

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2000 YILI SONRASI BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASI'NDA
İKTİDAR İLİŞKİLERİ

Ayşe Seda KELEŞ

2501151468

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. Seçkin ÖZMEN

İSTANBUL-2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : AYŞE SEDA KELEŞ Numarası : 2501151468
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA/
YÜKSEK LİSANS Danışmanı : PROF. DR. SEÇKİN ÖZMEN
Tez Savunma Tarihi : 14.01.2019 Saati : 11.30
Tez Başlığı : 2000 YILI SONRASI BAÇİMSİZ TÜRK SINEMASINDA İKTİDAR İLİŞKİLERİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~YÜKSEK LİSANS~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. SEÇKİN ÖZMEN		Kabul
2- DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR		Kabul
3- DOÇ. DR. NESRİN TAV AKBULUT		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. ÖZGÜ YOLCU		
2- DOÇ. DR. ALİ MURAT KIRIK		

ÖZ

2000 YILI SONRASI BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASI'NDA

İKTİDAR İLİŞKİLERİ

AYŞE SEDA KELEŞ

Bu çalışma, bağımsız Türk sineması içinde mekân olarak taşrada geçen filmlerdeki iktidar ilişkilerinin çözümlenmesini amaçlamaktadır. Çalışma, bu çözümlenmeyi yaparken Fransız sosyolog ve düşünür Pierre-Felix Bourdieu'ye ait olan habitus, alan, sermaye, simgesel şiddet ve simgesel iktidar kavramlarını kullanmaktadır. İktidara bakarken Bourdieu'nün kavramlarının kullanılması hem onun geliştirdiği bu kavramların sinema çalışmalarına nasıl uygulanabileceğini göstermesi hem de onun iktidarı anlamaya çalışırken kültürü ve özgül koşulları da dikkate almış olmasından ötürü önemlidir. Tezin ilk kısmında iktidar ilişkileri incelenirken öncelikle Bourdieu'nün, filmlerin çözümlenmesinde kullanılacak olan habitus, alan, sermaye, simgesel şiddet ve simgesel iktidar kavramları açıklanmıştır. İkinci bölümde; bağımsız sinemanın tanımı, hangi filmlerin bağımsız olarak adlandırılacağı ve bu filmlerin hangi sınırlılıkları içereceği konusu tartışılmıştır. Ardından da tezin sınırlılıkları açısından, taşra filmlerinin ele alınmasının nedenleri ve bu bağlamda merkez-taşra tartışmasına, bağımsız sinemada taşranın mekân ve kültürel alan olarak nasıl kullanıldığına değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise taşrada geçen bağımsız film örnekleri Bourdieu'nün bahsi geçen kavramları yoluyla analiz edilmiştir. Seçilen filmlerin mekân olarak taşrada geçenlerle sınırlandırılması, Türkiye'de taşranın salt idarî bir yapı olmasının dışında kendine özgü kültürel kodları ve ilişki yapılarına da sahip olmasındandır. Tezin örneklem evreni için Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006), Yeşim Ustaoglu'nun *Araf* (2012) ve Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri seçilmiş, bu filmlerdeki iktidar ilişkileri içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Çalışmanın sinema literatürüne Pierre Bourdieu'nun kavramlarının yeni analizler ve tartışmalar açısından faydalı olabileceğini öne sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bourdieu, habitus, alan, iktidar, bağımsız sinema, taşra.

ABSTRACT

POWER RELATIONS IN TURKISH INDEPENDENT CINEMA

AFTER 2000

AYŞE SEDA KELEŞ

This study aims to analyze the power relations in the films which take place in rural areas as places in Turkish independent cinema. In these analyses, we use the concepts of French sociologist and philosopher Pierre Bourdieu, habitus, field, capital, symbolic violence and symbolic power. While assessing the power, using Bourdieu's concepts has an importance both to demonstrate how these concepts can be applied to the films and to show as well as his taking culture and specific conditions into account when trying to evaluate the power. Our thesis, divided into three chapters, in the first chapter, the concepts of habitus, field, capital, symbolic violence and symbolic power, which will be used in analyzing the films, are explained. In the second chapter, the definition of independent cinema, which films can be named as independent and the limitations of independent films are discussed. After that, the reasons of addressing the rural films, urban-rural discussions and how the rural areas recognized as a place and cultural areas in independent cinema are evaluated. In the third and our last chapter, independent film samples taking place in rural areas are analyzed through the aforementioned concepts of Bourdieu. We limit our study with these rural area films because of the reason that apart from Turkey's having an administrative structure, also it has specific cultural codes and relations. Reha Erdem's *Beş Vakit* (2006), Yeşim Ustaoglu's *Araf* (2012) and Nuri Bilge Ceylan's *Ahlat Ağacı* (2018) films are selected as samples and the power relations in these films are analyzed with content analysis method. This study puts forward that the concepts of Pierre Bourdieu can be convenient and useful for new analyzes and discussions in the cinema literature.

Key Words: Bourdieu, habitus, field, power, independent cinema, rural areas

ÖNSÖZ

Bu çalışma temel olarak sinema ve sosyoloji disiplinlerinin bir arada nasıl kullanılabileceği fikrinden doğmuştur. Bu tez benim için derya deniz bir çalışma ve okuma alanı olan sosyolojiye giriş anlamını taşımaktadır. Çalışma alana katkısının yanında benim kendi eksikliklerimi görmem ve sonraki akademik çalışmalarım için hangi alanda daha çok okumaya ihtiyacım olduğunu fark etmem açısından önem taşımaktadır.

Öncelikle tezin henüz yazım aşamasına geçmeden kuramsal kısımdaki bocalamalarıma farklı perspektifler göstererek tezin bel kemiğini oluşturmamda yardımcı olan Prof. Dr. Nilüfer TİMİSİ'ye, her soru sorduğumda bıkmadan cevaplayan Arş. Gör. Yeşim AKMERANER'e, filmlerle ilgili tıkanıp yerlerde elinden geldiğince ve tüm kibarlığıyla yardımcı olan Arş. Gör. Dr. Mehmet SARI'ya, tüm desteği, içtenliği ve işimi kolaylaştırmak için gösterdiği çaba için değerli danışmanım Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN'e ve en ufak bir problemde yardımcı olacaklarına emin olduğum tüm araştırma görevlisi arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Aldığım kararları sorgulamadan ve yargılamadan her zaman yanımda olan, alanıma dair çok fikirleri olmasa bile bana verdikleri değeri benim değer verdiğim işe de vererek gösteren canım annem ve canım babama, seslerini dahi yükselmeden, abimin ve benim gözlerimizin içine bakarak büyüten, şuan sahip olduğum doğruların temellerini atan dedeciğim ve rahmetli anneanneciğime varlıkları için binlerce şükür ve teşekkürlerimle.

