır. Birey dünyaya geldikten sonra toplumun ondan beklentileri devreye girmektedir. Bunlar eğitimi tamamlaması, ardından evlenip aile kurması ve topluma yeni üyeler kazandırmasıdır. Feride tam da bu baskının tesiriyle evlenme talebinde bulunmaktadır.

Feride gibi Yaşar Usta ile aynı fabrikada çalışan Şener de evlenmek istemektedir. Onun evlenme isteğinin altında da aynı nedenler vardır. Şener'in evlenmemesinin nedeni ise annesinin gelin adaylarını beğenmemesidir. Şener sürekli etrafındakilere

kendisine eş bulmasını istemektedir. Melek Hanım Feride'nin haline üzüлp ağladığında Yaşar Usta ailenin bu sorununu çözmek için eylemde bulunur. Ailesi için emek vererek Feride'yi Şener ile tanıştırır. Şener ve annesi çiçek ve çikolataları ile gelerek Feride'yi isterler. Böylelikle Feride'nin de Şener'in de isteği gerçekleşmiş olur ve çift evlenir. Bu evlilik bir aşk evliliği değildir. Burada toplum tarafından bireylere dayatılan evlilik baskısı bireylerin isteğine dönüşmüştür. Belli bir yaşa kadar evlenmemek evde kalmışlığın bir göstergesi olduğu için bireyler bu baskı karşısında var olan normlara uygun hareket etmek istemektedirler. Başka bir deyişle bu baskı yapıların devamını sağlayan bir baskıdır. Bu nedenle baskı yapılar tarafından bireye uygulanmaktadır.



Şekil 4.167. Kardeş olarak bir arada oynadıkları sahneler.

Feride'nin düğünü ile çocuklar arasında bir kırılma yaşanır. Çocuklar bir araya gelerek bir aile olmuştur (Şekil 4.166.). Düğünde beraber oynarlar. Feride'nin evden giderken Yaşar Usta'ya “Hoşça kal baba” demesi de onun çocuklar tarafından baba olarak kabul edilişinin ilk göstergesidir. Bu konudaki ikinci kırılma Ferit'in evliliği ile ortaya çıkmaktadır. Ferit ve üniversiteden arkadaşı Alev birbirine aşıktır. Ancak Alev'in fabrikatör babası bu arkadaşlığı istememektedir. Baba bu konuyu Ferit ile konuşur ama istediği sonucu alamayınca Ferit'i adamlarına dövdürür. Ferit yüzü gözü kanlar içerisinde eve gelince herkes çok korkar. Tayfun “Geçmiş olsun Ferit abi” deyince Ferit'in şaşırma ve sevinme hali görüntüde yüzüne yansır (Şekil 4.16.).



Şekil 4.168. Aile olarak ilk dayanışmaya dair sinyalin verildiği sahne

Alev'in babasının çiftin birlikteliğine karşı çıkması yapısal bir sorundur. Baba kızına Ferit'i yakıştıramamaktadır. Bunun nedeni ise toplum içerisinde farklı sosyo-ekonomik seviyeden gelmeleridir. Ekonomik koşullar da yapısaldır. Bu yapılar çiftin aşkının önünde bir engeldir. Çift bu engeli eylemde bulunarak aşmaya çalışmaktadır. Alev evden kaçarak Ferit'lere gelir. Yasal olarak o evde kalabilmesi için hemen yıldırım nikahı kıyarlar (Şekil 4.168.). Çift aşk evliliği yapar, ancak dış etkilerin devreye girmesiyle ayrılmak zorunda kalırlar.



Şekil 4.169. Ferit ve Alev'in nikah sahnesi

Baba gücü elinde bulunduran taraftadır. Bu gücün kaynağı maddidir. Baba maddi kaynakları kullanarak çiftin üzerinde baskı kurmaktadır. Çift evlendiği için kızına müdahale edemeyeceğini anlayan baba onları aileleri üzerinden yıpratmaya çalışır. Yaşar Usta'yı tazminatsız işten çıkarır. Ardından onları evlerinden atar. Bu sorunların boy göstermesiyle bireyler düşünmeye ve birlikte hareket etmeye başlar. Çocuklar babalarına destek olmak için harçlıklarını almazlar ve kazandıkları parayı babalarına verirler. Aile olarak bir arada olup, zorlukların üstesinden gelmeye çalışırlar. Ancak bu durum evlilikle arızalanmalara yol açmıştır. Önce işten çıkarma

sonrasında evden atılma ile ev halkı düşünmeye ve birlikte hareket etmeye başlamıştır. Bu durumlar onların dayanışmasını beraberinde getirmiştir.

Yaşar Usta'nın Alev'in babasıyla görüşmeye gittiğinde tek bir gücü vardır o da sevgidir. Burada Yaşar Usta'nın babaya söyledikleri önemlidir: “Bak beyim, sana iki çift lafım var. Koskoca adamsın. Paran var, pulun var, her şeyin var. Binlerce kişi çalışıyor emrinde. Yakışır mı sana ekmekle oynamak? Yakışır mı bunca günahsız, çoluğu çocuğu, karda kışta sokağa atmak, aç bırakmak? Ama nasıl yakışmasın! Sen değil misin öz kızına bile acımayan, bir damlacık saadeti çok gören! Anlamıyor musun beyim, bu çocuklar birbirini seviyor... Ama ben boşuna konuşuyorum. Sevgiyi tanımayan adama, sevgiyi anlatmaya çalışıyorum. Seeen, büyük patron, milyarder, para babası, fabrikalar sahibi Saim Bey!.. Sen mi büyüksün?.. Hayır, ben büyüğüm! Beeen, Yaşar Usta! Sen benim yanımda bir hiçsin, anlıyor musun, bir hiç! Gözümde pul kadar bile değer yok! Ama şunu iyi bil: Ne oğluma ne de gelinime hiçbir şey yapamayacaksın. Yıkamayacaksın, dağıtamayacaksın, mağlup edemeyeceksin bizi. Çünkü biz birbirimize parayla pulla değil, sevgiyle bağlıyız. Bizler birbirimizi seviyoruz. Biz bir aileyiz. Biz güzel bir aileyiz. Bunu yıkmaya senin gücün yeter mi sanıyorsun? Dokunma artık aileme! Dokunma çocuklarıma! Dokunma oğluma! Dokunma gelinime! Eğer onların kılına zarar gelirse, ben, ömründe bir karıncayı bile incitmemiş olan ben, Yaşar Usta, hiç düşünmeden çeker vururum seni! Anlıyor musun, vururum ve dönüp arkama bakmam bile!..”

Para finansal gücü ile hareket baba sevginin gücüne yenilmişştir. Yukarıdaki diyalogun geçtiği sahnede babanın vücut dili bu yenilmişliği göstermektedir (Şekil 4.169.).



Şekil 4.170. Baba paranın verdiği güç ile sert bakarken sonrasında Yaşar Usta'nın söylediklerinin altında ezildiğini gösteren film karesi. Yaşar Usta söyleyeceklerini söyledikten sonra gururludur.

Ailenin yapıya karşı tek direniş yöntemi vardır o da sevgidir. Bu Alev'in babasını yenmelerine yetmektedir. Bu konuşmadan sonra babada dönüşüm gerçekleşir. Alev'i kendisi Ferit'in evine götürür ve kapıda kızına "... şimdiye kadar sadece paranın gücüne, iktidarın gücüne inandım. Yanılmışım. Bir fiske ile yıkılacağına inandığım insanlar bana ömrümün sonuna kadar unutamayacağım bir ders verdiler. Hem de adına sevgi dedikleri benim hiç tanımadığım ve inanmadığım bir silahla. Mağlup oldum, Alev. Yenildim. Sevmek sevilmek benim bilmediğim ve tatmadığım benden çok uzak olan duygulardı. Bundan sonra da öğrenebileceğimi hiç sanmıyorum. Değişemem artık. Benim için çok geç. Şimdi o güzel iyi insanların arasına dön ve mutlu ol. Senin için yapabileceğim tek şey bu kızım" der.

Alev'in arabadan inmesi ile hareketli müzik duyulmaya başlar. Onlarla beraber seyirci olarak biz de kazanmış gibi mutlu oluruz. Alev'in koşması ile önce görüntü yavaşlar, ardından kareler donar. Bu dondurulmuş kareler sevginin ve dayanışmanın gücünü göstermektedir.

Benzer bir durum Feride ve kayınvalidesi arasında da yaşanır. Kayınvalide *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde olduğu gibi gelinini istememektedir. Oğlunu paylaşmak istemeyen anne bu nedenle Feride'ye kötü davranır ve Feride de evi terk eder. Bunun üzerine Şener de evi terk edince anne yaptıklarını anlar. İkisini de eve götürmek için peşlerinden gider ve barışırlar. Sevgi, kayınvalideyi de dönüştürmüştür (Şekil 4.170.).



Şekil 4.171. Düğündeki bakışları / Barışmak için ev e geldiğindeki mahcup hali.

Filmde para (ekonomik yapı-gücün) karşısında sevgi ve dayanışma sayesinde kurulan birliktelik işlenmektedir. Film sonunda ağır çekim ve fotoğraf kareleriyle dondurulan imajlar bu dayanışmanın gücünü göstermektedir (Şekil 4.171.).



Şekil 4.172. Filmin sonundaki donan kareler ve bizi düşünmeye bırakan imajlar

Alev'in arabadan çıktıktan sonra koşması ağır bir çekimle verilir. Ardından görüntüler dolar. Dondurulmuş kareler paradoksal, hatta çelişkilidir. Bir filmin sonundaki hareketsizliği yerine (ya da bu yüzden) bize bir “sonsuzluk” hissi verir (Bellour 2008, 253). Bu filmin sonunda bireylerin kahkaha attıkları ve mutlu oldukları anda görüntünün donması ailenin mutluluğunun devam edeceğinin bir göstergesidir. Bazin'in ifade ettiği gibi, fotoğraf nesneyi korur ve bu şekilde zamanın varlığını durdurmaz, aksine vurgular. Burada da kareler donsa da biz ailenin mutluluğunun devam edeceğini biliriz. Bu donma sonsuzluk hissi vermektedir. Ailenin yapıları karşı kazandığının göstergesidir. Artık başka türlü mümkün. Bu gelecek kültüre, eylemde bulunma gücüne atılan bir tohumdur. Donma ile filmin anlatısı sona erse de biz onun hikayesini zihnimizde devam ettiririz. Gelecekteki hayatlarına dair düşünüyoruz.

Dondurulmuş kare tekniği *Neşeli Günler*, *Bizim Aile* ve *Ne Olacak Şimdi* filmlerinin sonunda kullanılmıştır. Son sahnenin bir fotoğraf karesi olarak dondurulması ile filmin finali hakkında seyircide bir düşünce veya his uyandırmak amaçlanmaktadır.

Bu başlık altında ele aldığımız ilk film olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* 'da ilk evlilik romantik aşk üzerine kurulmuştur. Evlilik birliği, imam(dini) nikah ile sağlanmıştır. Ancak bu evlilikte arızalanma başlayınca Asya evi terk etmiş ve yolu Cemşit ile kesişmiştir. İkinci evlilik etik kriterler çerçevesinde yapılmıştır. İlk evlilik de Asya karar verir ve tercih yapan kendisidir. İkinci evlilikte ise tercihi yapan oğlu Samet'tir. Samet, Cemşit'e baba deyince Asya o evde kalır. Son sahnedeki yol ayrımında da tercih bu yönde olur. Özetle, Filmin başında düğünle evlilik kurulur. Ardından sorunlar başlar, ilk evlilik biter ve sonra ikinci evlilik gerçekleşir. Bu evliliğin olmasında Cemşit'in iyi bir baba olması etkilidir. İlyas ile Asya'nın evlilikleri yapıya uygun gerçekleşir. Ancak sonrasında evlilikte arızalanma başlar. İlyas eve gelmez olur. Asya da ev hanımı olup, köylü kızı çaresizliğiyle evde beklemez. Fail olarak farkı evi terk ederek yaratır. Çünkü Asya aile evine de dönmez. Çocuğu ile kendine başka bir yol çizer.

Bizim Aile filminde ise Melek ve Yaşar arasında evlilik gerçekleşir. Bu evlilik ikinci evliliktir. Ardından çocuklar kaynaklı, evlilikte arızalanmalar başlar. Akabinde bireyler sevginin gücü ile düşünmeye başlarlar. Bu düşünme onların farkına varmalarına ve değişmelerine etki etmektedir. Baba kızına veremediği sevgiyi alabileceği yere gitmesine izin ver. Ferit ve ailesi sevgi ile babanın dönüşmesini sağlamıştır. Yaşar Usta ve Melek Hanım'ın çocuklarının kaynaşması ve tam bir aile olmaları da sevgi ve emekle birlikte gerçekleşmiştir. Sevgi ve dayanışmanın gücüyle aile birliği kurulmuştur. Sağlamlaşan bağlarla da aile bireyleri yapının gücüne karşı eylemde bulunabilmişlerdir. Bu durum hepsinde değişim ve dönüşümü birlikte getirmiştir. Tuncay haylazlığı bırakıp iyi bir öğrenci olmuştur. Ferit, Ferdi ve Feride Yaşar Usta'ya baba demeye başlamışlardır. Sevginin gücü ile ailenin çıkarları için eylemde bulunmaya başlamışlardır. Yaşar Usta'nın oğulları da aileye fayda sağlayacak yönde değişim göstermişlerdir.

Özetle, ikinci evlilikte emeğin ve dayanışmanın gücü ile bireyler başka türlüünü yapabilecek gücü kendilerinde bularak yapılara karşı direnmişlerdir.

4.8. Güçlü Kadınlar Yapılara Direniyor: Sultan ve Üç Tekerlekli Bisiklet

Bu başlık altında *Sultan*⁵² (Kartal Tibet, 1978) ve *Üç Tekerlekli Bisiklet*⁵³ (Lütfi Ömer Akad/Memduh Ün, 1962) filmleri ele alınıp incelenecektir.

Sultan (Kartal Tibet, 1978) filmi İstanbul'da bir gecekondu mahallesinde yaşayan Sultan ve Kemal arasındaki evlilik ve aşk ilişkisini merkeze almaktadır. Sultan eşini kaybetmiş dul bir kadın olarak üç oğlu ve bir kızı ile yaşamaktadır. Çocuklarına hem annelik hem de babalık yapan Sultan, geçimini ise ev temizliğine giderek karşılamaktadır. Dul bir kadın olduğu için mahalledeki erkeklerin gözü Sultan'ın üzerindedir. Ancak Sultan hiçbirine yüz vermemektedir. Tüm gün çocukları için çalışmaktadır (çocuklarına bakmak için hem evde hem de dışarda sürekli çalışıp koştururken görürüz onu). Kemal ise Sultan'ın oturduğu gecekondu mahallesinin muhtarının oğludur. Kadınlarla yakın ilişki içerisinde olan Kemal, oldukça çapkın biridir. Onun bu çapkınlığı tüm mahalleli tarafından bilinmektedir. Genç ve güzel olan Sultan'ın dul bir kadın olarak güçlü bir profil çizmesi, hiç kimseye yüz vermemesi ve ulaşılmaz olması Kemal'in ilgisini çekmiştir. Bu nedenle Sultan'ı elde etmek için tüm yolları denemiş ve çareyi de onu evlenme vaadiyle kandırmakta bulmuştur. Çünkü, Sultan için evlilik korunaklı bir alandır.

Film, Sultan'ın evinin bahçesinde çamaşır yıkadığını gösteren sahne ile açılmaktadır. Bu sahnede Sultan bir yandan çamaşır yıkar, diğer yandan ise yaramazlık yapan çocuklarını kovalamaktadır. Devamındaki sahnelerde Sultan sürekli koştururken verilmektedir (ev işine gitmesi, eve su taşınması, ev işi yapması, pazara gidip eşyaları tek başına taşınması vb.). Bu sahnelerin filmin başında verilmesi ile Sultan'ın dul bir kadın olarak güçlü olduğu vurgulanmaktadır. Ana akım sinemada dul bir kadının sahipsiz, kolay elde edilebilen ve yardıma muhtaç olduğunu vurgulayan birçok örneğe rastlamak mümkündür. Bu filmde ise tam tersi bir kadın profili çizilmektedir. Sultan kimseye eyvallahı olmayan güçlü bir kadındır (çalıştığı evde evin hanımının söylenmelerine karşı kovayı tekmeleyip işi bırakan, mahallede hakkını

⁵² Yönetmen: Kartal Tibet, Yapımcı: Nahit Ataman, Senarist: Yavuz Turgul, Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, Şener Şen, Adile Naşit, İhsan Yüce, İlyas Salman, Erdal Özyağcılar, Tuncer Sevi, Hikmet Gül, Tuncer Sevi, Müzik: Cahit Berkay, Yavuz Turgul, Görüntü yönetmeni: Erdoğan Engin.

⁵³ Yönetmen; Lütfi Ö. Akad ve Memduh Ün. Yapımcı: Nusret İkbal, Senarist: Vedat Türkali, Orhan Kemal (roman), Oyuncular: Ayhan Işık, Sezer Sezin, Senih Orkan, Saadettin Erbil, Reha Yurdakul, Osman Alyanak, Görüntü yönetmeni: Mustafa Yılmaz ve Çetin Gürtop.

aramak için kavga eden, vb.). Filmin çekildiği dönem göz önünde bulundurulduğunda dul bir kadın toplumsal düzenin bozulması ve evli kadınlar için de aynı şekilde kocalarını kaybetmeye neden olabilecek bir tehdit olarak görülmekteyken, erkekler için ise savunmasız ve kolay elde edilebilir kişi olarak görülmektedir. Dul bir kadının toplum tarafından tehlike olarak görüldüğü bir dönemde çekilen filmde Sultan'ın güçlü bir yapı sergilemesi fail olarak eylemlerde bulunduğu göstergesidir. Sultan yapıların dayatmalarına karşı eylemde bulunan güçlü bir karakter sergilemektedir.

Gecekondü mahallesinin kurnaz muhtarının minibüs şoförü oğlu Kemal, mahalleliye göre daha varlıklıdır. Ağzı iyi laf yaptığı için kadınları çok çabuk kandırabilmektedir. Filmin başında kadınlarla yakın ilişkisi perdeye yansımıştır (minibüsünde kadınlarla birlikte olur, sabahları mahalledeki kadınların evinden çıkar vb.). Sultan çocukları için yaşamına ve namus kavramına dikkat eden bir kadinken, Kemal bu konuda bir o kadar savurgan biridir. Bu nedenle bu ikilinin nasıl bir araya geleceği konusunda film düşündürmekle beraber, “Bu ikili nasıl olacak da bir araya gelecektir?” sorusunu da sordurmaktadır. Bu sorunun yanıtını Kemal'in Sultan'a bakışı vermektedir. Kemal, Sultan'ı dul olduğu için kolay elde edebileceğini düşünerek harekete geçmiştir. İlk olarak Sultan'ı göz hapsinde tutar. Sultan'ı çeşme başında su doldururken, komşusu ile kavga ederken, minibüs ile sabah işe giderken sürekli gözetlemektedir. Bu gözetlemeyi gizli bir şekilde yapmamakta ve gözetlediğini de Sultan'a belli etmektedir. Bu duruma örnek vermek gerekirse Sultan komşusuyla kavga ederken Kemal gelir ve onları izler. Bu izleme uzaktan ve sessizce yapılan bir eylem değildir. Kemal onlara yakın bir mesafede durarak ve gülerek onları gözetlediğini belli etmektedir (Şekil 4.172.).

Bunun üzerine Sultan “Ne bakıyorsun be, sinema mı oynuyor?” diye tepki verir.

Hatice: Aman git oğlum git heyheyleleri üstünde.

Kemal: Hatice abla bitiyorum valla buna. Ne kadın be cengâver gibi maşallah.

Hatice: Artık mahallenin dul kadınlarına da mı sulanıyorsun? Ayıp ayıp.

Kemal: Ayıbı var mı be! Kadın değil mi? Ha dul ha bekar.



Şekil 4.173. Komşuyla tavuk ve bahçe yüzünden yapılan kavga sonrası Sultan ve Kemal'in bakışması.

Burada Sultan, Kemal güldüğü için sinirlidir. Şekil 4.172.'teki fotoğraflarda da gösterildiği üzere Sultan baş planda verilerek sinirli hali gösterilmektedir. Kemal ise durumla dalga geçmektedir. Aynı şekilde baş planla bu durum mimikleri üzerinden gösterilmiştir.

Başka bir sahnede Kemal kahvehanede otururken Sultan kahvenin önünden geçer. Kemal ayağa kalkıp Sultan'a bakarak "Off be geçiyor" der. Masadan biri "kim?" diye sorduğunda Kemal "Sultan, ne kadın be!" der.

Laz komşu: Şimdi de dullara mı kancayı taktın?

Diğer bir komşu: Çetin cevizdir o.

Kemal: Ah bir kırsam o cevizi.

Muavin: Abi sen yoksa bu kadına tutuldun mu?

Kemal: Hadi ulan ben tutulacağım haa. Maksat şenlik olsun.

Bu diyaloglardan da anlaşıldığı üzere dul olmak savunmasız olmayı beraberinde getirmektedir (Mahallenin bakkalı, bekçi ve Kemal bu anlamda Sultan'a ilgi gösterir). Sultan dul olduğu için mahallenin "arsız" erkeklerinin açık hedefi haline gelmektedir. Birçok filmde çizilen dul kadın imajının tersine Sultan düzeni bozmayacak belli bir yaşam tarzını benimsemiş bir karakterdir. Bu yaşam tarzı da yas tutma, cinsel perhiz, dış görünüşünü önemsememe, boyun eğme gibi tutum ve davranışlar içermektedir (Doğan, 2013: 12). Sultan'ın tek önceliği çocuklarına bakmaktır. Bu nedenle kendi hayatı, eşinin ölmesiyle askıya alınmış gibidir. Ancak filmde aşk ile bu durumun yıkılacağı verilmektedir.

Sultan sabah işe giderken Kemal'in minibüsüne biner. Kemal kasetten Orhan Gencebay'ın "Nerede"⁵⁴ şarkısını çalmaya başlar. Şarkıyı yüksek sesle çalarken bir yandan da Sultan'ı dikiz aynasından gözetlemektedir.



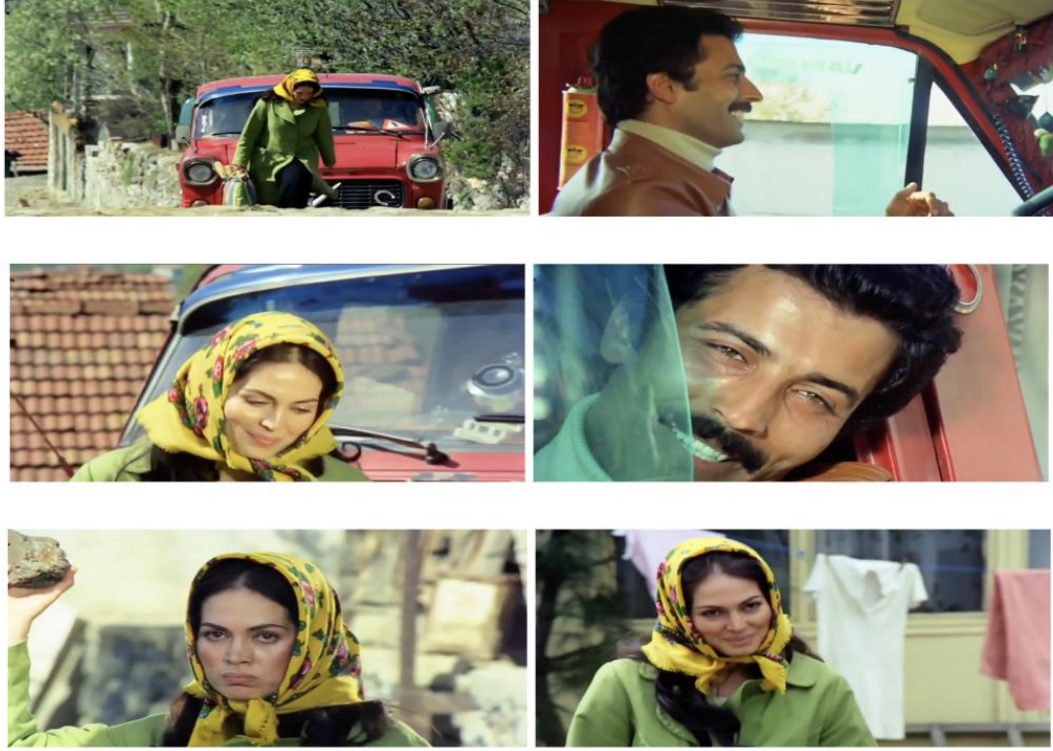
Şekil 4.174. Kemal'in dikiz aynasından Sultan'ı dikizlemesi ve Sultan'ın utanması

Sultan bu durumu fark edip mahcup bir tavır sergilerken, Kemal daha da üzerine gitmektedir (Şarkının sesini arttırmak vb. gibi.) (Şekil 4.173.).

Başka bir sahnede ise Sultan, eve yürürken Kemal minibüsle arkasından onu takip eder. Kemal bu sefer de Orhan Gencebay'ın Beni Böyle Sev⁵⁵ şarkısını çalar.

⁵⁴ Şarkının sözleri: Beni ne benden sor ne de neşeden /Beni bilmek istersen sor aşk ve çileden/Dil kötü söylerse gönül kırılır /Kırma sakın bir hasretin aşığım ben/Sevmenin zamanı geldi geçiyor/Bulamadım bir seveni canı gönülden /Bulamadım bir seveni canı gönülden/ Nerede nerede?/Gönlümün Leyla'sı nerde?/Nerede nerede?/Belalım nerde?/Mutluluk sevince ele geçendir/Gölmeyi bilen sevgiye kıymet verendir/ Şu koca dünyanın nesi var başka/Bedbaht olanlar sevgiyi inkar edendir/Sevmenin zamanı geldi geçiyor/Bulamadım bir seveni canı gönülden/ Bulamadım bir seveni canı gönülden/Nerede nerede?/ Gönlümün Leyla'sı nerde?/ Nerede nerede?/ Belalım nerde? / Nerede nerede? / Gönlümün Leyla'sı nerde? / Nerede nerede? / Belalım nerde?/ Nerede...

⁵⁵ Beni böyle sev seveceksen/ Olduğum gibi göreceksen /Beni böyle sev seveceksen /Olduğum gibi göreceksen /Girme ömrüme girme gönlüme /Ne dertliymiş bu diyeceksen /Girme ömrüme girme gönlüme /Ne dertliymiş bu diyeceksen /Sen dert nedir ne bilirsin /Sen gönlümde Kabe sen meleksin /Sen her şeysin /Sen ümitlerimin tek kaynağı /Sen aşkın bence ta kendisisin, kendisisin /Sevme diyemem sevde diyemem /Sen de dertli ol diyemem /Sevme diyemem sev de diyemem /Sen de dertli ol diyemem /Beni böyle sev seveceksen /Kalbim senin gir gireceksen /Girme ömrüme girme gönlüme /Ne dertliymiş bu diyeceksen /Girme ömrüme girme gönlüme /Ne dertliymiş bu diyeceksen /Görmedin mi gözlerimde /Bir mahkumun en son arzusunı hasretini /Görmedin mi gözlerimde /Seni çılgın gibi sevdiğimi, sevdiğimi /İster sevgi ol istersen kin /İsterdim benim ol benim /İster sevgi ol istersen kin /İsterdim benim ol benim /Beni böyle sev seveceksen /Olduğum gibi göreceksen /Girme ömrüme girme gönlüme /Ne dertliymiş bu diyeceksen /Girme ömrüme girme gönlüme /Ne dertliymiş bu diyeceksen



Şekil 4.175. Kemal'in Sultan'ı takip etmesi- Sultan kızsı da gülümser ve vücut dili onu ele verir

Sultan şarkıyı duyunca ilk kez gülümser ve bu ilk olumlu tepkisidir (Şekil 4.174.). Ardından Kemal evine kadar götürmeyi teklif etse de Sultan buna kızar ve “çekil peşimden” der. Kemal “çekil demesi kolay, senin bu dediğini ben dinlerim ama gönül dinlemez. Orhan abimiz ne demiş “Beni Böyle Sev” tamam mı?” deyince Sultan daha da sinirlenir: “Bana bak beyzade kafana bir şey yemek istemiyorsan defol git. Benim pis serserilerle işim yok. Kafamın tasını attırma yoksa fena yaparım seni. Hadi defol...” der. Bunun üzerine Kemal “Peki be bacım sen yeter ki kızma. Ama bu minibüse binmek her kula nasip olmaz. Kıymetli minibüstdür, rahattır, tık çıkarmaz, yolda kalmaz, sağlamdır. Haa geliyor musun? deyince Sultan iyice sinirlenir ve eline taş alarak “Şimdi seni” deyince Kemal gaza basıp kaçır. Sultan eve doğru yürüdüğünde Kemal'in minibüsünün bozulduğunu ve onu tamir etmek için uğraştıklarını görünce güler (Şekil 4.174.) Bu ikinci gülme ile Sultan'ın ilerleyen sahnelerde yumuşama ihtimali seyirciye gösterilmektedir. Yumuşamasının nedeni ise Kemal'e olan aşkıdır.

Sultan'ın gülümseyerek niyetini belli ettiği bir başka yer çeşme sahnesidir. Çeşme başında Sultan su doldururken Kemal bu sefer de Ferdi Tayfur'un "Çeşme" adlı şarkısını açar ve Sultan'ı izlemeye başlar. Burada Sultan'ın yüz ifadesinin değiştiğini görürüz (Şekil 4.175.). Kemal'e bakarak tebessüm etmektedir. Bu tebessüm ile Sultan'ın da artık Kemal'e karşı bir şeyler hissetmeye başladığını söylemek mümkün olmaktadır.



Şekil 4.176. Sultan ve Kemal'in çeşme başındaki bakışmaları

Sultan, Kemal'e bakmaktan suyu taşırır (Şekil 4.175.). Suyu taşırarak aklının başka bir yerde olduğunu göstergesi olarak sık sık filmlerde kullanılan bir anlatımdır. Komşular Kemal'in ona kafayı taktığını söyleyince Sultan "Ne olacak kendini beğenmiş serseri" der. Bunun üzerine Hatice "Ama Allah için yakışıklı çocuk" der. Sultan "Aman bana ne yakışıklılığından" der. Sultan bunları söylese de aslında duygusal olarak Kemal'e ilgi duymaya başladığı beden ve yüz hareketlerinden anlaşılmaktadır. Sultan Kemal'e olan ilgisini belli etmemek için komşularıyla bu şekilde konuşarak kendini baskılamaktadır.

Mahalleli kadınların hep beraber sinemaya gittikleri sahnede Kemal de sinemaya gider. Kemal burada Sultan'ın arkasına oturur. Ancak Sultan onu tersler. Işıklar sönüp film başlayınca Kemal Sultan'ın eşarabının altından üfler (Şekil 4.176.).



Şekil 4.177. Kemal Sultan'ın eşarabının altından üfler

Sultan dul bir kadın olduğu için cinsel isteklerini geri plana atmıştır. Toplum içerisinde dul kadınlar erkekler tarafından rahatsız edilmemek için bu yöntemle başvurmaktadır. Bu sahnede Sultan arzusuna direnmektedir. Kendini kaptırır gibi olsa da hemen toparlanması bunun bir göstergesidir. Kemal'in tüm ısrarlarına rağmen Sultan ona karşılık vermez. Sinemada hamile olan komşularının doğumu başlayınca Kemal onları eve götürür ve doğumu bekler. Doğum olunca Kemal, Sultan'a sarılır (Şekil 4.177.).



Şekil 4.178. Sultan'ın sevinçten yanlışlıkla Kemal'e sarıldığı sahne

Sultan kızıp gittiğinde Kemal Hatice'ye "Yahu insan buna elini nasıl sürer?" der. Hatice "Nikahı basarsa" der.