Son olarak; tüm sevgisi, huzuru ve sakinliği ile hayatıma giren, girdiği andan itibaren hayatımı güzelleştiren, bu yorucu ve yoğun süreçte bıkmadan usanmadan onca işinin arasında bana sabırla destek ve yardımcı olan, entelektüel birikimi ve akademik disiplinine hayranlıkla baktığım çok sevgili hayat arkadaşım Cem Evrim'e sonsuz şükür ve teşekkürlerimle. İyi ki ve daima...

Ayşe Seda KELEŞ

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Sosyolojinin Kurucularının İktidar Kavramına Yaklaşımları.....	5
1.1.1. Marx Düşüncesinde İktidar.....	6
1.1.2. Weber Düşüncesinde İktidar.....	8
1.1.3. Durkheim Düşüncesinde İktidar.....	9
1.2. Pierre Bourdieu'nün Sosyolojik Yaklaşımı Ve Geliştirdiği Kavramları.....	12
1.2.1. Bourdieu Sosyolojisine Genel Bakış.....	12
1.2.2. Habitus.....	16
1.2.3. Alan Ve Sermaye.....	12
1.2.4. Sembolik Şiddet ve Simgesel İktidar.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Tarihsel Olarak Bağımsız Sinema.....	38
2.1.1. Bağımsız Sinema Tarihi.....	38
2.1.2. Bağımsız Türk Sineması.....	50
2.2. Türkiye'de Merkez-Çevre Tartışmaları Ve 2000 Yılı Sonrasında Bağımsız Türk Sinemasında Taşranın Durumu.....	63
2.2.1. Türkiye'de Merkez-Çevre İlişkileri.....	63
2.2.2. 2000 Yılı Sonrasında Bağımsız Türk Sinemasında Taşranın Durumu.....	70

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Film Çözümlemeleri.....	80
3. 1. Beş Vakit (2006)	80

3. 1.1. Beş Vakit Filminin Konusu.....	80
3.1.2. Beş Vakit Filmi İktidar İlişkileri Analizi.....	81
3.2. Araf (2012)	89
3.2.1. Araf Filminin Konusu.....	89
3.2.2. Araf Filmi İktidar İlişkileri Analizi.....	91
3.3. Ahlat Ağacı (2018)	99
3.3.1. Ahlat Ağacı Filminin Konusu.....	99
3.3.2. Ahlat Ağacı Filmi İktidar İlişkileri Analizi.....	100
SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA.....	121

GİRİŞ

Sinema ortaya çıktığı günden bu yana salt sanatsal bağlamıyla değil, aynı zamanda tarihsel önemi özelinde temellenerek geniş bir düşünsel sürece etki etmiş, akademik anlamda da özellikle disiplinler arası tartışmalara konu olmuştur. Bu açıdan bilhassa akademide gerek konu ve işleyiş gerek de toplumsal etkileme gücü açısından sosyolojik perspektif ve çözümlenmelerle her zaman iç içe bir çalışma alanı olmuştur. Bu gerçeklikten hareketle sinemayı içinde yaşadığımız toplumsal dünyanın bir yansıması olarak düşündüğümüzde, özellikle sosyoloji alanının uzun bir süreç içinde, disiplinler arası tartışmalar ve çalışmalar neticesinde geliştirmiş olduğu bir dizi kavram ve fikirler, sinemayı anlamada ve filmleri çözümlenmede bize oldukça büyük yarar sağlarlar. Bu anlamsal ve yöntemsel bağlaşıklık temelinde, sinemanın bizzat toplumu anlamak için son derece önemli sanatsal yollardan bir tanesi olduğunu, dolayısıyla perdenin ardında aslında son derece derin ilişkiler ağına sahip, toplumsal bir anlamlar bütünü olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan filmler de perdeye yansydıklarında, toplumsal hayatta irdelediğimiz kavramları yeniden üretirler. İşte sinematik evreni ele alırken dikkat edilmesi gereken nokta da tüm bu düşünsel süreç ve anlamlar bütünü bir arada düşünmekte saklıdır.

Sosyoloji ve sinema disiplinlerinin kendi içlerindeki gelişim süreçleri ve siyasal süreç, pek çok noktada bu iki alanın birbiriyle iç içe çalışmasını da gerekli kılmıştır. Özellikle 19. yüzyılla birlikte, kentlere yoğun göç, sanayileşmenin yarattığı yeni kentsel temelli üretim biçimi, yeni yaşam pratik ve üretim kalıplarına adapte olmaya çalışan insanların yaşadıkları sorunlar ve akabinde gelişen toplumsal ihtilaflar, sosyolojinin bir akademik disiplin olarak ortaya çıkışında en önemli etkileri oluşturan tarihsel noktalardı. Yine sinemanın da modern bir sanat olarak bu dönemde ortaya çıkmış olması özellikle askeri, politik ve eğlence amacıyla çekilen ilk filmlerde de bu tarihsel ve sosyolojik süreci görebilmek açısından son derece mühim belgeler ortaya koymaları nedeniyle önemlidir. Bu tarihsel değer yanında geçen tüm bu zaman içinde sosyolojinin geliştirdiği kavramlar ve düşünme pratikleriyle sinemanın tarihsel bir perspektifle ele alınarak anlamaya çalışılması ise, bu iki farklı

disiplinin birbiriyle olan derin bağına ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda birbirlerini anlamalarını da mümkün kılar.