Evlilik cinsel olanla toplumsal olanın birleşmesidir (Cavell, 2010: 45). Evlilik cinselliğin yasal olarak yaşandığı kurumdur. Bu nedenle evliliğin bu yönü film boyunca vurgulanmaktadır.

Kahvehanede Charlie (karısının adı Melek olduğu için) lakaplı adam evliliğin kötülüğü üzerine konuşmaktadır. Bakkal "Evlilik güzel şey" der. Bunun üzerine Charlie "Değil lan. Onun için baştan seni alıcam evlenicem diyeceksin. Dayanamaz

evlilik lafına eksik etekler sonra işini bitir pırr diyeceksin” der. Kamera burada Kemal’i göstermektedir. Kemal’in beden dili ve bakışlarından bu fikrin hoşuna gittiği anlaşılmaktadır.

Kemal, Hatice’ye gidip Sultan’a âşık olduğunu söyler. Hatice “Evlenmeden imkânı yok olmaz” der. Kemal “Evlenmeden kim dedi canım. Evlenicem, nikahta kıyacağım. İsteticem. Yoksa valla kendimi vururum çöllere... sonra da asarım” der. Bu lafların üzerine Hatice, Sultan ile konuşmayı kabul eder. Hatice burada çöpçatan konumundadır. Hatice durumu Sultan’a anlattığında Sultan’ın yaşadığı şaşkınlık yüzüne yansır ve bir araya gelmeyi kabul eder (Şekil 4.178.).



Şekil 4.179. Hatice gidip Kemal’in onunla evlenmek istediğini Sultan’a söyleyince Sultan’ın şaşkın yüz ifadesi

Kemal’in Sultan ile evlenmek istediğini duyan bakkalcı da Hatice’ye gidip Sultan ile evlenmek istediğini söyler. Ortam kızışıp rekabet artınca Kemal hemen Sultan’ı istemeye gider. Sultan burada da şaşkınlık yaşar ve bu durum yüzüne yansır (Şekil 4.179).



Şekil 4.180. Kemal’in Sultan’ı istemeye geldiği sahnede Sultan’ın şaşkınlığı

İsteme sahnesinde Sultan’ın aile büyüğü olmadığı için Kemal Sultan’ı komşularından ister. Filmde kız isteme geleneği uygun gerçekleşmiştir. Kahve yapılır, kız istenir ve çiftin arasında söz kesilir. Bu sahnede duygusal bir müzik verilir. Müziğe

Şekil 4.180.'deki görüntüler eşlik eder. Kamera yakın çekimde bir Sultan'ı bir Kemal'i göstermektedir (Şekil 4.180.).



Şekil 4.181. Evlenme kararını veren Sultan'ın düşünceli halini yansıtan imajlar

Sultan, istemede candan onları izleyen çocuklarına bakar. Çocuklarına baktığında boynu bükülmüş ve gözleri doldurmuştur (Şekil 4.180.). Sultan'ın bu hali evliliği biraz da çocukları için yapmak istediğini göstermektedir. Çocuklarına baktığında bu nedenle ağlamaktadır. İsteme mesesimi bittikten sonra Sultan nikah işlemleri başlatılsın diye Kemal'e nüfus cüzdanını verir.

Herkes gittikten sonra Sultan aynanın karşısına geçip eşarbını çıkarır. Yüzünü inceleyerek saçlarını tarar ve biz de onun kendine bakışını aynadan izleriz (Şekil

4.181.). Sultan kendine tebessüm eder, kadın olarak kendi için bir şey yapmıştır. Bu sahne ile kendinin yeniden farkına vardığı gösterilmektedir.



Şekil 4.182. Sultan'ın aynanın karşısında kendine bakışı

Çift nikah işlemleri için fotoğraf çektirir. Nikah günü almak için belediyeye giderken Kemal arabada elini atar ama Sultan elini çeker. Sultan kendini bu yöntem ile korumaktadır. Nikah kıyılmadan Kemal'e hiçbir şekilde karşılık vermemektedir.



Şekil 4.183. Nikah işlemleri için çektirdikleri fotoğraflar ve Kemal'in nikah başvurusu yapmak yerine belgeleri çöpe attığı sahne

Çift beraber nikah günü almaya gittiklerinde Kemal, Sultan'ı kıyılan nikahı seyretmesi için bırakır ve oyun oynayarak evrakları yırtar (Şekil 4.182.). Amacı nikah vaadiyle Sultan'ı kandırıp isteklerine ulaşmaktır. Nikah dairesinden çıkıp eve gitmeyi teklif eder ama Sultan nikaha kadar beklemesi gerektiğini söyler. Ancak Kemal beklemez ve gece Sultan'ın evine gider. Sultan eve almaz ancak Kemal “bari bir kahve” yap deyince içeriye girmesine izin verir.



Şekil 4.184. Sultan'ın elinin titremesini kamera yakın planda gösterir

Sultan kahve yaparken heyecandan elleri titrer (Şekil 4.183.). Kamera elleri yakın planda çekerek Sultan'ın heyecanını perdeye taşımaktadır.



Şekil 4.185. Sultan'ın kandırıldığını öğrendiğindeki bakışları

Sultan için namus kavramı oldukça önemlidir. Bu dul bir kadın olarak kendini korumanın bir yoludur. Sultan muhtardan (Kemal'in babası) Kemal'in kendisine oyun oynadığına dair gerçekleri öğrenince namusunu korumak için Kemal'i vurmaya gider (Şekil 4.185.). Tüm mahalleli için Kemal artık ırz düşmanıdır. Onlar da Kemal'i vurması için Sultan'ı desteklemektedirler. İkili karşı karşıya geldiğinde Sultan, Kemal'i vurmaz. Bu sahnedeki yüz ifadeleri ikiliyi ele vermektedir (Şekil 4.185.). Sultan sevdiği için Kemal'e bir şey yapmamıştır. Kemal ise yaptıklarından pişman olmuştur. İkiliyi dönüştüren güç aşktır.



Şekil 4.186. Sultan'ın Kemal'le yüzleşmesi

Kemal'in yaptıklarının karşısında Sultan karşı taktikler geliştirir. Bakkal Bahtiyar'a gidip "Gel beni iste" der. Bunu duyan Kemal Sultan'ın evinin önüne gidip naralar atar ve son ses Orhan Gencebay şarkıları açar. Sabaha kadar Sultan'ın kapısında bekler. Bahtiyar, Sultan'ı istemeye geldiğinde de Kemal Sultan'ın evinin önündedir (Şekil 4.186.).



Şekil 4.187. Bahtiyar'ın Sultan'ı istemeye geldiği sahne

Bahtiyar Kemal'den çekindiği için içeri giremez. Bunun üzerine Sultan olaya müdahale eder. Ancak sorunu çözemeyince Kemal'i evin önünden kovar. Kemal gitmeyince de Kemal'e tokat atar, Kemal de ona vurmaya başlar. İkili tekme tokat kavga edip, çamurlarda yuvarlanır. Komşular da onları tezahürat ederek izlemektedir (Şekil 4.187.). Komşuların aralarında geçen diyaloglar burada önemlidir:

Komşu 1: Ayırın şunları birbirlerini öldürecekler.

Komşu 2: Dokunmayın canım iyidir da.

Hatice: Şimdi birbirlerinin dilinden konuşmaya başladılar.

Komşu 3: Bunlar birbirlerine bal gibi aşıklar.

Komşu 2: Nerden anladın?

Komşu 3: Eee baksana ne güzel dövüşüyorlar.

Yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi didişme ve kavga aşkın göstergesidir. İkili karşılıklı oturup konuşarak sorunlarını çözemedikleri için kavga anında aralarındaki aşkın varlığı ortaya çıkar. Ancak buradaki kavga daha serttir.



Şekil 4.188. Sultan ve Kemal'in kavga ettiği sahne

Karakolda komiser anlaşıp barışın dediğinde Sultan Kemal'e "Bir daha karşıma çıkma!" der ve Kemal gider. Kemal sahilde uzun uzun düşünmektedir. Muavini "Canın sağ olsun Abi. Bir kadın için üzme o kadar kendini. Yoksa dediğin başına mı geldi?" der. Kamera Kemal'in yüzüne yaklaşır "Galiba" der. Kemal, Sultan'a âşık olduğunu ilk defa kabul eder ve onsuz yapamayacağını anlar. Âşık olmak onu değiştirmeye başlamıştır. Sokrates düşüncesinde aşk bir deneyim olarak bireyi düşünmeye iten bir güçtür (Platon, 2007: 141). Sahilde de bu düşüncelyi destekler şekilde Kemal'in düşünme eyleminde bulunduğu görülmektedir. Kemal düşünmeye başladıktan sonra yaptıklarının farkına varır ve Sultan'ı geri kazanmanın yollarını arar. Asiyeye gidip özür diler (Asiye mahallede birlikte olduğu kadınlardan biridir). Burada Asiye ile dertleşir ve ona Sultan'ı sevdiğini ve çocuklarına baba olmak istediğini söyler. Âşık olmanın ve kavuşamamanın nasıl bir acı olduğunu artık bilmektedir. Sultan da Kemal'e âşık olmuştur. İşe giderken bindiği minibüste daha önce Kemal'in ona çaldığı "Beni Böyle Sev" adlı şarkıyı duyunca yüzünün aldığı ifade Kemal'i düşündüğünü göstermektedir. Klasik anlatıda olduğu gibi flashback yapıp daha önceki görüntülere gitmeyen bu sahnede Sultan'ın Kemal'i düşündüğü beden dili aracılığıyla aktarılmaktadır. Bunun yansıtılması sinemanın olanaklarıyla ilgilidir.

Aşk ikisi için de düşünmeyi beraberinde getirmiştir. Düşünme de fail olarak eylemde bulunmayı sağlamaktadır. Kemal değişmeye ve dönüşmeye başlamıştır. Öyle ki Kemal babasına, Sultan' ve mahalleliyi evsiz bıraktığı için tepki vermiştir. Âşık olmadan önce babası ve yapılardan yana duran Kemal, aşk ile birlikte dönüşmüş ve güçlü olana karşı harekete geçmiştir. Sultan ve komşularının evi yıkılınca başka bir

yerde düzen durmak için giderler. Kemal de babasını geride bırakarak onların peşinden gitmiştir. Aşk Kemal'e kendi sınırlarını aşabileceğini göstermiştir. Aşk ile kendisinin ve potansiyelinin farkına varan Kemal, özne olarak bir gücünü ortaya çıkarmıştır.

Evleri yıkıldığı için kendilerine yeni bir hayat kurmak için Sultan ve komşuları eşyalarını toplayarak yola koyulmuştur. Kemal de peşlerinden elinde gelinlik ve yüzük ile yürümektedir. Mahalleli yerleşecek yeni bir yer bulup yeniden ev inşa etmeye başlar. Kemal de onlara yardım etmek ister. Ancak Sultan “seni istemiyorum” der. Yine kavga etmeye başladıklarında çarpma ile Kemal'in elindeki gelinlik paketinden çıkar ve havalanır. Bunu gören Sultan şaşırır. Kemal “Senin için aldım” der ve yüzüğü takar.



Şekil 4.189. Gelinliğin havada uçuşmasıyla Sultan'ın duygu durumunu anlatan yüz ifadesi

Gelinlik ağır çekim ile (slow motion) havadan süzülürken Sultan ve Kemal'in bakışları gösterilmektedir (Şekil 4.188.). Sultan yüzük ve gelinlikle Kemal'in ciddiyetini anlamıştır.



Şekil 4.190. Beraber yeni bir hayat kurmaya başladıklarını gösteren sahne

Son sahnede sarılıp ayağa kalkarlar ve evleri inşa etmeye beraber devam ederler (Şekil 4.189.). Bu sahne ile ikinci evliliğin gerçekleştiğini söyleyebiliriz. İlk başta aralarındaki ilişki yapıların kısıtlamalarıyla şekillenirken, burada artık bireyler özne olarak eylemde bulunmaktadır. Yapılar içerisinde yarıklar açarak kendi yollarında ilerlemektedirler. Başka türlüünün mümkün olduğunu göstermişlerdir.

Bu evlilik Sultan için ikinci evlilik iken, Kemal için yeniden evliliğdir. Evliliğe yaklaşıp ayrıldıkları için son sahnedeki kabul ediş ile yeniden evliliğin gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Yeniden evlilik ve ikinci evlilik başta Kemal'in sonrasında da Sultan'ın değişmesiyle gerçekleşmiştir. Onları değiştiren ise aşk olmuştur. Aşkla beraber düşünmeye, ortak hareket etmeye ve birbirleri için emek harcamaya başlamışlardır. Barışma ile dayanışma da beraberinde gelmiştir. Filmin sonunda beraber yeni ev inşa etmeleri yeşeren geleceğin varlığını göstermektedir. Bireyler düşünmeyle beraber eylemde bulunarak önce kendilerini değiştirmekte, ardından da var olan düzeni değiştirip yeniden inşa etmektedir.

Filmde dul bir kadın özelinde ikinci evliliğin ne kadar zor olduğu gösterilmektedir. Kadın toplum içerisinde ötekileştirilmemek için kuralların içerisinde hareket etmektedir. Bu nedenle yapıların sınırlaması içerisinde kendi isteklerini ötelemiştir (Sultan).

Bu başlık altında izleyeceğimiz diğer bir film *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Lütfi Ömer Akad/Memduh Ün, 1962) filmidir. Film, Ali ve Hacer'in bir araya gelerek toplumsal kurallara karşı eylemde bulunmalarını konu almaktadır. Film, köyden kente göçün ve gecekondulaşmanın yoğun olduğu 1960'lı yıllarda İstanbul'da geçmektedir. Ali büyük bir arazi içinde mandıracılık yapmaktadır. Bu nedenle büyük inşaat şirketlerinin

değerinin altında değerli arazileri satın alma baskısından nasibini almıştır. Ali arazisini satmak istemediği için satın almak isteyen şirketin sürekli baskısıyla karşı karşıya kalır. Bu duruma daha fazla dayanamadığı için mandırayı ateşe vererek inşaat şirketinin ortaklarından Emin Bey'i öldürür. Olayı gerçekleştirildikten sonra kaçarken de Emin'in adamları tarafından vurulur ve ağır yaralı olarak oradan kaçır. Her yerde arandığı için bir gecekondu mahallesine saklanır. Saklandığı ev ise Hacer'in evidir. Hacer, hayatını çamaşır yıkayarak kazanan ve oğlu Hasan ile birlikte yaşayan bir kadındır. Oğlu ile birlikte İzmir'e çalışmaya giden ve bir daha geri dönmeyen (4 yıldır geri dönmemiştir) kocasının yolunu gözlemektedir. Tek başına çocuğuna bakmak zorunda kalan Hacer, güçlü bir kadındır. Saklanmak zorunda olan Ali gizlice Hacer'in evine girince ikilinin yolları kesişir. Ali'yi kapıda elinde silahla gören Hacer korkmak yerine "yaralısın" der. Ali'ye yarasını temizlemek için yardım etmek ister ancak Ali istemez ve sabah gideceğini söyler. Sabah olduğunda Ali salonun ortasında baygın olarak yatmaktadır. Bunu gören Hacer onu tavan arasına taşır, yarasını sarar ve iyileşene kadar orada saklanmasına izin verir.

Hacer, Ali ile ilk karşılaştığında soğukkanlılığını korumuştur. Böyle bir durumda Hacer'in korkması ya da çığlık atıp kaçması beklenirken, Ali'ye yaralı olduğu için yardım etmek istemiştir. Üstelik bunu Ali'nin neden kaçtığını ve neden yaralı olduğu bilmeden yapmaktadır. Hacer Ali'yi bu anlamda sorgulamaz. Çekim tekniklerinin kullanım biçimi ve Ali'nin aciz gösterilmesi ile birlikte seyirci de Hacer gibi bu durumu sorgulamamıştır.



Şekil 4.191. Ali'nin salonun ortasında baygın yatması

Ali'nin baygın salonun ortasında yattığı sahnede Ali'nin yerde yattığı ilk olarak geniş açı ile gösterilir ve ardından yavaş çekimle zoom in yapılarak kamera Ali'ye yaklaşır (Şekil 4.190.). Bu kamera hareketi ile Ali'nin durumu, kanlı görüntüsü ve durumun ciddiyeti gösterilmektedir. Bu sahne ile Ali, masum ve yardıma muhtaç

görülmektedir. Silah tutan elinin altında biriken kana kameranın yakın girilmesiyle çok kan kaybettiği de görülmektedir. Bu sahne ile Hacer'in Ali'ye yardım etmesine seyirci olarak biz de ikna oluruz.



Şekil 4.192. Hacer ve Hasan'ın bekleyişteki hali

Filmdeki aile içerisinde baba ve koca figürü yoktur. Baba ve koca yoksunluğu filmdeki olayların gelişmesinin temelinde durmaktadır. Şekil 4.191.'te görüldüğü üzere Hasan ve Hacer hep bir bekleyiş içerisindeyler. Üç tekerlekli bisiklet bu nedenle bu yoksunluğa karşılık gelmektedir. Ömer Lütfi Akad verdiği röportajda bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

Bu simgesel bir isimdir. Film, Ali, Hacer ve Hasan'ın yani üç kişilik bir ailenin hikâyesidir. Ali baba, Hacer anne, Hasan çocuktur. Filmde Hasan'ın üç tekerlekli bir bisikleti de var. Bu bisiklet gerektiği yerlerde görünüyor. Ama üç tekerlekli bisiklet ile üç kişilik aile arasında simgesel bir bağ var. Nasıl bisiklet bir tekerleği eksilince yürüyemezse bu aile de içinden bir kişi eksilirse yürüyemiyor.

Bu bisiklet Ali'nin gelmesiyle elde edilir. Başka bir deyişle Ali'nin gelmesiyle aile tamamlanır. Hasan babasına, Hacer ise kocasına kavuşmaktadır.



Şekil 4.193. Hacer'in çatı katına çıktığını gösteren terlik sahnesi

Hacer Ali'nin birisini öldürdüğünü mahalleye gelen polislerle öğrendikten sonra da Ali'ye karşı tutumu değişmemiştir. Ali'nin yarasını temizleyip sarar. Çatı katına yemek çıkardığı sahnede Ali ile uzun uzun bakıştıktan sonra kamera merdivenlerden aşağıda duran terliklere zoom in yapar. Bu zoom ile yakın planda Hacer'in terlikleri görülür (Şekil 4.192.). Türk kültüründe terlik ya da ayakkabı eve girerken çıkarılmaktadır. Toplumumuz için ev, yuva olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle ev yuvaya denk düşmektedir. Bu sahnede kameranın terliklere yakın girilmesi Hacer'in arzuladığı yuvayı bulduğuna dair bir işarettir. Burada sığınan her ne kadar Ali olsa da Hacer de omuzundaki yüklerden yorulmuş ve birine sığınmak istemektedir. Bu kişi Ali mi olacaktır? Ali olacaksa bu nasıl gerçekleşecektir? Bu soruların cevabı Hacer'in Ali'yi yakından tanımasıyla verilmeye başlar.

Hacer'in Ali'ye yemek çıkardığı bir başka sahnede Ali Hacer'e sorular sorar. Ali Hacer'in evine gelen olmasına rağmen Hacer geldiğinde onu sorgulamaz. Ancak bu sahnede Ali Hacer'i sorgular gibidir. Ali, Çamaşırcılık mı yaparsın?, Neden ele vermedin beni?, Nerelisin?, Kaç yıldır burada yaşıyorsun?, Kocan nerede?, Kaç yıldır kocan İzmir'de? ve Kaç yıl oldu? gibi sorular sorar. Soruları sorduğundaki ses tonu da bu sorgulama görüşünü destekler niteliktedir. Hacer başı önde utangaç ve tedirgin bir tavırda bu sorulara cevap verir. Burada birbirleri hakkında bilgileri arttıkça karşılıklı birbirlerine ilgileri de artmaktadır. Bu sohbetten sonra o gece Ali'yi de Hacer'i de uyku tutmamıştır. Burada kamera hareketi ile ikilinin birbirini arzuladığı gösterilmektedir. Farklı odalarda kalan ikilinin bu tutkulu hali dinamik kamera hareketi ile verilmektedir. Kamera sola pan hareketiyle ilerlerken bir sonraki sahneye geçmek için görüntü kesilmez sanki yan yanaymış gibi birinden diğerine kaymaktadır. Bedenleri üzerinden kayan kamera karanlık geçişten sonra ışıkla aydınlanmış yüzlerini göstermektedir. Hacer'in yüzünden Ali'nin yüzüne dönen kamera hareketi devam ettirilerek yine Hacer'in yüzüne geçer. Bu sahne yaklaşık bir dakika sürse de hiçbir diyalog kullanılmadan arzunun gücünü gösterir. Birbirinin arzularından haberdar olmayan kişilerin arzuları tek bir kadrajın içinde ve tek bir kamera hareketiyle bizlere sunulmaktadır (Öztürk, 2019: 101). Bu sahne ile biz de düşünmeye başlarız. Aralarında bir şey olacak mı? Hacer ne düşünüyor? Ali ne düşünüyor? Arzuları onları nereye sürükleyecektir?

Tüm bu soruların cevabını Hasan verir. *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde olduğu gibi burada da çocuğun tercihi kişilerin tercihini etkilemiştir. Hasan iki yaşındayken babası İzmir'e çalışmaya gitmiştir. Babasını uzun süredir görmediği için baba özlemi çekmektedir. Her gece uyumadan annesine babasının gönderdiği mektubu okutur. Mektup okumanın bir saati vardır. Hasan saati gündüzden kurar ve saat çalınca annesine babasının mektubu okutur. Yine bir akşam mektubu annesine okutup uyuduktan sonra Hacer'in düşünmeye başladığını görürüz. Burada Hacer sanki Ali'nin oğlunun babası olması ve olur ise nasıl olacağı hakkında düşünmektedir. Bu düşünme eylemini yaparken çatı katına uzun uzun bakış atmaktadır. Sabah olduğunda Hasan da çatı katına bakar. İlk olarak Hasan'ın gözünden merdivenleri görürüz, daha sonra merdivenlerden aşağıdaki Hasan'ı görürüz (Şekil 4.193.). Filmde sürekli merdivenlerin gösterilmesi sevginin ve aranan şeyin çatı katında olduğunu sezdirmektedir. Hasan'ın babasına kavuşma hayali, Hacer'in kadınsı arzuları ve tutkusu oradadır. Yukarıdaki (Ali) onlar için bir umuttur. Tıpkı insanların umudu gökyüzünde aramaları gibi onlar da umudu yukarılarda bulmayı arzulamaktadır. Aradığı yuvaya kavuşmak için Hasan da ayakkabılarını çıkararak çatı katına gider. Yukarıya çıktığında Ali'yi görür ve Ali'yi babası zanneder.



Şekil 4.194. Merdiven sahnesi/ Hasan'ın çatıya çıkışının merdivenler aracılığıyla anlatılması

Hasan Ali'yi görünce annesine “Hani babam gelince uyusam bile uyandıracaktır beni” der. Hacer Ali'ye bakar ve aksini açıklayan bir şey söyleyemez. Aksi bir şey söylenmediği için Hasan, Ali'yi babası olarak kabul eder. Hacer ve Ali de bu durumu kabul etmiş gibidir. Hep beraber sarılarak yeni ailelerini kutlarlar (Şekil 4.194.).



Şekil 4.195. Aile olduklarının ekildiği sahneler

Hasan Ali'yi baba olarak kabul ettikten sonra yine mektubu okutmak ister ancak Hacer kızarak “yırttım mektubu” der. Yıllarca sakladığı mektubu Ali'nin gelmesiyle yırtan Hacer de Hasan gibi onu ailesine kabul etmiştir. Hasan'ın Ali'yi babalığa kabul etmesi Hacer'in bastırdığı yalnızlık hissini körüklemiştir. Kocasından gelen mektubu yırtması Hacer'in Ali'yi kocalığa kabul ettiğinin bir göstergesidir. Hacer'in Ali'yi kocalığa kabul etmesi ikinci evliliği gerçekleştirir. Kadın ilk evliliğinde yapılara uygun hareket etmektedir. Kocasını beklemiş, çocuğuna bakmıştır. Ancak ikinci evliliğinde arzulara uygun hareket eder. Mahallenin ne düşüneceği, yakalanma ya da suçlanma korkusu olmadan sevdiği adamı seçer ve onun için düzene (yapıya) karşı savaşır.

Sultan filminde olduğu gibi bu filmde de kadın sahipsiz görüldüğü için ev sahibi tarafından tecavüze uğrar. Hacer de Sultan gibi güçlü bir kadındır, kendini korur. Bu olay gerçekleştiğinde Ali çatıdadır ancak yakalanmamak için olaya evdeyken müdahale etmez. Ancak sonrasında Yakup'un önünü keserek hesabını sorar. Ali Yakup'tan hesap sormak için evden çıkmıştır. Eve döndüğünde Hacer Yakup'u dövdüğünü anlar “Yapmamalıydın” der. Sonra Ali'nin yarasını pansuman yapmak için yukarıya çıkar. Ali üstünü çıkarır ve “dövmese miydim” der. Hacer “Kim sen mi? İyi ettin” der. İkili burada uzun uzun bakışlırlar ve sonrasında sarılırlar. Bu sarılma ile ikinci evlilik gerçekleşmiştir. Hacer'in Ali'yi kabul ettiği bu sahne ile daha açık şekilde sunulmaktadır. Bu sahnede kamera bir kadının bir de erkeğin suratı arasında geçiş yapar ve sahneyi ellerini tutuşturarak bitirir. Bu eller hep bu şekilde mi kalacaktır? Yoksa yapılar ikiliye engel mi olacaktır?

Hasan sünnet olacağı için sünnetliklerini giymiştir. O güne kadar baba demeyen Hacer “Hadi babanın elini öp” der. Hacer bu söylemle Ali'nin babalığını onaylarken aynı zamanda onu eşliğe de seçmiştir. Bu diyalogdan sonra Ali, Hacer'i omuzundan tutup “Korkma artık” der. Bu diyaloglar aralarında bir anlaşma gibidir. Ali'nin

gelmesiyle aile tamamlanır. Ali, Hasan'a sünnet hediyesi olarak hep istediği üç tekerlekli bisikleti alır. Bisikletin gelmesi eksiğin tamamladığının bir göstergesidir.

Aile tamamlanmış iken *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde olduğu gibi gerçek baba döner. Hacer'in eşini gördüğü sahne alışılmış klasik anlatının dışında kurulmuştur. Hacer, Reşat'ı ilk gördüğünde bel planda gösterilmektedir. Karşı açıda Reşat boy planda yakın (dar) bir açı ile verilir. Kamera tekrar Hacer'e döndüğünde Hacer'i baş planda görürken karşı açısında Reşat'ı yine boy planda ama uzak (geniş) bir açıda görürüz. Reşat Hacer'den uzaklaşmıştır. Bu görüntüler ikilinin arasındaki uzaklığı göstermektedir (Şekil 4.195.). Aralarındaki uzaklık uzun uzadıya diyaloglarla verilmek yerine sinematografinin gücü kullanılarak verilmiştir.



Şekil 4.196. Hacer'in kocasını gördüğü andaki yüz ifadesi. Kamera Hacer'e yaklaştıkça kocasından uzaklaşmıştır

Hacer kocasıyla konuşmaz. Yine alışık olduğumuz klasik anlatılarda olduğu gibi kadının kocasından gelmediği yılların hesabını sorması beklenirken Hacer böyle bir şey yapmaz. Bir şey söylemeden geri dönerek evine girer. Hacer eve girdiğinde karanlık içerisinde sadece yüzü görülmektedir. Kamera zoom in yaparak yüzüne yaklaşır. Burada yüzü donuktur ve ne yapacağını bilemez hali yüzüne yansımıştır. Kocasını "kapıyı aç" diyerek kapıyı çalarken kamera onun da yüzüne zoom in

yapmaktadır. Reşat'ın yüzü de donuktur. Belirsizlik onun da yüzüne yansımıştır. Hacer şimdi ne yapacaktır? Ali'yi mi yoksa Reşat'ı mı seçecektir?

Bu sorunun cevabını Hacer verir. Ali Reşat'ın döndüğünü duyunca “Ben gideyim... Hasan'ın babası” der.

Hacer: Gidecek misin?

Ali: Burada yakalanırsam seni de tutuklarlar. Sonra kocan da gelmiş.

Hacer (Sert bir tavırla): Benim kocam sensin. Nasıl, nasıl yaptın bu işi?

Hacer Ali'yi seçmiştir. Bu diyalogdan sonra sarılırlar. Bu sarılma ile Ali burada Hacer'e yaşanan olayları ve neden birini öldürdüğünü anlatır.

Ali: Keşke daha önceden tanısaydım seni. Öldürmezdin belki! Hasan da var. Üçümüz...

Hacer: Gene üçümüz hep bir arada, bırakmayacaksın değil mi?

Bu diyaloglar ile çiftin ayrılmak istemediği verilmektedir. Şimdi ne olacaktır? Ali yakalanacak mıdır? Nasıl üçü bir arada kalacaktır?

Reşat, Hasan bisiklet sürerken yanına gider ve babası olduğunu söyler. Ancak Hasan ona inanmaz. Hem eşi hem de oğlu tarafından istenmeyen Reşat Ali'yi ihbar eder. Polisler eve gelir ve Ali yine kaçır. Ancak uzun süren kaçma ve kovalamacadan sonra yakalanır. Ali yakalandığında tüm mahalleli etrafına toplanır. Ali ve Hacer hiç konuşmadan bakışırlar. Ardından polis Ali'yi götürür. Hacer kocasına bakar ve Ali'nin peşinden oğlunun elini tutarak yürür. Cemşit'in peşinden giden Asya gibi Hacer de Ali'nin peşinden gider. Ancak bu gidiş farklıdır. Asya sorumlulukların peşinden gitmiş, tutkulu aşkını geride bırakmıştır. Hacer ise tutkunun, aşkın peşinden gitmiştir. Bu gidiş ile tüm mahalleli arkalarında kalmıştır. Hacer yürüme eylemi ile fark yaratmıştır. Var olan kurallara uygun olanı seçmek yerine başka türlüünü yaparak eylemde bulunmuştur. Bu yürüme geleceğe ekilen bir umuttur (Şekil 4.196.).



Şekil 4.197. Hacer ve Hasan'ın Ali'nin arkasından gidişi

Hacer fail olarak fark yaratır, yapıların dayattığını değil arzusuna uygun hareket eder. Var olan kurulu düzen yerine belirsizliği ve eylemde bulunabileceği farklı olanı seçer. Aynı zamanda Asya gibi o da oğlunun baba olarak seçtiğini, onlara emek vereni seçer.

Bu başlık atında ele aldığımız iki filmde temelinde ikinci evlilik bulunmaktadır. Filmlerdeki kadınlar güçlüdür ve yapılara karşı eylemde bulunmaktadır. *Sultan* filminde dul bir kadın olan Sultan, tüm toplumsal baskılara karşı durarak failliğini ortaya koymaktadır. *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminde de Hacer, yapıların tüm baskına karşı kendi eylemliliğini geliştirmektedir. Hacer yapılara karşı eylemde bulunarak kendi isteği ve arzusunun peşinden gitmektedir. Kadınlar eylemleriyle yapılara karşı başka türlüünün mümkün olduğunu ve her zaman direniş olanaklarının olduğunu göstermektedir.



5. SONUÇ

Sinema, diğer birçok sanat dalında olduğu gibi toplumu ilgilendiren birçok konuyu ele almaktadır. Burada önemli olan sinemanın bu konuları ele alırken o konuları nasıl işlediği, seyirci ile nasıl buluşturduğudur. Çünkü sinema konuları ele alırken ve işlerken diğer sanat dallarından farklı bir yolda ilerlemektedir. O, bu yolda kendine özgü araçlarını kullanarak ilerlemektedir. Bu araçlar, kamera kullanımı (kamera açıları, kamera hareketleri), ışık kullanımı, kompozisyon kurulumu, renklerin kullanımı, montaj ve aydınlatmadır. Sinema bu araçları kullanarak kendi gerçekliğini kurmakta ve var olan gerçekliği de bu araçlarla inşa ederek seyirciye göstermektedir.