Bu tezin, bahsi geçen düşünsel süreç ve farklı disiplinler arasında yaşanan etkileşimlerden hareketle göstermek istediği şey, sosyoloji ve sinema disiplinlerinin bir arada düşünülerek Türkiye’de 2000 sonrası Bağımsız Sinema’ya ait taşra filmlerinden örnekler üzerinden hareketle, bu filmlerdeki ve dolayısıyla filme mekânsal ve kültürel bir arka plan sağlayan taşradaki iktidar ilişkilerinin incelenmesidir. Bunu yaparken de bir diğer amaç, bir yanda toplumu açıklamaya ve anlamaya çalışan sosyoloji ile diğer yanda toplumun yansıması olarak ele alabileceğimiz sinemanın, birlikte nasıl bir düşünme biçimi ve işleyişle bir arada kullanılabileceğini göstermeye çalışmaktır. Çalışma bunu yaparken, ağırlıklı olarak Fransız sosyolog Pierre-Felix Bourdieu’nün sosyoloji alanında geliştirdiği bir dizi kavramdan faydalanmaktadır. Her ne kadar son derece önemli olan bu kavramların her biri, aslında ayrı bir çalışma konusunu oluştursa da Bourdieu’nün *habitus*, *alan*, *simgesel iktidar* ve *simgesel şiddet* kavramlarının sinema çalışmalarına nasıl eklenebileceği gösterilmeye çalışılacaktır. Böylece, sosyoloji ve sinema disiplinlerinin birlikte kullanılarak gerek sinema çalışmalarında gerek de film analizlerinde, akademik literatüre farklı bir bakış açısı sunabilmesi hedeflenmektedir. Dolayısıyla ele alınmış toplumsal yaşamı ve iktidar ilişkilerini yansıtmaya bakımından önemli görülen örnek filmlerde, bu kavramların nasıl kullanılabilceği, bu filmlerin anlatıları üzerinden ele alınacaktır. Bu sebeple, Bourdieu sosyolojisinin kavramları kullanılarak yapılan çözümlenmelerde başlıca sorular; film evreni içinde kurulan gerçeklikte karakterlerin buldukları dünyada nasıl bir yaşayışa sahip oldukları ve bu yaşayışın normlarına uygun davranışlar sergileyip sergilemedikleri, film karakterleri arasındaki iktidar yapısının film evrenindeki yapısına uygunluğu ve nasıl üretildiği, temsil ettikleri toplumsal birimin alışkanlık ve deneyimlerini film evrenindeki pratiklerinde nasıl vücut bulduğu gibi önemli sorulardır.

Üç bölümden oluşması planlanan çalışmanın birinci bölümünde Pierre Bourdieu’nün kavramları açıklanmadan önce hem sosyoloji hem de sinema çalışmalarında akademik literatürde iktidar kavramı ele alınırken en çok referans verilen Karl Marx, Max Weber ve Emile Durkheim gibi isimlerin konuyla ilgili

kavramları ve bakış açılarından bahsedilecektir. Bunu yapmaktaki amaç, hem düşünsel süreci anlamayı kolaylaştırmak açısından bir zemin sunabilmek hem de kendi geliştirdiği kavramlarda bu uzun birikimden faydalanan Pierre Bourdieu'nün düşüncesini ve faydalanabileceğimiz perspektifini daha iyi anlayabilmek için bir arka plan sunabilmektir. Nitekim bu üç ismin referans alınmasının bir diğer sebebi, onların sosyal teorinin kurucu isimlerinden olmaları, kendilerinden sonra gelen sosyolog ve felsefecilerin düşünceleri ve çalışmalarına etki etmiş olmaları ve Bourdieu'nün çalışma evreninde oluşturduğu kavramların bu üç isimden net bir biçimde etkilenmiş olmalarıdır. Bu sürecin anlatımın ardından, Bourdieu özelinde, onun çalışmaları ve geliştirdiği kavramların irdelenmesiyle iktidarın ve toplumsal yaşantıda örülü iktidar ilişkilerinin biçimleri ve anlamlarına yönelik bir anlatım ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu kısım ayrıca, neden genel olarak konuyla ilgili akademik çalışmalarda ağırlıklı olarak kullanılan Karl Marx ve Michel Foucault'nun iktidar tanımlamalarından ve bakış açılarından değil de Pierre Bourdieu'nun geliştirmiş olduğu kavramlar ve konuyla ilgili bakış açısından faydalandığının da gösterilmesinin hedeflendiği kısım olacaktır. Nitekim iktidar, toplumsal hayatın içindeki tüm ilişki ağlarında mevcuttur. Bourdieu da iktidarı, geliştirdiği kavramlarla açıklama yoluna gitmiştir. İktidar kavramını anlamak aslında Bourdieu'nün külliyatını anlamakla eşdeğerdir. Kavram ve kuramları başta sosyoloji olmak üzere birçok sosyal bilimler disiplinlerinde kullanılmaktadır. Kavramlarının toplumsal ve sanatsal olan birçok olguya uygulanabilir olması, toplumsal dünyayı anlamak açısından önemli bir pusula görevi görmektedir. Tam da bu sebeple, Bourdieu'nün çalışmaları film ve medya çalışmaları açısından da önem taşımaktadır. Bu çalışmanın da kuramsal çerçevesinde Bourdieu'nün kullanılmasının sebebi, toplumsal sınıflandırmayı ve bu sınıflandırma içinde iktidarı, kültürle birlikte ele almış olmasıdır. Bu sebeple de çalışmada daha çok filmlerde gösterilen bireyler arasındaki iktidar ilişkilerine odaklanılmıştır. Ancak bu ilişkiler ağı salt iktidar kavramı üzerinden ele alınmayacaktır. Nitekim Bourdieu'nün kullandığı her kavram birbiri ile bağıntılıdır. Dolayısıyla tezin asıl konusunu *habitus*, *alan* ve *simgesel iktidar* kavramları oluştursa da Bourdieu'nün sosyolojisini daha iyi anlamak açısından *toplumsal uzam*, *doxa* ve *sermaye* kavramlarına da değinilecektir.