Bu tez çalışmasında da filmlerin kendi gerçekliğini ürettiği noktasından hareket edilerek, gündelik, sıradan hale gelen ve bir arızalanma yaşanmadığı sürece üzerine düşünülmeyen evlilik meselesi üzerinde durulmuştur. Bir nevi çalışma ile birlikte evlilik üzerine düşünülmüştür. Bu düşüncenin gerçekleşmesi için ilk olarak evliliğin ne olduğu ya da ne olmadığının ortaya çıkarılması gerekmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda evlilik bir kurum olarak nitelendirilmiştir. Bir kurum olarak evlilik bireylerin eyleminden bağımsız değildir. Ancak evlilik, bir kurum ve yapı olmasıyla bazı noktalarda bireyi aştığı ya da aşacağını düşündürmektedir. Bu nedenle evlilik ve içerisindeki bireylerin varlığını adlandırmak için yapı-fail ilişkisi özelinde bu mesele ele alınmıştır. Bunun için ilk olarak ikinci bölümde sosyal teorinin merkezinde duran yapı ve fail kavramları açıklanmış ve bu ilişkinin derinlemesine analizini yapmak için Giddens'in 'Yapılaşma Teorisi' ele alınmıştır. Giddens yapılaşma teorisinde yapı ve fail kavramlarını birlikte ele almaktadır. Ona göre yapı failden, fail de) yapıdan bağımsız değildir ve aralarındaki ilişkinin anlaşılması ikisinin birlikte ele alınmasıyla mümkündür. Bir kurum olarak evlilik bireylerden, bireyler de evlilikten bağımsız değildir. Bu nedenle bu karşılıklı ilişkinin anlaşılabilmesi için Giddens'in yaklaşımı üzerinden ilerlenmiştir. Giddens'in çalışmasına geçilmeden önce ilk olarak onun yaklaşımına öncülük eden çalışmalar onu etkileme yönü bakımından ele alınmıştır. Giddens kendinden önce bu meseleyi ele alan kimi çalışmaları eleştirmiş kimi çalışmaları da önemli bularak kendi teorisini kurarken onlardan etkilenmiştir. Bu doğrultuda ikinci bölümde Giddens'in yapı ve fail kavramlarına yaklaşımı ve onları nasıl ele aldığı her yönüyle ele alınarak incelenmiştir. Giddens yapıyı bireylerin eylemlerinden bağımsız, onların dışında duran bir konumda bırakmamaktır. Aksine

aralarında karşılıklı bir ilişki olduğunu vurgulamaktadır. Onun fail kavramı da yapıdan bağımsız değildir. Birey yapıların içerisinde eylemde bulunur ve yapı onun eylemleri için uygun alanı yaratmaktadır. Bu nedenle yapının ikiliği kavramını ortaya atar ve karşılıklı ilişkide olma halini bu kavram üzerinden açıklar. İkinci bölümde yapılan çalışma ile yapı ve fail ilişkisi ortaya konmuştur. Bireyin yapılardan, yapıların da bireylerden bağımsız olamayacağı görüşüne varılmıştır. Giddens'ın yapılaşma teorisi üzerinde durulması, çalışmanın son bölümünde filmler içerisinde yapı olarak evliliğin varlığını anlamlandırmak ve bireylerin yapılar içerisindeki eylemde bulunma kapasitelerini ortaya koymak adına önemli açılımların yapılmasına imkân sağlamıştır.

Evlilik bir kurum bir yapı olarak bireylerin eylemlerinden ayrı düşünülmemektedir. Bireyler eylemde bulunurken onların bu eylemleri üzerinde geçmişten gelen yapısal kodların etkisi bulunmaktadır. Giddens bunu bellek izleri olarak tanımlamaktadır. Bizden önce gerçekleşen eylemler toplum ve kültür içerisinde kalıplaşarak yapı haline gelmektedir. Bu yapılar bellek izi olarak (soyut) bizim şu andaki eylemlerimize etki etmektedir. Örneğin, evlilik gerçekleşmeden önce uygulanan ritüellerden olan çeyiz, kız isteme, başlık parası gibi pratikler geçmişte yaşanmış ve günümüze kadar işlerlik göstermiştir. Toplum içerisinde gündelik hayat pratikleriyle tekrarlanarak yeniden inşa edilen yapılar kalıcı hale gelerek, süreklilik kazanmaktadır. Bir yapı olarak evlilikte evlilik de bireylerin eylemlerini etkilerken aynı zamanda bireylerin eylemlerinden de etkilenmektedir. Örneğin, kadına ve erkeğe biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin evlenen çift tarafından sorgulanmadan içselleştirilmesi ve ona uygun hareket edilmesi yapıların etkisiyle şekillenmektedir. Ancak bu durumun oluşmasına karşı duran çiftler de bulunmaktadır. Dördüncü bölümde filmler analiz edilirken bu anlamda ayırksı örnekler (yapılara karşı fail olabilen kadın ve erkek) örneklem olarak seçilmiştir.

Evliliğin nasıl kurumsallaştığını anlamlandırmak adına üçüncü bölümde evliliğin ne olduğu, nasıl yapıldığı ve toplum içerisinde nasıl anlamlandırıldığı üzerinde kurulmuştur. Ardından Türkiye'de evliliğin tarihsel gelişimine yer verilmiştir. Çalışmanın örneklemini oluşturan 1960-1980 yılları arasında üretilen filmler incelenirken geçmişten gelen yapısal kodların bireylerin davranışını etkilediği düşüncesiyle hareket edilmiştir. Bu nedenle bireylerin davranışları ve yapı olarak evliliğin varlığını ortaya koyabilmek adına evliliğin Türk toplumsal yapısı içerisindeki

gelişimi ele alınmıştır. Yapılan inceleme sonucunda 1960-1980 yıllarında gerçekleştirilen evlilikler üzerinde yapıların etkili olduğu ortaya çıkarılmıştır. Örneklem olarak seçilen filmler özelinde mesele ele alındığında, bireylerin eylemlerinde yapının etkisinin olduğu gözlemlenerek bunların neler olduğu filmlerin incelemesinde dile getirilmiştir. 1960-1980 yılları arasında üretilen filmlerde evlilik konusu ele alınırken, geçmişten gelen anıların etkisi de gözlemlenmektedir. Bu nedenle, bu döneme kadar evliliğin nasıl geliştiğine bakmak, filmlerin analizinde bireylerin evliliklerini ve davranışlarını anlamak için önemli açılımlar sağlamıştır.

İlk üç bölüm ile araştırmanın zemini oluşturulduktan sonra dördüncü bölümde filmler detaylı analiz edilmiştir. Örneklem için seçilen *Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1960), *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1961), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Ömer Lütfü Akad, 1962), *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962), *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975), *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978), *Ne Olacak Şimdi?* (Atıf Yılmaz, 1979) adlı filmlerin merkezinde yeniden evlilik ve ikinci evlilik meselesi bulunmaktadır. Bu nedenle filmler incelenirken evlilik içerisinde bireyin davranışları, yeniden evlilik ve ikinci evlilik meselesi odağa alınmıştır. Yapı olan evlilik içerisinde bireyin fail olarak nasıl eylemde bulunduğu ve fail olmak adına neler yaptığı ortaya çıkarılmıştır. Evliliğin ortaya çıkması ve toplum ile bağlantısını anlamlandırabilmek adına filmler sosyolojik eleştiri yöntemi ile analiz edilmiştir. Filmlerin çözümlenmesinde kullanılan bu yöntem ile bireylerin eylemlerinde yapıların etkisinin yoğun olduğu sonucuna varılmıştır. Yapılar geçmişten gelen kodlarla bireyin içinde bulunduğu durumları ve koşulları yaratmakta ve onları bu koşullar altında eylemde bulunmaya itmektedir. İncelenen filmler özelinde bakıldığında evlilik namusun temizlenmesi için bir kurtuluş yolu olarak görülmüştür (*Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1961)). Kadın ve erkeğin toplum içerisindeki rolü evlilik üzerinden çiftlere dayatılmıştır (*Kırık Çanaklar*, (Memduh Ün, 1961)). Kadın ve erkeğin filmin anlatısı içerisindeki rolü toplumsal cinsiyet rollerine uygun ortaya konmuştur (*Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975)). Kadın ve erkek toplumsal rollerine uygun hareket etmekte ve etmeye zorlanmaktadır (*Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1961), *Ne Olacak Şimdi?* (Atıf Yılmaz, 1979), *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978)). Evlilik toplumsal baskı

ve aile baskısı yoluyla bireylere dayatılmaktadır (*Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964), *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975)). Evlilikler toplumsal kurallara uygun gerçekleşmekte ve evliliğin sürdürülmesinde de bu kurallara uyulması beklenmektedir (*Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962)). Evlilik içerisinde çıktığı toplumun yapısal kodlarına uygun gerçekleşmektedir (*Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971) ve *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972)). Filmlerde kurulan evliliklerde geçmişin izlerine rastlanmaktadır. Yapı olarak evlilik bellek izleriyle gelen yapısal kodlarla uygun şekillenmektedir. Evliliğin toplumsal kodlara uygun inşa edilmesi ve bunun bireyin pratiklerine yansması bu yapıların yeniden inşa edilmesini sağlamaktadır.

Yapı ve fail beraber ele alındığında anlamlı sonuçların elde edileceği düşüncesiyle hareket edilen bu çalışmada filmlerin analizinde yapıların neler olduğu ve çiftlerin ilişkisi üzerindeki etkisi üzerinde durulurken, failin yapı içerisindeki konumu da sorgulanmıştır. Evlilik toplumsal kodlara uygun işlediğinde, devamında da bireyler içinde bulundukları durumu sorgulamadan yaşamlarını devam ettirmektedir. Ancak bireylerin, ne zaman evlilikleri içerisinde bir krizle veya bir arızalanma ile karşı karşıya kalırlarsa orada evlilikleri üzerine düşünmeye başladıkları gözlemlenmiştir.

Evlilik içerisinde yapı ve fail bir arada bulunarak, beraber işlemektedir. Bu nedenle evlilik meselesini analiz edebilmek için hem yapının hem de bireylerin failliklerini beraber ele alarak incelemek gerekmektedir. Başka bir deyişle bir kurumu incelemek için sadece yapısal kodlara ve kurumsal düzenlemelere bakmak o çalışmada eksiklikler yaratmaktadır. Bunun için yapılara tesir eden ve onlardan etkilenen bireyleri de incelemek gerekmektedir. Bu anlamda bireylerin yapılar içindeki etkileşimleri ve failliklerinin neler olduğuna da bakmak gerekmektedir. Bu çalışmada evlilik üzerine düşünmek de bu yönüyle hem yapıları hem de faili merkeze almayı gerektirmektedir. Buradan hareketle çalışmada yapıyı anlamlandırmak adına üçüncü bölümde Türkiye’de evliliğe bakış ve evliliğin tarihsel seyri üzerinde durulmuştur. Evlilik içerisinde bireyin failliğini analiz etmek için ise Stanley Cavell’in “*Mutluluğun Peşinde: Hollywood’un Yeniden Evlilik Komedi*” (2010) kitabındaki analiz yöntemi kullanılmıştır. Cavell, filmlerin onları nasıl ele alacağımız konusunda bizlere yol gösterdiğini söylemektedir. Cavell’in bu söyleminden hareketle bu çalışmada, yeniden evlilik ve ikinci evlilik meselesini temele alan filmler örneklem olarak seçilmiştir. Seçilen filmler ikiye ayrılarak gruplandırılarak, bu filmlerde yapı ile

fail ilişkisi ve bireylerin bu yapılar karşısındaki eylemlilikleri analiz edilmiştir. Yapılan yapılan incelemeyle elde edilen temel sonuç, 1960-1980 yılları arasında gerçekleşen evliliklerde yapı ve failin karşılıklı ilişki içerisinde olduğu ve birbirini etkilediğidir. Yapılar, bireylerin evliliklerinin oluşmasında oldukça önemli tesire sahiptir. Evlilikler yapıların koşulları altında gerçekleşse de her evlilik kendine özgü dinamiklerle ilerlemektedir. Çiftler evlilikleri içerisinde bazı problemlerle karşılaşmaktadır. Bireyler evlilikleri içerisinde karşılaştıkları bu problemler üzerine düşünmeye başladıklarında, var olan problemi ortadan kaldırmak adına çeşitli taktikler uygulamaktadır. Uygulanan taktikler ile bireyler yapıların belirlediği sınırların dışına çıkarak başka türlüünün mümkün olduğunu göstermektedir. Onların bu eylemleri alışlagelmişin dışında bir eylemdir, bu onların direniş olanakları ve başka türlüünü yapabilme kapasiteleridir. Tüm bunlar onların failliklerinin birer göstergesidir. Filmler, gündelik hayatın sıradan meselesinden biri olan evliliği kendi gerçekliği içerisinde ele alarak seyirciler için görünür kılmaktadır. Bu filmlerde evlilik üzerine seyirciyi sorgulatacak imajlar bulunmaktadır. Bu imajlar, izleyicilerin zihinsel ve duygusal reaksiyonlarını harekete geçirerek, onları düşünmeye teşvik etmektedir. Bu düşünce süreci, evlilikle ilgili soruların sorulmasını, derinlemesine düşünülmesini ve önceden göz ardı edilen konuların ele alınmasını sağlamaktadır. Bu, filmin felsefi bir perspektifle çalıştığının bir göstergesidir. Filmler, düşünce sürecine müdahale ederek, yeni fikirlerin oluşturulmasına katkıda bulunur ve bu sayede felsefe yapmaktadır. Filmlerin felsefe yapma pratikleri üzerinde durması, sorgulama ve düşünmeye teşvik etme biçimlerinin de incelenmesi çalışmanın bir diğer önemli yanıdır.

Bu çalışmalar ışığında filmlerin analizleriyle ortaya çıkan sonuçlar şu şekildedir:

Satın Alınan Adam (Arşavir Alyanak, 1960) ve *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964) filmlerinde çiftin evlilik biçimi anlaşmalı evliliktir. Bu anlaşmanın yapılması yapıların dayatmasından kaynaklanmaktadır. *Satın Alınan Adam* filminde bireyler evliliğin gerçekleşmesinde söz sahibi değildir. Aile büyükleri onların adına karar vermektedir. Üçüncü bölümde üzerinde durduğumuz gibi bireylerin evliliklerinde onlar adına başkalarının karar verdiği meselesi film içerisinde de varlık göstermektedir. Babanın evliliğin gerçekleşmesini istemesinin nedeni kızının namusunun temizlenmedir. Çift anlaşma ile kurulan evlilik içerisinde aşkın da araya girmesiyle düşünmeye başlar. Öyle ki anlaşmalı evlilikleri sonlandıktan sonra tekrar

bir araya gelmenin yollarını ararlar. Bu noktada kadının da erkeğin de değiştiğine tanık oluruz. Cavell'in de aktardığı gibi çiftlerin yeniden evlenebilmeleri için değişimleri şarttır. Çünkü mevcut şartlarda yeniden bir araya gelmeleri pek mümkün değildir. Film içerisinde bu çift için beklenen arızalanma birbirlerine âşık olmaları ile ortaya çıkmıştır. Çünkü aşk bireye toplumsal kodlarının dışına çıkma ve kendi sınırlarını aşma gücünü (cesaretini) vermektedir. Çift bu kırılmayla birlikte ailenin ve toplumun baskısına karşı durarak failliklerini ortaya koymuşlardır. Aralarındaki en büyük engel sosyo-ekonomik ve kültürel farklılıklardır. Çift bu engeli aşk ile aşmaktadır. *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964) filminde de evlilik bir anlaşma üzerine kurulmuştur. Bu evliğin temelinde çiftin didişmeleri bulunmaktadır. Didişme burada aşkın göstergesidir. Çift didişmelerden sonra birbirlerine âşık olur ve aşk ile düşünmeye ve dönüşmeye başlar. İkisi de birbirine doğru bir adım atacak şekilde değişince evliliklerini gerçek boyuta taşırlar. Bu sürece gelene kadar çiftin evlilik içerisinde eylemlerinde yapıların baskıları büyük oranda görülmektedir. Evliliğin gerçekleşmesi bu baskılardan kaynaklı yapılmıştır. Toplumun kadın ve erkeğe dayattığı cinsiyetçi rollere bireylerin uygun davranması yönünde sürekli onlara baskı uygulanmaktadır. Bireyler bu baskılar içerisinde eylemlerde bulunmaktadır. Çiftin sosyo-ekonomik ve kültürel farklılıkları da aralarında engel oluşturmaktadır. Çift ise yapılara karşı eylemde bulunarak, engelleri aşar ve yeniden evlenir. Onların yapılara karşı eylemde bulunmaları failliklerinin bir göstergesidir.