İkinci bölümünde Türkiye'deki bağımsız sinema ve taşra tartışmalarına değinilmiştir. Bağımsız sinemanın tanımının nasıl yapıldığı, hangi filmlerin *Bağımsız Sinema* filmi diye adlandırılacağı ve sınırlılıklarının ne olduğu konusuna değinilecektir. Seyreden başlıkta ise taşra merkez tartışmalarına ve taşranın tarihsel konumuna kısaca bakılacaktır. Örnekleme taşra filmleri ile sınırlandırmamızın nedenlerinden ilki, Bourdieu'nün, kendisinden önceki teorileri yekpare olarak açıklayan düşünürlerden farklı olarak, onun sosyolojiyi her şeyi açıklayan bir disiplin olmaktan öte farklı özgül koşullara yönelik çıkarımlarda bulunabileceğimiz bir çalışma alanı olarak görmesinde yatar. İkincisi ise bu anlayıştan hareketle, bu çalışmada iktidar ilişkilerini taşra filmlerinde alışlagelen bütünleyici anlatımların dışında temel bir idari yapı olarak değil, kendi sınır ve coğrafyasına uygun olarak kendi kültürel kodlarını üreten ve bunu devam ettiren anlamlı yapılar olarak ele alınmasıyla ilgilidir. İşte tüm bunlardan hareketle de, bu bölümün son kısmında, özellikle 2000 sonrası bağımsız sinemada taşraya dönüş temasının, nasıl bir temellendirme ve hangi sebepler çerçevesinde ele alındığı incelenecektir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, yukarıda belirtilen izlek ve akademik sınırlar çerçevesinde seçilen filmler üzerinden iktidar ilişkileri analizi yapılacaktır. Araştırmanın yöntemini nitel araştırma tekniklerinden içerik analizi oluşturmaktadır. Filmler amaca yönelik örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Bu seçilen filmler; Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006), Yeşim Ustaoglu'nun *Araf* (2012) ve Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018) filmleridir. Bu filmler seçilirken; bağımsız sinemanın özelliklerin bir ya da daha fazlasını taşımalarına, mekân olarak taşrada geçmelerine, Bourdieu'nün kavramları ile yapılacak olan analizi anlatılarıyla daha anlaşılır bir biçimde ortaya koymalarına ve onun düşüncesinden hareketle filmler ele alındıklarında benzer uyulaşmalar göstermelerine dikkat edilmiştir. Ayrıca film seçiminde yönetmenler arasındaki toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması ve filmler arasında belirli zaman aralıklarının olması da göz önünde bulundurulmuştur.

Böylece analiz kısmı olan bu son kısımda, tüm bir düşünsel süreç ve sosyolojik pratikler ekseninde, Pierre Bourdieu'nün geliştirmiş olduğu kavramlarla birlikte filmlerin analizleri gerçekleştirilerek, bir yandan taşradaki iktidar ilişkilerinin 2000 sonrası Bağımsız Sinema'da Türkiye özelinde nasıl ele alındıklarını ortaya

koyabilmek, bir yandan da sinema alanında iktidara yönelik kavramlaştırma ve anlayış, analiz çabalarına Bourdieu kavramları üzerinden farklı bir perspektif kazandırabilmek hedeflenmektedir. Böylece üç bölümde sonlanması planlanan çalışma, ilk bölümüyle düşünsel bir tarihin ana hatlarını özetlemeyi, ikinci bölümüyle ele alacağı konunun bizzat içinde cereyan ettiği taşıyı ve bağımsız sinemada bu taşıra olgusunun ele alınma biçimini ele aldıktan sonra, son bölümde seçili filmlerin analizleri yoluyla taşıradaki iktidar ilişkilerinin temel aldığı kavramlar ekseninde açıklayıp, anlamlı bir bütün olarak ortaya koyabilmeyi hedeflemektedir. Bunu yapmaktaki temel motivasyon, alandaki akademik çalışmalara düşünsel açıdan farklı kavram ve perspektifler ekseninde analizlerle katkıda bulunarak, özellikle Türkçe literatürde, sinemamızda taşıra ve iktidar konularına bahsi geçen kavramlar üzerinden yeni bir yaklaşımın ortaya konabilmesi adına bir girişimde bulunabilmektir. Bu sebeple çalışma; seçilen filmleri belirlenen kavramsal çerçeve ve amaç doğrultusunda analiz etmeyi ve bunu yaparken de temel alınan sosyolojik kavramlar ekseninde bunu gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. Tüm bunların ardından tez, alandaki çalışmalara Bourdieu kavramlarının film analizlerinde nasıl kullanılacağına yönelik faydalı olabilme amacı gütmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Sosyolojinin Kurucularının İktidar Kavramına Yaklaşımları

1.1.1. Karl Marx'ın Düşüncesinde İktidar

Karl Marx (1818-1883) kapitalizmin Avrupa'da hızlı bir ivmeyle yükselmeye devam ettiği, Sanayi Devrimi'nin toplumsal etkilerinin her alanda gözle görülür olduğu bir dönemde, mevcut sermaye yapısı ve işleyişini Friedrich Engels ile birlikte sınıf ve iktidar kavramları üzerinden irdeleyerek kendi teorisinin temellerini oluşturmuştur. Marx ve Engels, kapitalizm ve iktidar tahlillerini yaparken toplumların tarihlerini bir askeri savaşlar tarihi olarak değil, sınıf savaşları olarak ele alırlar (Engels ve Marx, 2018: 52). Tarihsel materyalizm tam da bu noktada tarihi, sırasıyla ilkel komünal toplumlar, köleci toplumlar, feodal toplumlar ve nihayet kapitalist toplumlar olarak bir ilerleme penceresinden görür. Marx'ın düşüncesinde, içinde bulunulan kapitalist dönem, aslında yerini son kertede sınıfsız ve devletsiz yapıyı temsil eden komünizme gitmeden hemen evvel sosyalizm aşamasına bırakacaktır. İşte bu bağlamda, Marx'ın hemen tüm çalışmalarının özetinin, sosyalizme geçişin, kapitalizmin sermaye çelişkilerini ispat ederek aslında bir tarihsel zorunluluk olduğunu gösterebilme çabasıyla ilişkilidir, diyebiliriz. Tam da bu nedenle Marx, iktidarı da toplumsal üretim ilişkileri bağlamında analiz etmektedir.

Marksist doktrin içinde sınıf kavramı, iktidar kavramını anlamak ve açıklamak için önemli bir yer tutmaktadır. Marx'a göre sınıflar, üretim ilişkilerinin bir boyutu olarak ele alınabilmektedirler (Giddens, 2016: 78). Üretim araçlarının sahipliği ve emeğin değeri yaratma biçimi, ekonomik yapının ve sınıfsal durumun da netliğini bizlere verebilir. Ona göre üretim araçlarına sahip olan sınıf, üretim araçlarına sahip olmayan sınıfın emeğini sömürerek sermaye artırımını sağlar. Öyle ki bu sayede bir işçi, kendi emeğinin karşılığını alıyor görünse de Marx açısından, emeğin pazarda değişim değerine dönüşmesi, yani emeğini belli bir ücrete karşın belli bir saat için iş verene kiralaması, her ne kadar adil bir sözleşme gibi görünse de durum son derece farklıdır. Nitekim özellikle *Kapital*'de formüle ettiği üzere, işçinin kendi yaşam koşullarını sırf üretimin devamlılığını sağlamak adına iyileştirmek için çalışmasının yanında, bununla birlikte o, aslında kendi emeğinin ürettiği değer

daha aşağısında bir ücret olarak kapitalistin sermaye birikimine katkıda da bulunmaktadır. İşte üretim safhasında bu gizli sömürüyü anlamamızı sağlayan fark, tam olarak *artı değerdir* (Marx, 2003: 179). Bu özgün yanıyla Marx, değeri yaratanı emek olarak belirlemenin yanında, emeğin piyasada aynı zamanda bir değişim değeri olarak var olmasını da sorunsallaştırmış olur. Ona göre kapitalist üretim sistemi içinde işçi metalaşır ve işçi hayatı zenginlerin ve kapitalistlerin kaprislerine bağlı hâle gelir (Marx, 2017, 18). Bu noktada, sınıfların oluşumu üretim araçlarının kimin elinde olduğu ile ilgilidir. Sınıfsal ilişkiler siyasal güç dağılımının ve siyasal organizasyonun ana eksenidir. Ona göre ekonomik ve siyasal güç yakın ilişki içindedir ancak birbirinden ayrılması imkânsız şeyler de değillerdir (Giddens, 2016: 82).

Marx'a göre iktidarını emeğin sömürüsü, yani artı değer ile sağlamlaştıran burjuvazi, kapitalist düzende iktidarı kendi tekelinde tutmaktadır. Sermayeye dayalı iktidar, ekonomik ve siyasi gücün bir araya gelmesiyle aynı zamanda kültürel ve ideolojik anlamda da kapitalist sınıfın devamlılığını sağlar. Yani genel olarak maddi hayatın üretim tarzı, siyasal ve entelektüel süreci de koşullandırır (Marx, 1979: 25). Marx'ın kendi yaşadığı dönemin iktidarına ilişkin eleştirisi, burjuva sınıfına ait olan kapitalist iktidara yöneliktir. Tam da bu açıdan Marx düşüncesinde devlet aygıtı, kapitalist ve bizzat kapitalizm için kritik bir noktadır. Nitekim kapitalist düzende devlet, egemen sınıfın, üzerlerinde egemenlik kurduğu diğer sınıflara karşı kendi güç ve ayrıcalığını empoze etmesini ve korumasını sağlayan kurum konumunda bulunmaktadır (Özkaya, 2006: 28). İktidar kavramına yönelik bu ekonomi politik yaklaşım, daha sonra Marx'ın saptamalarını ideoloji üzerinden formüle edecek olan Louis Althusser ile daha da derinleşecektir. Althusser açısından, kapitalist düzende asıl olan şey, üretimin yeniden üretimidir (Althusser, 2014: 35).

Eğer üretim için üretim esas nokta ise, o hâlde üretimin yeniden üretimini sağlayabilmek için, kapitalist düzende bir ideolojik aygıt olarak devletin yeniden konumlanması, bunun için de kapitalist iktidarın kendi ideolojik değer ve yargılarını, kapitalist üretimin yeniden üretimi için sağlaması gerekmektedir. Bu sebepten Marx, toplumsal ekonomik olgular üzerinden açıklama yoluna gitmiştir. Kapitalist iktidar sorununun, üretim araçlarının asıl sahibi olan işçi sınıfının yönetimi ele geçireceği,

sömürüyü sonlandıracağı zorunlu bir aşama olarak görülmesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Her ne kadar tarihsel ilerlemenin kaçınılmaz bir safhası olarak ele alınsa da işçilerin kapitalist düzeni sonlandırarak sosyalizmi hazırlamaları gerekmektedir. Bu açıdan Marx için kapitalizmin, emekçilerin üzerlerinden atmaları gereken bir zorunluluk olduğu söylenebilir (Elliot, 2016: 36). Böylece, onun bu devrimci düşünme pratiğiyle iktidar kavramının mutlak olarak var olan ancak sınıfsal bir aidiyete bağlı olduğunu görürüz. Tarihsel materyalizme göre de iktidarın nihayetinde el değiştireceği sonucuna varmış oluruz.

1.1.2. Max Weber'in Düşüncesinde İktidar

Alman sosyolog Max Weber (1864-1920), modern kapitalizmindeki yönetim biçimi ile ilgilenmekte ve onun sosyolojisinin temel kavramlarını statü, Protestan ahlâkı, egemenlik, otorite, rasyonalizasyon ve bürokrasi kavramları oluşturmaktadır. Weber toplumu sadece ekonomik olgular üzerinden değil kültürel normlar üzerinden de analiz etmiştir. Ekonomi ve kültürün bireyler üzerindeki etkisini incelemiş ve sınıfları toplumun kültürel yaşam biçimleriyle de ilişkilendirmiştir. Ona göre tek bir nedensel noktaya dayanarak toplumu açıklamak mantıksız olduğundan (Weber, 2012: 95) bilhassa idari yapılanma ve kültürü de işin içine katmak gerekmektedir. O, toplumsal düzenin bürokrasi olmadan işleyemeyeceğini söylemektedir. İktidara sahip olmak gücün kullanımının meşrulaşmasıdır. İktidarın tanımlandığı bürokraside ise devlet meşru şiddet tekeli elinde bulunduran kurumdur (Aron, 2017: 107). Bu ayrımla birlikte Weber düşüncesinde iktidarın salt ve mutlaklığının karşısında, devlet, bürokrasi yoluyla bir iktidar aygıtı, aracı konumuna dönüşür. Bu araçsal durum, böylece bir grubun salt siyasi karaktere sahip olmasından çıkarak, o grubun amaçtan öte araç olarak gücü kullanma tekeline sahip olması durumuna dönüşür (Giddens, 1999: 42).