Zorla Evlendik (Arşavir Alyanak, 1962) ve *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975) filminde çiftleri bir araya getiren başkalarının onlar için evlilik sözü vermesidir. Üçüncü bölümde üzerinde durulduğu gibi çiftin evlilikleri üzerine onlar dışında başkalarının müdahalesi söz konusudur. Bu müdahale çoğu zaman gençlerin anne ve babası (ailesi) tarafından gelirken, bazen de aile büyüklerinin dışındaki kişilerin de müdahalesi söz konusu olmaktadır. *Zorla Evlendik* filminde çift birbirinden habersiz akrabaları tarafından evlendirilmiştir. Filmde çift evli olduklarını fark ettiklerinde boşanmak için bir araya geldiklerinde birbirlerini tanıdıkça âşık olurlar. Boşanmak için bir araya gelen çift âşık olduktan sonra bu sefer de boşanmamak için bir araya gelir. Bireyler ayrılmak için eylemde bulunur ve taktikler geliştirir. *Evcilik Oyunu* filminde ise çift beşik kurtmesidir. Onlar daha bebekken aileleri onlar ve evlilikleri hakkında karar vermiştir. Kadın ve erkek ailenin/yapıların baskısında direnmek için gizli senaryolarını inşa ederler. Ancak bu senaryoyu uygularken birbirlerine âşık olurlar ve

sahte evlilikleri gerçeğe döner. Çift aşk ile yapıların baskısıyla kurulan evlilikten sonra yeniden evlenirler. Aynı kişiyle kurdukları ikinci evlilik ilk evlilikten farklıdır ve bireyler bu evlilikte daha özgürdür.

Güllü (Atıf Yılmaz, 1971) ve *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) filmlerinde ise evlilik kırdaki geleneksel kodlara göre gerçekleşir. Bu iki filmde diğer filmlerden farklı olarak evlilik ritüelleri uygulandığı gösterilmektedir. Kırdaki geçen bu iki filmde üçüncü bölümde üzerinde durduğumuz şekliyle evliliğin oluşmasında ve sürdürülmesinde gelenek ve normların etkisi görülmektedir. İki filmde de şehirden gelen zengin erkek, köylü kızla evlenmektedir. Erkekler evlilik gerçekleştikten kısa bir süre sonra şehirlerine döner. Bu durum evlilikte arızalanmalar yaşanmasına sebep olur. Bunun üzerine kadınlar gizli senaryolarını kurar ve eyleme geçerler. Kadınların kılık değiştirmesi ve uyguladıkları taktiklerle hem kendileri hem de erkekler dönüşüme uğrar. Yaşanan değişim ve dönüşüm sonucunda çiftler tekrar bir araya gelerek, yeniden evlenirler. Bu iki filmde önemli olan nokta bireylerin hem birbirlerine karşı hem de yapılara karşı taktikler geliştirerek bunları eylemlerinde kullanmalarındır. Yaşanan arızalanmalar/sorunlar sonucunda hem evlilik içerisindeki bireyler hem de seyirci olarak bizler düşünmeye ve sorgulamaya başlarız.

Bizim Aile (Ergin Orbey, 1975) ve *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977) filmleri evlilik ve emek ilişkisi üzerinden ele alınmıştır. *Bizim Aile* filmde eşlerini kaybeden kadın ve erkek çevre baskısı ile ikinci evliliklerini yapmaya zorlanırlar. Evlilik gerçekleştikten sonra arızalanma çift arasında değil çiftin çocukları kaynaklı yaşanmaktadır. Bir arada yaşamak ve aile olmak için bazı bedellerin ödenmesi gerekmektedir. Yaşanan sorunlar dayanışma ve emekle aşılar. Birbirleri ile dayanışmaları ve birbirlerine emek sarf etmeleri aile olmalarını sağlamaktadır. Bu filmde ikinci bir evlilik daha vardır, bu evlilik ailenin oğlu ile fabrikatörün kızı arasındadır. Kızın babası burada engelleyicidir. Baba yapıların gölgesinde hareket etmekte ve sosyo-ekonomik ve kültürel farklılıklardan dolayı genç çifte karşı çıkmaktadır. Babanın karşı çıkışının temelinde toplum içerisindeki farklılıklardan kaynaklı bireylere dayatılan kalıplaşmış yargılar yer almaktadır. Yapıların dayatması ve engellemelerine karşı çift taktikler geliştirerek engellerin üstesinden gelmektedir. Bireylerin yapılara karşı eylemde bulunmaları onların failliklerine göndermede bulunmaktadır. Filmin sonunda yapılara karşı eylemde bulunan bireylerin imajlarının

dondurulması (durdurulması) seyirci ile film arasında mesafe koymaktadır. Filmde tartışılan meseleler ile seyirci arasına mesafe konulmasıyla, seyircilerin o meseleler üzerine düşünmesi sağlanmaktadır. *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde ise iki kere evlilik gerçekleşmektedir. Asya'nın ilk evliliği aşk evliliği, ikinci evliliği ise sevgi/emek evliliğidir. Filmde Asya eylemde bulunarak failliğini ortaya koymaktadır. Başka türlüünün mümkün olabileceğini göstererek ikinci evliliğini gerçekleştirir. Yaşadığı problemlerden sonra düşünerek ve sorgulayarak kendisi ve çocuğu için uygun olan evliliği Cemşit ile gerçekleştirir. Cemşit çocuğuna ve ona emek veren ve oğlunun baba olarak seçtiği kişidir. Asya kararını verip ikinci evliliğini gerçekleştirdikten sonra ilk eşi (aşık olduğu adam) tekrar ortaya çıkar. Bu durumla ikilem arasında kalan Asya, düşünmeye başlar. Asya'nın düşünmeye başlaması ve sorular sormasıyla seyirci olarak biz de düşünmeye başlarız. Film içerisinde karakterin sorduğu sorulara dondurulmuş karelerin eşlik etmesiyle seyircinin evlilik üzerine düşünmesi/sorgulaması derinleştirilmektedir. Filmlerin sinemanın olanaklarını kullanarak seyircinin düşüncesine müdahale etmesi, filmlerin gerçeklikle olan ilişkisini göstermektedir. Gündelik hayat içerisinde üzerinde durulmayan veya düşünülmeyen meselelerin dondurulan karelerle verilmesi seyircinin o meseleler üzerine düşünmesini sağlamaktadır). Bu da filmlerin felsefe yaptığının kanıtıdır. Filmler bu nedenle felsefi eleştiri yöntemiyle de ele alınmıştır. Bu konuda ulaşılan sonuç ise filmlerin kendi gerçeklikleri içerisinde gündelik hayat içerisinde üzerine düşünmediğimiz meseleleri görünür kıldığı ve sorgulamaya açtığıdır. Filmler hem kendi gerçekliği içerisinde evlilik meselesini sorgulamakta hem de seyirciye bunu göstererek seyircinin de sorgulamasını sağlamaktadır. Burada çift yönlü bir düşünme ve sorgulama vardır.

Evlidir Ne Yapsa Yeridir (Şerif Gören, 1978) ve *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978) filmlerinde ise evlilikte gidişme ve kavgalar merkezdedir. *Neşeli Günler* filmde yaşanan didişme boşanmanın gerekçesidir. Çift ayrılır ve yıllar sonra tekrar bir araya gelerek yeniden evlenir. Evliliğin gerçekleşmesini sağlayan bu filmde de bireylerin değişmesidir. Bireyler çocuklarının taktikleri sonucunda düşünmeye başlar ve düşündüklerinde aslında problem olan şeylerin problem olmadıklarını görürler. *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde üçüncü bölümde ele aldığımız evlilikte kadın ve erkeğin rollerini sorgulatmaktadır. Çiftin arasındaki en büyük engel sosyo-ekonomik ve kültürel farklılıktır. Farklı sosyal çevrede yetişmeleri aralarında sorunlara neden

olmaktadır. Çiftin yaşadığı sorunlar ülke geneline yayılarak, kadın ve erkek meselesi ile kadının ve erkeğin toplum içerisinde yeri sorgulanmaktadır. Yaşanan dönüşümden sonra çift daha fazla ayrı kalamayacağını anlayarak, yeniden bir araya gelir.

Kırık Çanaklar (Memduh Ün, 1961) ve *Ne Olacak Şimdi?* (Atıf Yılmaz, 1979) filmlerinde evlilikte üçüncü şahısların müdahalesi söz konusudur. *Kırık Çanaklar* filmi yapıların baskısı altında devam eden bir evliliği perdeye yansıtmaktadır. Kadına ve erkeğe biçilen roller toplumsal gerçekliğe uygun olarak filme yansımıştır. Bireyler yaşanan arızalanma ile birlikte ayrıldıktan sonra tekrar bir araya gelir. Bu tekrar bir araya geliş yeniden evliliğe denk düşmektedir. *Ne Olacak Şimdi* filminde ise farklı çevrelerde yetişmiş kadın ve erkek evlenmektedir. Bu nedenle sürekli evliliklerinde sorunlar yaşarlar. Yaşanan sorunlardan biri de ailelerinin de evliliklerine sürekli müdahale etmesidir. Film boyunca kadının ve erkeğin evlilikteki görevleri sorgulamaya açılmaktadır. Çift ayrıldıktan sonra yeniden bir araya gelir. Bir araya gelişleri tüm o tartışmalara neden olan yapılara karşı eylemde bulunmalarının bir sonucudur.

Sultan (Kartal Tibet, 1978) ve *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Ömer Lütfü Akad, 1962) filminde güçlü kadınlar yapılara karşı eylemde bulunmaktadır. Sultan dul bir kadın olarak tüm toplumsal baskılara karşı durarak failliğini ortaya koymaktadır. *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminde de kadın yapıların tüm baskına karşı kendi eylemliliğini geliştirmektedir. Hacer yapılara karşı eylemde bulunarak kendi isteği ve arzusunun peşinden gitmektedir. Bu iki filmdeki kadınlar yapılara karşı başka türlüünün mümkün olduğunu ve her zaman direniş olanaklarının olduğunu göstermektedir.

Bu filmlerin incelenmesinden elde edilen sonuç;

- İlk evlilikler genellikle toplumsal yapı çerçevesinde şekillenmektedir.
- Evlilik namusun temizlenmesi ve toplumda yer alabilmek için bir kurtuluş yolu olarak sunulmuştur (*Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1961), *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964)).
- Evlilik toplum ve aile baskısı yoluyla bireylere dayatılmaktadır (*Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964), *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975), *Zorla Evlendik* (Arşavir Alyanak, 1962)).

- Evlilik içerisinde çıktığı toplumun yapısal kodlarına ve kurallarına uygun gerçekleşmektedir (*Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972)).
- Filmlerde kurulan evliliklerde geçmişin izlerine rastlanmaktadır. Yapı olarak evlilik bellek izleriyle gelen yapısal kodlarla uygun şekillenmektedir. Bu da yapıların yeniden inşa edilmesini sağlamaktadır.
- Filmlerdeki evlenme biçimleri toplum içerisinde var olan evlilik biçimlerine uygun resmedilmektedir.
- Yapı, evliliğin oluşum ve sürdürülmesinde bireylerin kararlarına etki etme noktasında kısıtlayıcı olmasının yanında aynı zamanda da mümkün kılıcıdır.
- Evlilikler yapıların koşulları altında gerçekleşse de her evlilik kendine özgü dinamikleri içinde barındırmaktadır. Fail her zaman başka türlüünü yapma koşullarına sahiptir.
- Evlilikte sorunların başlamasıyla, ayrılma aşamasına gelindiğinde bireylerin duyu-motor mekanizmaları bozulmakta ve faillikleri öne çıkmaktadır.

Bu maddelerin yanı sıra incelenen filmlerde bireylerin evlilik içerisinde yapıların dayatmasına ve onları baskılayan unsurlara karşı eylemde bulundukları görülmektedir. Evlilik içerisinde bireyler eylemde bulunacakları alanları kendileri yaratmakta ve bunu da geliştirdikleri taktikler ve gizli senaryolar ile uygulamaktadır. Çiftler evlilikleri içerisinde karşılaştıkları problemler üzerine düşünmeye başladıklarında bu taktik ve gizli senaryoları uygulamaya koymaktadır. Uygulanan taktikler ile bireyler yapıların belirlediği sınırların dışına çıkarak başka türlüünün mümkün olduğunu göstermektedir. Evlilik içerisinde eylemde bulunan, taktik geliştiren ve gizli senaryosunu devreye koyan bireyler bilgili faildir. Bireyler eylemde bulunurken söylemsel bilince ve pratik bilince başvurmaktadır. Filmler içerisinde yapılara karşı en büyük müdahale boşanmaların ve ayrılmaların olmasıdır. Toplum tarafından kutsal olarak nitelendirilen evliliğin boşanma/ayrılık ile sonlandırılması düzenin bozulmasına ve yozlaşmaya neden olacağı için kabul edilmemektedir. Boşanma/ayrılma evliliğin normal gidişatına bir müdahaledir. Bu müdahale sonucunda oluşan paradoks ile bireyler evlilikleri üzerine düşünmeye başlamaktadır. Filmlerde boşanma ile bireyler yapısal çerçevenin dışına çıkmakta ve bu sayede sorunlu durumları daha objektif bir perspektiften gözlemlemektedir. Bireyler

gözlemlerinin sonucunda evliliklerindeki sorunlara yönelik uygun stratejiler/ taktikler geliştirmekte ve buna uygun eylemde bulunmaktadır. Evlilikte oluşan arızaların bireyler tarafından görülmesi ile ona uygun taktiklerin geliştirilmesi, bireyleri de değiştirmektedir. Bu değişimle boşanma öncesi konumlarından daha uzakta bir noktada olan bireyler için yeniden evliliğin gerçekleşmesi mümkün hale gelmektedir. Toplumsal yapılara uygun olarak kurulan evliliklerde ise, filmlerde bireylerin eylemleri sorgulamaya açılmaktadır. Bu sorgulama filmlerde bir araya getirilen imajlarla yapılmaktadır. Sinema kamerayı kullanarak ürettiği imajlarla bu durumu ifşa etmiş ve seyircinin de bu durumu sorgulamasının önünü açmıştır.

Filmlerde çiftler arasında yaşanan arızalanma sonucunda bireylerin yeniden bir araya gelmesi için bir mucize gereklidir. Filmin sonunda beklenen mucize gerçekleşmektedir. Filmin sonunda umutsuz olunan durum tersine çevrilir ve bireyler birbirlerini anlar ve hisseder. Filmin sonundaki kahkaha, geleceğe doğru koşma, sarılma sahneleri bu nedenle önemlidir. Bu eylemler gelecek topluma ekilen birer tohumdur ve gelecekteki evlilikler hakkında bizlere bilgi vermektedir.

İncelenen filmlerde kadın ve erkek eşittir ya da filmin içinde bu eşitlik sağlanmaktadır. Bu eşitliğin sağlanması için kadın ve erkeğin birbirini değiştirmesi gerekmektedir (Kadının aşkının /mutluluğun peşine düşmesi (fail)). Çiftin değişimini sağlayan ve onları dönüştüren ve onlarda fark yaratan durum da aşktır. Aşk onları düşünmeye bırakmaktadır. Filmlerde didişme ve kavganın olması aşkın göstergesidir. Ayrıca bu eylemler birbirlerini umursadıklarını da göstermektedir.