Devlet aygıtının bir iktidar aracına dönüştüğü durumda Weber'in özellikle kapitalist düzen içinde bürokrasinin işleyiş mantığına yönelmesi anlamlıdır. Onun düşüncesinde kapitalist düzen içinde bürokrasi en ideal, en rasyonel sistemdir. Bu iktidar yapılanmasında o, iktidarı salt askeri, siyasi ya da finansal açıdan değerlendirme mantığından uzak durarak, bu idari yapılanma mekanizması üzerinden

açıklamalara girişir. Onun ilgilendiği, iktidarda gücün nereden geldiği değil, diğerleri üzerinde nasıl kabul ettirildiğidir. Bu durumu egemenlik karşısında belli içerikteki bir buyruğa boyun eğmeye hazır kişilerin bulunması olasılığı açısından değerlendirip, anında, kendiliğinden ve kalıplaşmış biçimde boyun eğmenin görülmesi olasılığına da *Disziplin - Sıkıdüzen* diyerek (Weber, 1995: 92) açıklamaya çalışmıştır. Ona göre güç ilişkilerinin bütün toplumsal ağa yayılması ve tüm insan ilişkilerinin içinde görülebilmesi söz konusudur. Weber'e göre bürokrasi genel değil, özel olan belirli bir grubun elinde bulunduğu ve o grubun çıkarlarına hizmet ettiğinden bu bir bakıma iktidarın, bürokrasi aracılığıyla kurumsallaştırılması anlamına gelir (Giddens, 2016: 362). Böylece bürokrasi, sadece bir yönetsel biçim değildir, o bireyin günlük hayatındaki davranış ve ilişkilerini de etkileme mekanizmasına dönüşmüş olur.

Bürokrasi aracılığıyla kurumsallaşan iktidar, Weber açısından sadece bir idari mekanizmada tahakkümünü sürdürmez, bundan daha önemlisi, hayatın hemen her alanına nüfuz ederek iktidarını farklı mecralarda da yaymaya çalışır. Bu iktidar da aslında rıza ile ortaya çıkan bir otokrasi olarak nitelenebilirken, aynı zamanda bu otokratik yapı gücün kaynağını teşkil ederek, kendi iktidarını meşruluk üzerinden kurmaktadır (Weber, 1987: 189). Böyle bir idari mekanizma ve iktidarın yapılanma biçimi karşısında birey, endüstriyel mekanizma içinde bir çark dişlisi olarak ele alınabilir (Elliott, 2017: 52). Weber'in çıkarımlarını iktidar ve kapitalist düzende bırakmayıp, bu düzen içindeki bireyi temel alarak yapması ise onun önemini ortaya koyar. Onun Karl Marx'tan farkı, iktidar kavramını ekonomik temelden almakla birlikte, salt bunun üzerine yoğunlaşacak bir açıklama yapmaya karşı çıkarak, tarihsel yaklaşımları sosyoloji alanına kaydırmasında yatmaktadır (Freund, 2014: 177). Bu sayede sosyolojinin, dev iktidar sistemlerinin yapısalcı çözümlenmelerden sıyrılarak bireyi temel alan, böylece kültürel ve ideolojik alanı da araştırmasının merkezi yapacak türlü çalışmalara giden yolu açılmış oldu, denebilir.

1.1.3. Emile Durkheim'in Düşüncesinde İktidar

Sosyolojinin kurucu babaları arasında yer alan Fransız sosyolog Emile Durkheim, tıpkı Karl Marx ve Max Weber gibi sosyoloji alanında sonradan çok fazla

tartışılacak ve üzerinde durulacak yaklaşımlar geliştiren isimlerin arasında yer almaktadır. Onun kendisinden önceki diğer sosyolog ve düşünürlerden farkı, sosyoloji içerisinde bir gelişimin tamamlayıcısı olarak yer almasıdır. Kendisinden önce ve kendisiyle benzer dönemde ortaya çıkan diğer düşünürlerle kıyaslandığında Durkheim'ın düzen problemiyle değil, düzenin değişen doğasına odaklandığından bahsetmek mümkündür (Giddens, 2016: 14). Durkheim, Auguste Comte düşüncesindeki ilerlemeci, pozitivist yaklaşımı, Herbert Spencer'in evrimsel organizmacı yaklaşımı ve Ferdinand Tönnies'nin cemaat ve toplum ayrımı ile birlikte düşünerek, son derece önem atfettiği mekanik dayanışma ve iş bölümü kavramlarına vurgu yapmıştır.

Durkheim açısından, tıpkı Tönnies'nin bahsettiği gibi toplum yekpare bir yapıda olmamakla birlikte, yine toplumun, onun bahsettiği üzere parçalı ve farklı katmanlı, düşünsel özellikteki yapılara sahip farklı oluşumlardan bir araya geldiğini söylemek mümkündür. Öyle ki dil dahi bir dış baskı aracı olarak toplumsal yapıyı açıklayan bütünsel anlamın bir uzantısı olarak bu konuda işlev görmektedir (Durkheim, 1982: 51). Ancak bu baskı ya da zorlama konusunda Durkheim, Tönnies'deki karamsarlığa sahip değildir. Tönnies çalışmalarında köy hayatına özgü olarak ele alınan *Gemeinschaft* (Cemaat), Sanayi Devrimi sonrası oluşan yoğun nüfuslu kent yaşamında eski bağlarını kaybetmek zorunda kalmıştır. Tönnies'nin karamsarlığının sebebi, köy yaşamındaki sıkı bağların ve yüz yüze iletişimin yerini *Gesellschaft* (Cemiyet)'e ait olan yüzeysel ilişkilere bırakmasıdır. Bu farklı düşünce yapısı irdelendiğinde, Tönnies'de kötü olarak ele alınan *Gesellschaft* (Cemiyet), Durkheim'da mekanik ve organik dayanışma açısından incelendiğinde iş bölümü için gerekli bir unsur olarak karşımıza çıkıyor, demek mümkündür. (Aslan, 2017: 11). Böylece 19. yüzyıl sosyolojisinin büyük topluma giden yolda yaşanan sıkıntılar üzerine farklı yaklaşımlar geliştirdiği bir ortamda, Durkheim da bu büyük topluma giden yolda bazı önemli unsurdan bahsetmeye başlar. Bunlar, sosyal dayanışma, kolektif bilinç, organik iş bölümü ve mekanik dayanışmadır.

Sosyal dayanışma açısından iki tip üzerinde duran Durkheim, Sanayi Devrimi öncesi toplumların yaşam tarzını mekanik dayanışma açısından ele alırken, kapitalizmle birlikte, gelişen üretim faaliyetlerine uygun olarak giderek

karmaşıklaşan iş bölümlerine dayalı toplumları ise organik dayanışma açısından ele alır. Ona göre, eski tip yapı olan mekanik iş bölümünde toplum, ortak bilinç ekseninde yaşayıp, her birey bir dişlinin parçaları olarak hareket ederken, bu kolektif yapıda birey neredeyse yok gibidir (Durkheim, 1960: 151). Nihayetinde böyle bir yapıda ciddi problemler ortaya çıkacağı aşikardır. Nitekim bu tarz yapılı bir toplumda büyüme, kişiliğe ters orantılı olarak gerçekleşir (Tokgöz, 2015: 64). Mekanik dayanışmaya dayalı toplumda, ahlâk, kolektif bilinç ve değer yargıları söz konusu olduğundan, amaca ortak olarak ilerlenir ve yaşam da bu doğrultuda yaşanır. Öte yandan gelişmiş üretim yapılarına sahip toplumlarda ortaya çıkan çetrefilli iş bölümü yapıları ise üretim ekseninde herkesi gerekli kılar ve sahip olduğu derin iş bölümü ayrımları nedeniyle bütünün ortadan kalkıp, bireyin ön plana çıkmasına vesile olur. Bu yapısıyla bireyleri giderek birbirine bağımlı hâle getirir (Elliott, 2017: 45). Ancak mekanik dayanışmada, önde olan toplum karşısında silikleşen bireyin, organik dayanışmacı toplumlarda ise önde olan birey karşısında silikleşen toplumun orta yolunu bulmak, sosyolojinin asıl derdi olmalıdır. İşte onun bu yaklaşımı da evrimsel bir süreç olarak toplumu, organizma olarak ele almasının da bir izi olarak okunabilir (Kızılcılık, 2017: 274).

Yukarıda bahsi geçen düşünürler ve onların çalışmalarından hareketle, toplumu salt ekonomik, kültürel ya da siyasal açıdan ele almadıklarını, bu olguların altında yatan nedenleri bütüncül bir yaklaşımla açıklamaya çalıştıklarını görmek mümkün olmaktadır. Comte'un pozitivist ilerleme mantığı, Spencer'in toplumsal gelişimde ortaya çıkan problemleri evrimsel bir organizmacı yaklaşımdan hareketle doğal bir süreç olarak gören düşüncesi, Marx'ın tarihin bizzat kendisini sınıf çatışmalarının tarihi olarak ele alıp iktidarı da bu noktada üretim araçlarının sahipliği ile ilgili bir konuma oturtma çabası, Weber'in idari yapılanma üzerinden devletin bürokrasi açısından bir aygıt durumuna indirgendiğinden bahsetmesi ve son olarak Tönnies'nin mirasından hareketle Durkheim'ın toplumu mekanik ve organik dayanışma açısından, iş bölümü örneği ile açıklayarak, cemaatten büyük topluma giden sürecin önündeki problemleri kaldırmanın sosyolojinin görevi olduğuna dair bir düşünceye varmasını, toplumsal olay ve olguları irdelemek açısından son derece önemli olarak düşünmek gerekiyor. Nitekim bu sürecin ardından iktidar kavramının

ekonomik, siyasal, kültürel ve felsefi temellerini, çok daha farklı bir açıdan, kendi geliştirdiği kavramlarla birlikte özgül koşulları göze alarak irdeleyen Pierre Bourdieu açısından düşünmek, taşra ve merkez üzerine siyasal ve kültürel açıdan girişilecek tartışmaları ve yapılacak analizleri de anlamlı kılmak açısından son derece faydalı olacaktır.

1.2. Pierre Bourdieu'nün Sosyolojik Yaklaşımı Ve Geliştirdiği Kavramlar

1.2.1. Pierre Bourdieu Sosyolojinine Genel Bakış

20. yüzyılın en büyük sosyal teorisyenlerinden biri olan Pierre Bourdieu (1930-2002), Fransa'nın Béarn şehrinde doğmuş ve Fransa'nın en seçkin okullarından biri olan Ecole Normale Supérieure'de felsefe eğitimi almıştır. Akademik hayatı boyunca sosyolojiden felsefeye, antropolojiden sanata kadar birçok disiplinde eserler üretmiştir. İlk saha araştırmasını 1950'lerin sonunda askerlik eğitimi için gittiği Cezayir'de Berberî köylüleri arasında gerçekleştirmiştir. Buradaki gözlemleriyle kültürün de en az ekonomi kadar toplumsal hayatın yeniden üretiminde rol oynadığının önemini fark etmiştir (Swartz, 2015: 74). Burada yaptığı alan çalışması hem akademik hayatında izleyeceği yolu hem de teorinin yanına pratik bilgiyi de ekleyerek sosyolojiyi bir bilim yapma konusunda sürececek olan çabalarının başlangıcını oluşturmuştur.

Bourdieu salt kuramsal ve teorik çalışmalar yapmaya karşı bir tavır sergilemiş, kuram ve pratik bilgiyi ampirik yöntemler ve bakış açısı ile birleştirerek, kendi metodolojisini oluşturmuştur. O, sosyal gerçeklikleri saha çalışmalarıyla açıklamaya, gözlemlemeye ve yorumlamaya çalışmıştır. Teori ve pratiği eşdeğer görüp iki bilginin birleşimi üzerinden toplumsal eşitsizliğin nasıl durmadan yeniden üretildiğini ampirik çalışmalarla ortaya koymak onun asıl çabasını oluşturmuştur (Bourdieu, 2015a: 15). Nitekim onun genel olarak tüm çalışmalarında bireyi ve yapıyı anlamının en iyi yolunun, pratik ve kuramsal bilginin harmanlanması ile oluşacağını savunması da bununla paraleldir. Bourdieu'ye göre sosyolojinin görevi, toplumsal dünyanın en derinine gömülü yapılarını ortaya çıkarmak olduğu kadar, bu yapıların yeniden üretimini ya da dönüşümünü hangi mekanizmaların sağladığını da

gün yüzüne çıkarmaktır (Wacquant, 2016: 17). Bourdieu sosyolojiyi sadece kuramsal değil ilişkisel ve düşünümsel de kılmaya çalışmıştır. Swartz'ın deyişiyle, Bourdieu'de koltuklarınızdan kalkmadan teoriler üretmeye yer yoktur (2015: 51-52).