Sinema kendi anlatı tarzı ile toplum içerisinde var olan meseleleri perde aracılığıyla görünür kılmaktadır. Gündelik hayat içerisinde sıradan üzerine düşünülmeyen meseleleri sinemada gören seyirciyi bu meseleler üzerine düşünmeye çağırmaktadır. Bu durum filmlerde klasik anlatıda olduğu gibi bir akışta verilmemektedir. Seyirciyi düşünme eylemine yöneltecek biçimde sahneler kurulmaktadır. Bu kimi zaman hikâyenin kuruluşuyla kimi zaman ise sahnedeki bir bakış, bir ışık düzenlemesiyle verilmektedir. Ele alınıp incelenen filmlerde de bu anlatıma uygun meseleler perdeye taşınmıştır. Örneğin, dondurulmuş sahnelerin olması filmde seyirciyi düşünmeye itmektir. Kimi filmde sahnenin donması anında seyirci o sahnenin duraklatılmasının yanında akan zaman içinde düşünmeye bırakılırken, kimi filmde de donan sahneye ses ya da diyaloglar eşlik ettirilerek

seyircinin düşünmesi sağlanmaktadır. İncelenen filmlerde yakın çekimlere de sık başvurulduğu gözlemlenmiştir. Yakın çekim ile karakterin yüz ifadeleri, gözlerinin hareketi veya ayrıntılı eylemleri net bir şekilde perdeye yansımaktadır. Bu teknik ile izleyiciye karakterlerin duygusal durumlarını ve iç dünyalarını daha derinlemesine anlamaları için fırsat sunulmaktadır. Öyle ki sinema, sadece fiziksel eylemleri göstermekle kalmaz, aynı zamanda karakterlerin düşünce süreçlerini ve iç monologlarını da yansıtmaktadır. Bu noktada, yakın çekim tekniği, karakterlerin içsel düşüncelerini seyirciye aktarmak için önemli bir araç haline gelmektedir. Bu nedenle ele alınan filmlerde yakın çekim seyircinin düşünmesi ve filmdeki meseleleri sorgulaması için çok sık başvuru alan bir yöntem olduğu görülmektedir. Filmlerde bireylerin faillikleri kamera hareketi, açı, plan ve ses kullanılarak perdede gösterilmiştir.

Sonuç olarak, çalışmanın dördüncü bölümünde yapılan analizde ilk evliliklerin yapıların gölgesinde olduğu ve bireylerin failliklerini ortaya koyamadıkları gözlemlenmiştir. Bireylerin evlilikte (geleneksel kodlarla yapılan) problemler/sorunlar yaşaması onları düşünmeye ve sorgulamaya itmiştir. Bu düşünme sonucunda bireyler yapılara ve birbirlerine karşı taktikler geliştirmektedir. Boşanma veya ayrılmanın başlamasıyla bireyler yeniden evlilik ya da ikinci evliliklerini gerçekleştirir. Yeniden evlilik ve ikinci evliliğin gündeme gelmesiyle bireylerin ilk evliliklerinden farklı olarak bu sefer toplumsal kodların dışında hareket ettikleri ve daha bireysel bir yol izledikleri gözlemlenmiştir.

Tezin kuramsal alt yapısını oluşturmak için yapılan literatür taramasında Türk Sineması'nda evlilik meselesini ele alan çalışmaların kısıtlı olduğu gözlemlenmiştir. Bu mevcut çalışmalarda, evliliğin merkezi rol oynamak yerine, aile, aşk ilişkileri ve cinsiyet rolleri gibi konuların daha çok vurgulandığı ve incelendiği görülmüştür. Evlilik, insanlık tarihiyle eş zamanlı bir kurum olmasına rağmen, bu alandaki daha pek çok sorunun yanıtlanması gerektiği düşünülmektedir.

Bu çalışma, yeniden evlilik ve ikinci evlilik konularına odaklanarak, bireyin aktif rolünü (failliği) merkeze almaktadır. Gelecekteki çalışmaların, evliliğin toplumsal boyutunu daha iyi anlamak için yeni perspektifler sunması gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca, bu tür araştırmalarda sinemanın bir uygulama alanı olarak kullanılması önemlidir çünkü filmler toplumun ve içindeki konuların analizinde

önemli bir kaynak sunmaktadır. Bu meselelerin filmlerdeki görünümü sadece bir yansıtmadan ileri gelmemektedir. Tam tersine filmler var olan gerçekliği kurdukları yeni gerçeklik içerisinde ele almakta ve göstermektedir. Sinemanın gerçekliği yansıtmaya özelliğinden dolayı, evliliğin tarihsel dönüşümüne dair bir çalışmanın yapılması literatüre katkı sağlamanın yanı sıra alandaki eksikliği de kapatacağı düşünülmektedir. Ayrıca, araştırma konusu olarak günümüz evliliklerin incelenmesi de bugünün toplumsal yapısını kavramada önemli açılımların yapılmasını sağlayacaktır.





KAYNAKLAR

- Abadan Unat, N. (1982). "Toplumsal Değişme ve Türk Kadını", *Türk Toplumunda Kadın*, Der. Nermin Abadan Unat, vd. İstanbul: Ekin Yayınları. s. 1-32.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Adler, A. (2016). *Yaşamın Anlam ve Amacı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akad, Ö. L. (Yönetmen). (1962). *Üç Tekerlekli Bisiklet* [Film].
- Akıntürk, T., Ateş, D. (2016). *Türk Medeni Hukuku-Aile Hukuku*, İstanbul: Beta Yayınları.
- Akgündüz, A. (1997). *Osmanlıda Harem*, İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1975). *Evcilik Oyunu* [Film].
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1978). *Neşeli Günler* [Film].
- Akyüz, J. (2005). Evlenme Sözleşmesinin Önemli Bir Ögesi Olan "Mehir" Hakkında Bazı Düşünceler, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 24 (37), 213-230. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tariharastirmalari/issue/47804/603856>
- Altındal, A. (1991). *Türkiye'de Kadın*, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Altun, E. (1994). *Sağlıklı Toplumlar İçin Sağlıklı Aileler*, Sivas: Rektörlük Basımevi.
- Altuntek, N. S. (2001). Türkiye Üzerine Yapılmış Evlilik ve Akrabalık Araştırmalarının Bir Değerlendirmesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 18 (2), 0-0. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41190/497513>
- Alyanak, A. (Yönetmen) (1960). *Satın Alınan Adam* [Film]
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev: Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arısoy, E. (2022). *Türk Sinemasında Ses-İmaj (2000-2018)*., Akademisyen Kitabevi, Ankara.
- Arnheim, R. (1957). *Film As Art*. Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1997). *Art And Visual Perception: A Psychology Of The Creative Eye*.
- Arşavir, A. (Yönetmen). (1962). *Zorla Evlendik* [Film].
- Artun, E. (1998). Tekirdağ Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri Doğum Evlenme Ölüm. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* (9)10: 85-107.
- Atıcı, F. (2016). *Ömer Lütfi Akad Sinemasında Aşk*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ayan, D. vd. (2002). "Akraba Evliliğinin Kültür Birikiminde ve Toplum Hayatındaki Bazı Görünümleri: Dil, Din ve Tıp", *Aile ve Toplum*, Nisan- Haziran 5/2 ss. 77-84.
- Ayan, S. (2004). *Evlilik Birliğinin Korunması*, Ankara: Türkiye Barolar Birliği Yayınları.
- Aydın Şafak, A. (2014). *Feminist Bir Bakışla Türk Aile Hukukunda Kadın Bedeni*, İstanbul: XII Levha Yayınları.
- Ayiter, N. (1984). "Evlilik Dışı Birleşmeden Doğan Çocuklar, Türkiye'de Ailenin Değişimi Yasal Açidan İncelemeler". Der. Türoz Erder. Ankara: *Türk Sosyal Bilimler Derneği*. ss. 67-79.
- Aytaç, A.M. (2019). "Türkiye'de Ailenin Tarihsel Dönüşümü:1925-2010", *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru. Ankara: Phoenix ss. 299-322.

- Bakırcı, N. (2018). Dede Korkut Kitabı'nda ve Halk Hikâyelerinde Evlilik. *TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1 (15), 1-20. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turuk/issue/42740/515904>
- Balaman, A. R. (2002). *Evlilik Akrabalık Türleri*, Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Balázs, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of A New Art*. (E. Bone, Çev.) London: Denis Dobson LTD.
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*. (O. Kasap, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Barclay, H. (2014). *Efendisiz Halklar*, (Z. Biliz, Çev.), İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Başçetinçelik, A. (2009). *Adana Halk Kültüründe Doğum-Evlenme-Ölüm*. Adana: Altın Koza Yayınları.
- Bates, D. G. (2009). 21. *Yüzyılda Kültürel Antropoloji – İnsanın Doğadaki Yeri*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Beck, U. ve Beck -Gernsheim, E. (2012), *Aşkın Normal Kaosu*, (N. Ermiş, Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Bellour, R. (1987). *The Pensive Spectator*. Wide Angle Vol. 9:1, (6–10).
- Berg, B. L., Lune, H. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (H. Aydın). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Bergson, H. (1986). *Düşünce ve Devingen*. (M. Katırcıoğlu, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekâmül*. (Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*. (H. A. Yücel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Berktaş, F. (1998). Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak (ss. 1-12). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Berscheid, E., Regan, P. (2005). *The Psychology of Interpersonal Relationships*, New Jersey: Prentice Hall.
- Bertoni, A., Parise, M., Lafrate, R. (2012). Beyond Satisfaction: Generativity As A New Outcome of Couple Functioning (Chapter 4), In Esposito, P. E. and Lambardi, C. I. (Eds). *Marriage: Psychological Implications, Social Expectations And Role Of Sexuality*. New York: Nova Science Publishers.
- Bird, G. ve Melville, K. (1994). *Families and Intimate Relationships*, London: McGraw-Hill Inc.
- Binay, B. ve Tatlıcan, Ü. (2010). Anthony Giddens, *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler*, Ed. Veysel, Ç., İstanbul: Etik Yayınları.
- Blankenhorn, D. (2009), *The Future of the Marriage*, Encounter Books, New York.
- Bruinessen, M. (1992). *Ağa, Şeyh ve Devlet* (R. Arslan, Çev.), Ankara: Öz-Ge Yayınları.
- Callinicos, A. (2013). *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış* (Y. Tezgiden, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cavell, S. (2010). *Mutluluğun Peşinde 'Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedi'*. İstanbul: Metis.
- Cherlin, A. (2004), *The Deinstitutionalization of American Marriage*, *Journal of Marriage and Family*, 66, 848-862.

- Cin, H. (1989). *İslam ve Osmanlı Hukukunda Evlenmeler*, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Colin, I., Kadınlar, Evlilik ve Mülkiyet: Yenişehirli Abdullah'ın Behcetü'l-Fetava'sında Mehîr, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Editör: Madeline C. Zilfi, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Coulon, A. (2010) *Etnometodoloji*, (Ü. Tatlıcan, Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Çakır, S. (1996), *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Kadın Araştırmaları.
- Çaha, Ö. (1996). *Sivil Kadın- Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Çeğin, G. ve Tatlıcan, Ü. (2007). Bourdieu ve Giddens: Habitus ve Yapının İkiliği, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Der.: G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan, ss: 303- 366, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetin, Z. (1990). *Türk Sinemasında Evlilik ve Cinsellik*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi I*. (L. A. Özcan Çev.). Ankara: Dost.
- Delaney, C. (2017). *Tohum ve Toprak*, (A. Bora, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- De Sica, V. (1948). *Bisiklet Hırsızları*.
- Deleuze, G. (1995) 'On The Time-Image' in *Negotiations: 1972–1990*. Martin Joughin, New York: Columbia University Press, 57–61.
- Deleuze, G. (2005). *Spinoza Pratik Felsefe*. (A.Nahum ve U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021a). *Sinema I: Hareket-İmge*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021b). *Sinema II: Zaman-İmge*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Demiray, E. (1993). *Türk Sinemasında 1960- 1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Derse, S. (2002). *Türk Sinemasında Kadın-Erkek Arasında Aşk Olgusu*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Doğan, H. (2013). Türk Sinemasında 1980'li Yıllar ve "Dulluk" Teması Etrafında Üretilen Geleneksel Cinsiyet Rollerini. *Folklor/Edebiyat*, 19 (76), 9-20. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/26041/274286>
- Doğan, İ. (2016). *Türk Aile Sosyolojisi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Duben, A. (2012). *Kent, Aile, Tarih*, (L. Şimşek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duby, G. (2015), *Kadın, Aşk ve Şövalye*, Der. Georges Duby, *Batı'da Aşk ve Cinsellik*, (A. Gür, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dural, M., Ögüz, T., Gümüş, M. A. (2016). *Türk Özel Hukuku-Aile Hukuku*, Cilt: III, İstanbul: Filiz Kitapevi.
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1972). *Tatlı Dillim* [Film].
- Eisenstein, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. İstanbul: Yol Yayınları.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1925). *Potemkin Zırhlısı* [Film].
- Ekici, A. (2007). *1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Erdoğan, İ. (2007). Karl Marx İnsan, Toplum ve İletişim, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı: 25 Yaz-Güz, Ankara: 199-228.
- Eroğul, C. (2007). *Anatüze'ye Giriş (Anayasa Hukuku'na Giriş)*. Ankara: İmaj Yayınevi.

- Esgin, A. (2018). Anthony Giddens: Yapılaşma Alanı Olarak Gündelik Hayat, *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar*, Ed. A. Esgin ve G. Çeğin, ss: 371-403, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Figenli, Y. (Yönetmen). (1973). *Başlık Parası* [Film].
- Fiske, J. (2015). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (S. İrvan, Çev.), Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Fox, G. L. (1975). Love match and arranged marriage in a modernizing nation: Mate selection in Ankara, Turkey. *Journal of Marriage and the Family*, 37, 180-193.
- Garfinkel, H. (2015). *Etnometodolojide Araştırmalar*, (Ü. Tatlıcan, Çev.), Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Giard, L. (2009). Bir Araştırmamanın Hikayesi, M. De Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, (L. A. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Giddens, A. (1986). *Action, Subjectivity, and the Constitution of Meaning*, Social Research Vol. 53, No. 3, Autumn, pp. 529-545.
- Giddens, A. (1996). *Siyaset, Sosyoloji ve Sosyal Teori*, (T. Birkan, Çev.), İstanbul: Metis.
- Giddens, A. (1999). *Toplumun Kuruluşu: Yapılaşma Kuramının Ana Hatları*. (H. Özel, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi*, (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Giddens, A. (2003). *Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları- Yorumcu Sosyolojilerin Pozitif Bir Eleştirisi*. (Ü. Tatlıcan ve B. Balkız, Çev.). İstanbul: Pradigma Yayınları.
- Giddens, A. (2005). *Sosyal Teorinin Temel Problemleri- Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki*. (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Giddens, A. (2005). Eylem, Öznellik ve Anlamın Oluşumu, *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları, ss. 575-590.
- Giddens, A. (2005). Faillik, Kurum ve Zaman-Mekan Analizi, *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları, ss. 497-510.
- Giddens, A. (2008) *Siyaset, Sosyoloji ve Toplumsal Teori* (T. Birkan, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Giddens, A. (2018). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori: Marx, Durkheim ve Max Weber'in Çalışmalarının Bir Analizi* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*, (C. Güzel, Çev.), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, A., Sutton, P.W. (2018). *Sosyolojide Temel Kavramlar* (A. Esgin, Çev.). Ankara: Phoenix.
- Giddens, A. (2019). *Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları- Yorumcu Sosyolojilerin Pozitif Bir Eleştirisi*. (Ü. Tatlıcan ve B. Balkız, Çev.). Bursa: Sentez.
- Giddens, A. (2014). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*, (İ. Şahin, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gittins, D. (2011). *Aile Sorgulanıyor*, (E. Tuna, Çev.), İstanbul: Pencere Yayınları.

- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Goody, J. (2004). *Avrupa'da Aile*, (S. Arısoy, Çev.), İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Gök, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 112-123. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bujss/issue/3857/51567>
- Gökçe, B. (1978). Evlilik Kurumuna Sosyolojik Bir Yaklaşım, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Ankara: Sayı:1:7-21.
- Gökçe, B. (1991). *Evlilik Kurumu ve Aile Yapısı Üzerine İlişkiler*, Türk Aile Ansiklopedisi, C.2, Ankara; TC. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, s. 508- 515.
- Göle, N. (1994). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gören, Ş. (Yönetmen). (1978). *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* [Film].
- Gültepe, M. Özkan, S. (2017). *Bir İletişim Biçimi Olarak Evliliğin Kültürel, Siyasi ve Ekonomik Unsurları (Giresun Örneği)*. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 4 (1), 25-44. DOI: 10.30798/makuiibf.293137
- Güzel, Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt-3. s. 858-874, İstanbul, İletişim Yayınlar.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haviland, W., Prins, H., Walrath, D., McBride, B. (2006), *Kültürel Antropoloji* (İ. Deniz-E. Sarioğlu, Çev.), İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- Hoffner, A. H. (2003). Daily life among the Hittites. *Life and Culture in the Ancient Near East*, Bethesda, MD: COL Yayınları, 95-118.
- İbrahimoğlu, D. (2015). *Gelin mi Kaynana mı?*. İstanbul: Altın Bilek Yayınları.
- Jaspers, K. ve Bai d, R. (2003). *Evlilik*, (Y. Cevher, Çev.), Ankara: Yeryüzü Yayıncılık.
- Jerskey, B. A., Panizzon, M. S., Jacobson, K. C., Neale, M. C., Grant, M. D., Schultz, M., Eisen, S.A., Tsuang, M. T., ve Lyons, M. J. (2010). Marriage And Divorce: A Genetic Perspective, *Personality And Individual Differences*, 49(5), 473-478.
- Kadıoğlu, A. (1998). Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları (ss. 89-101). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kaes, A., Levin, D. J. (1987). The Debate About Cinema: Charting a Controversy (1909-1929). *New German Critique*, 40 (Special Issue on Weimar Film Theory-Winter): 7-33.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1984). "Aile-İçi Etkileşim ve İlişkiler: Bir Aile Değişim Modeli Önerisi", *Türkiye'de Ailenin Değişimi Toplum Bilimsel İncelemeler*, Der. Türköz Erder. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, ss. 131-143.
- Karabaş, s. (1981). *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*. Ankara: ODTÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Yayın No: 35.
- Kaspersen, L. B. (2000). *Anthony Giddens*. Oxford: Blackwell Publisher.
- Keleş, R., Geray, C. ve Yavuz, F. (1978). *Şehircilik: Sorunlar- Uygulamalar ve Politikaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi SBF Yayınları.
- Kılıç, S. N. (2012). Toplumsal İlişkiler Alanı Olarak Sanal Alem Üzerine Schutzcu Bir Çözümleme. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (1), 139-150. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deusosbil/issue/4627/63116>

- Kılıç, H. Hukuk-i Aile Kararnamesi, *Tarih ve Toplum Dergisi*, Eylül 1989. c.12.
- Kınalı, F. (1956). Eski Anadolu’da Kadının Mevkii, *Belleten*, Temmuz, Cilt 20- Sayı 79, s. 355-366.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Metis.
- Krish, A. (2005). *Aşkın Anatomisi*, (M. Harmancı, Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Köse, B. (2012). Geçmişten Günümüze Aile, *Değişen Toplumda Değişen Aile Sosyolojik Tartışmalar* (Ed: N. Adak). Ankara: Siyasal Kitabevi, 15-37.
- Laine, T. (2013). *Feeling Cinema: Emotional Dynamics in Film Studies*, London: Bloomsbury Academic.
- Layder, D. (2019). *Sosyal Teoriye Giriş* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Luhmann, N. (1995). Aşk ve Evlilik: Çoğalmanın Düşünüşü. *Cogito*. Sayı. 4. s. 217-225.
- Lumi  re, A., Lumi  re, L. (Y  netmen). (1895). *Trenin Gara Giri  i* [Film].
- Lytle Croutier, A. (1990). *Harem Pe  eli D  nya*, İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Narlı, N. (1997). *Kadınların G  ndemi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soyk  t    * (A. Nalbant, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Makal, A. (1999). *T  rkiye’de Tek Partili D  nemde   alı  ma İli  kileri (1920-1946)*. İstanbul: İmge.
- Manap, J., Kassım, A. C., Hoesni, S., Nen, S., Idris, F., ve Ghazali, F. (2013). The Purpose of Marriage Among Single Malaysian Youth, *Procedia, Social and Behavioral Science*, 112-116.
- Marx, K. (2012). *Louis Bonaparte’in 18. Brumaire*, (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol yayınları.
- Marx, K. (2011). *Ekonomi Politiki  n Ele  tirisine Katkı*, Ankara: Sol Yayınları.
- Mead, M. (2005). İlkel ve Uygarla  mı   Bi  imlerde Kıskaç  lık. A. Krich (Der.). *A  kın Anatomisi* i  inde (M. Harmancı, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Mustafao  lu, D. (2013). *2000’li yıllarda T  rk Sineması’nda Aile De  erli*, Y  ksek Lisans Tezi.
- Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Multimedya D  nyası*. İstanbul: O  lak Yayınları.
- Moro  lu, N. (1997). *Kadınların G  ndemi*, İstanbul: Say Yayınları.
- M  nsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton And Company.
- Nietzsche, F. (2010). *G    İstenci*. (  ev. N. Ep  eli) İstanbul: Say Yayınları
- Nietzsche, F. (1964). *B  yle Buyurdu Zerd    t*. (A. T. Oflazo  lu,   ev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Odaba  , Z.Y, Aslant  rk, N. (2021). Hititler’de Evlilik ve Evlenme Geleneklerinin G  n  m  z Anadolu’su’na Etkileri, *Kafkas   niversitesi Sosyal Bilimler Enstit  s   Dergisi*, Sonbahar 2021, Sayı 28, 353-370- DOI:10.9775/kausbed.2021.019
- O  uzman, K. ve Dural, M. (1994). *Aile Hukuku*, İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Oktan, A. (2012). *T  rk Sineması’nda 1980’den G  n  m  ze De  i  en Aile İmgesi*, İzmir: Ege   niversitesi Sosyal Bilimler Enstit  s   Yayınlanmamı   Doktora Tezi.
- Orbey, E. (Y  netmen). (1975). *Bizim Aile* [Film].
- Orta, N. & Ekici, A. (2017). Filmle  rle   retilen Eril D  nya: Romantik Komedi  lerle İdealize Edilen Evlilik ve Kadının Konumu. *Sel  uk İletişim*, 10 (1), 295-319. DOI: 10.18094/josc.330949
- Ortaylı, İ. (1980). *Anadolu’da XVI. Y  zyılda Evlilik İli  kileri   zerine Bazı G  zlemler*. *Osmanlı Ara  tırmaları*, 01 (01), 0-0.

Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/oa/issue/10976/131376>

- Özayten, G. (2017). *Nikâh Şekeri Filmi Bağlamında 2000-2012 Yılları Arasında Türk Sinemasında Aile Kurumu*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Özbay, F. (1984). “Kırsal Kesimde Toplumsal ve Ekonomik Yapı Değişimleri”, *Türkiye’de Ailenin Değişimi Toplumbilimsel İncelemeler*. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları.
- Özgüven, İ.E. (2001). *Ailede İletişim ve Yaşam*, Ankara: PDREM Yayınları.
- Özgüven, İ. E. (2009). *Evlilik ve Aile Terapisi*, Ankara: PDREM Yayınları.
- Öktem, Z. (Yönetmen). (1973). *Bitirim Sosyete* [Film].
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası*, Ankara: Phoenix.
- Öztürk, S. (2016). SineFilozofi’nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine... *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (42), 139-156. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ikad/issue/76215/990999>
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Öztürk, S. (2019). Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam, D. Bayraktar (Yay. Haz.). *Türk Sinemasında Yeni Yönelimler: 15 Sinema ve Yeşilçam* içinde (s. 93-111). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*, (G. Yamaner, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Platon (2007). *Symposion*. (E. Çoraklı, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Proudhon, P.J. (2017). *Aşk ve Evlilik*, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Pudovkin, V. (Yönetmen). (1926). *Ana* [Film].
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1964). *Evcilik Oyunu* [Film].
- Reik, T. (2009). *Aşk ve Şehvet Üzerine: Cinslerin Duygusal Farklılıkları*, (A. Kılıçlıoğlu). İstanbul: Say Yayıncılık.
- Rodowick, D. N. (2007). An Elegy for Theory, *October Magazine*, 122, Fall, s. 91-109.
- Rothman, W., and Keane, M. (2000) *Reading Cavell’s The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*, Detroit: Wayne State University Press.
- Römpötti, T. (2010). To the Freeze-Frame and Beyond, Puro, J.P. & Sihvonen, J. (Ed.). *Unfolding Media Studies Working Papers 2010* (33-47). Turku: Suomen Yliopistopaino.
- Russell, B. (2013). *Evlilik ve Ahlak*, (E. Gürol, Çev.), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Saxton, L. (1982). *The Nature of Marriage*, California.
- Schopenhauer, A. (2014). *Aşkın Metafiziği*, İstanbul: BS Yayınları.
- Scott, J. (2021). *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*, (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seden, O. (Yönetmen). (1978). *İnek Şaban* [Film].
- Sezen, L. (2005), Türkiye’de Evlenme Biçimleri. *Erzurum: Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*: 11(27), 185-195.
- Sezen, L. (2010). Türkiye’de Evlenme Biçimleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 11 (27), 185-195. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunitaed/issue/2866/39163>
- Şen, H. ve Turğuter, E. A. (2014). Anthony Giddens’in Sosyolojik Teorisinin Epistemolojik Arka Planı. *Sosyoloji Dergisi*, (30), 89-104. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosder/issue/41005/495510>

- Şendur Atabek, G., Sönmez, S. & Bilge, D. (2015). Değişen Sinema Anlayışları Çerçevesinde Türk Filmlerinde Evlilik ve Boşanma. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2015 (41), 299-312. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ikad/issue/76500/990394>
- Simonnet, Dominique vd. (2015), *Aşkın En Güzel Tarihi*, (S. Özen, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sot, M. (2015), Hristiyan Evliliğin Oluşum Süreci, Der: Georges Duby, *Batı'da Aşk ve Cinsellik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Talican, Ü. (2005). Sosyal Teoride Düalizimler: Bazı Temel Sosyal Teori Okullarıyla Eleştirel Karşılaşmalar. Giddens, A. *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki* (Ü. Tatlıcan, Çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Tatlıcan, Ü. (2009). Fenomenolojik Sosyoloji, *Felsefe Ansiklopedisi* (Ed: Ahmet Cevizci), 6. Cilt, Ebabil Yayıncılık, Ankara, ss. 409-428.
- Tezcan, M. (2003). Türk Kültüründe Kız Kaçırma Geleneklerinin Antropolojik Çözümlemesi, *Aile ve Toplum*, Yıl: 5 Cilt: 2 Sayı: 6 Ekim-Aralık.
- Tezel, S.Y. (2002). *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Tezcan, M. (2000). *Türk Ailesi Antropolojisi*, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- Tezcan, M. (1997). *Kültürel Antropoloji*, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı: 199.
- Tezcan, M. (1983). *Köy Gençlerinin Evlenme İsteklerine İlişkin Davranış Kalıpları*. Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES), 16 (2), 133-136. DOI: 10.1501/Egifak_00000000974.
- Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Sultan* [Film].
- Treggiari, S. (1991), "Roman Marriage", *İusti Coniuges From the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford: Clarendon Press.
- Topçuoğlu, H. (1991). Çeşitli Toplum ve Kültür Tipleri ve Boşanma Nedenleri, *Aile Yazıları* Der. Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, ss. 329-345.
- Tucker, K. (1998). *Anthony Giddens and Modern Social Theory*, London: Sage Publications Limited.
- Turner, J. (2003). *The Structure of Sociological Theory*, Seventh Edition, California: Wadworth Publishing Company.
- Turner, J., Beeghley, L., Powers Charles H.C. (2010). *Sosyolojik Teorinin Oluşumu* (Çev: Ümit Tatlıcan), Ankara: Sentez Yayınları.
- Ün, M. (Yönetmen). (1961). *Kırık Çanaklar* [Film].
- Ünal, V., (2013), Geleneksel Geniş Aileden Çekirdek Aileye Geçiş Sürecinde Boşanma Sorunu ve Din, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(26), 588-601).
- Veyne, P. (2015). Romalı Çiftin Düğünü, *Batı'da Aşk ve Cinsellik*, Der: Georges Duby, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1929). *Kameralı Adam* [Film].
- Vertov, D. (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. (K. O'Brien, Çev.) Los Angeles: University of California Press.
- Wartenberg, T. E. (1999). *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*, Oxford: Westview Press.
- Waters, M. (1994). *Modern Sosyoloji Kuramları* (Z. Cihincioğlu, Çev.), İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Welles, O. (Yönetmen). (1941). *Yurttaş Kane* [Film].

- Williams, K. (2003). Has The Future of Marriage Arrived? A Contemporary Examination of Gender, Marriage and Psychological Well-being, *Journal of Health and Social Behavior*, 44 (4), 470-487.
- Wittgenstein, L. (2010). *Felsefi Soruşturmalar* (H. Barışcan, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Yalınay, D. (2012). 1990 Sonrası Hollywood Sineması Romantik Aşk Filmlerinde Aşk Söylemi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yasa, İ. (1962). Taygeldi Ailesi, Ankara: *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 17, Sayı: 2.
- Yıldırım, E. (1999). Anthony Giddens'ın Yapılaşma Teorisi. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 25-44.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilgisosyal/issue/29108/311430>
- Yıldırım, E. (2000). Disiplinsel Güç ve Organizasyonlar, *Prof. Dr. Nusret'e Armağan*, Ankara: Türk Ağır Sanayii ve Hizmet Sektörü Kamu İşverenleri Sendikası Yayını (38), 915-934.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1971). *Güllü* [Film].
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1977). *Selvi Boylum Al Yazmalım* [Film].
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1978). *Kibar Feyzo* [Film].
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1979). *Ne Olacak Şimdi?* [Film].
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1990). *Berdel* [Film].
- Yılmaz, G. G. (2017). Gündelik Hayat Sosyolojisinden Kente ve Kültüre Bakmak; Certeau'cu Bir Taktik Alanı Olarak Kent, *Sosyal Bilimlerde Kültür Tartışmaları*, Eds. Cem Ergun ve Süleyman Öğrekçi, Ankara: Gece Kitaplığı. Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/publication/317957368_Gundelik_Hayat_Sosyolojisinden_Kente_ve_Kulture_Bakmak (Erişim Tarihi: 21.01.2022).
- Yılmaz, S. (2008). *Türk Sineması'nda Aile Kavramı ve Baba Oğul İlişkileri*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Zupancic, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Semra KELEŞ

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Doktora	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Ens. Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı	Devam Ediyor
Yüksek lisans	Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens. Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı	2015
Lisans	Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü	2011

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2016-	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Keleş, S. (2023). “Distopik Anlatılarda Gözetleme ve İktidar İlişkisi: The Island (Ada) Filmi Üzerinden Bir İnceleme”, Editör: Nazif Kutay Erden, Kübra Erden, İletişim ve Güzel Sanatlar Alanında Güncel Araştırmalar, Basım sayısı:1, ss. 117-141. ISBN:978-625-8088-68-7.

Keleş, S. (2023). “Bağımsız Türk Sineması ve Gençlik: Sosyolojik Bir Yaklaşım”. SDÜ İFADE, 5 (1), 63-65. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduifade/issue/78605/1239789>

Keleş, S. (2022). “Sinemaya Kent Desteği: İzmir Sinema Ofisi Üzerinden Bir İnceleme”. Yakın Doğu Üniversitesi 2. Uluslararası Sinema Sempozyumu, s. 36.

Keleş, S – Somalı, İ. (2020). “Sally Potter’ın The Tango Lesson Filminde Kadının Konumlandırılması”, World Women Conference, Sayı 1, ss. 84-97. ISBN: 978-625-7914-22-2

Keleş, S. (2015) 2000 Sonrası Türk Sinemasında Şiddet. Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Vol. 3, No. 2, 180-214.







le.ahbv.edu.tr