Bourdieu toplumsal değer ve normların bireyin davranışları ile alışkanlıklarını nasıl şekillendirdiğine bakarak, bireyin bunları nasıl farkında olmadan içselleştirdiği ile ilgilenmektedir. Bu içselleştirme sonucunda herhangi bir sorgulama mekanizması olmadan hiyerarşi ve tahakkümün nasıl yeniden üretildiği sorusuna cevap aramakta, yeniden üretim ve kültür arasındaki ilişki ile ilgilenmektedir. Yeniden üretim kavramı Bourdieu'nün sosyolojisinde kilit bir kavramdır. Bourdieu gündelik yaşama sirayet eden, bireylerin tüm bedensel ve kişisel tavırlarında yenilenen gizli gücün çözümlenmesi ile ilgilenmektedir (Elliott, 2017: 192). Gücün, toplumsal yapının en üstünden başlayarak alt sınıflara doğru nasıl yayıldığı ve vücut bulduğu Bourdieu'nün çalışmalarının ana sorunsallarından biridir. Bu gücün etkilerinin bireylerin zihinsel ve fiziksel pratiklerinde nasıl vuku bulduğunu, toplumsal eşitsizliğin bu pratiklerde nasıl devam edilip üretildiğini açıklamaktadır.

Bourdieu'nün çalışmalarının merkezindeki güç kavramı doğrudan iktidarla ilgili bir problematiğe işaret etmektedir. Onun genel olarak yaptığı çalışmalar, bireyler arasındaki iktidar ilişkilerinin kültür aracılığıyla yeniden üretildiğini ve bunun sosyolojik, antropolojik araştırmalarla ve ampirik yöntemlerle nasıl analiz edilip gösterilebileceğini ortaya koymaktadır. Kültüre ağırlık vererek, onun iktidar ilişkilerinin ortaya çıkmasındaki öneminden bahsetmektedir. Bourdieu'ye göre sosyoloji, toplum yapısını iktidar ilişkilerinden yola çıkarak anlamalıdır. Böylece onun sosyolojisinin her şeyden evvel, tüm boyutlarıyla iktidar mekanizmalarını anlamak olduğu söylenebilmektedir (Ünal, 2016: 165). O, toplumsal tahakkümün nasıl yeniden üretildiğine bakarak, iktidarı sosyal pratikler üzerinden kavramayı ve açıklamayı hedefler. İktidar kavramı Bourdieu sosyolojisi için hayati bir öneme sahiptir. Toplumsal yapıyı da iktidar yapısını da sadece ekonomi ile açıklamaz, onun birçok boyutu olduğunu vurgular. Bu yüzden toplumsal yaşamın ve pratiklerin ekonominin yanında kültürel ve simgesel sistemlerle birlikte düşünülerek açıklanması gerektiğini savunmaktadır. Onu diğer sosyal teorisyenlerden de ayıran

bu noktadır aslında. Bourdieu, maddî ve simgeseli birleştiren, toplumsal yaşamın bütünlüğüne parmak basan, genel pratikler bilimi yazmak istemektedir (Swartz, 2015: 63).

Bourdieu'yü diğer sosyologlardan ayıran en önemli özelliklerinden biri de sosyal bilimler alanında var olan düalist tutumları aşmak için verdiği mücadeleler ve yaptığı müdahalelerdir. Bireyin görüş ve tutumlarını dikkate alıp inceleyen *öznelcilik* ile bireyin bilincini göz ardı edip toplumsal yapılarla ilgilenen *nesnelciliğin* indirgemeci tutumlarına karşıdır. Nesnelci ve öznelci ikiliğini aşmak ve bu indirmeciliğe düşmemek için fail ve toplumu bir arada ve her ikisinin de birbirlerine olan etkileşimlerini göz ardı etmeden değerlendirmektedir. Toplumsal olan ile bireyin eylemlerini harmanlayan Bourdieu, ne bireyi yalnızca toplumsal süreçlerin destekleyicisine indirgeyen ne de tüm toplumsal olguların kaynağına yükselten geniş bir içeriğe sahip sosyal teori geliştirmek istemektedir (Elliott, 2017: 193).

Bourdieu fail ile yapıyı -birey ve toplum- ayrı ayrı değil birlikte düşünmekte, bunları bir bütün olarak ele almakta ve bireysel davranışlardan toplumsal bir anlam, toplumsal bir sonuç çıkarmaya çalışmaktadır. Bireyler belli kültürel davranışları ve özellikleri kendiliğinden, düzenlenmemiş bir yapıyla, öte yandan düzenlenmiş bir biçimde yenilemektedirler. Bourdieu da kendiliğinden gerçekleşiyormuş gibi görünen bu davranışların toplumun beklentileri ile nasıl bir bütün oluşturduğunun çözümlemesini açıklamayı kendine görev edinmiştir (Elliott, 2017: 193-194). Metodolojisinde kullandığı *habitus*, *alan* ve *sermaye* gibi kavramlarını da nesnelcilik ve öznelcilik düalizmini aşmak için bir yöntem olarak tercih etmiştir. Yaptığı akademik çalışmalarda ve kaleme aldığı yazılarda bu ikiliğe karşı olduğunu her fırsatta dile getirerek sosyal bilimleri bu karşıtlıklardan kurtarmaya çalışmıştır.

Bourdieu bilimsellik için düşünümselliğin önemini sıkça vurgulamakta ve çalışmalarını bu yöntemle gerçekleştirmektedir. Bourdieu sosyolojisinde düşünümsellik (reflexivite) çok kilit bir noktada durmaktadır. Bourdieu, yalnızca kuramsal ve kavramsal eğilimden sakınmak için düşünümsellik teorisini geliştirmiştir (Etil ve Demir, 2014: 342). Onun için düşünümsel bir sosyoloji pratiği, bizzat araştırmacının akademik dünyasına hâkim olan kuramsal varsayımların ve

toplumsal hayattaki ilişkilerin, grupların ve kurumların meşrulaştırılmasını sağlayan *doxaların*¹ araştırmacıyı, araştırma yaptığı evrene karşı sınırlayacağını idrak etmeyi ve bu sınırlamayı ortadan kaldırmak için bilimsel silahların geliştirilmesini mecbur kılmaktadır. (Şen, 2014: 369). “*Nesneleştirilen öznenin nesneleştirilmesi*” ya da “*sosyolojinin sosyolojisi*” olarak düşünömsellik, nesneleştirilen özne olarak araştırmacı kendini araştırdığı konu ya da sahadan uzak, bağımsız düşünme temayülündedir. Araştırmacı içinde bulunduğu, toplumsal uzamı düşünömsel bir nesneleştirme sürecine sokmaktan uzak durmaktadır. Nesneleştirilen özne olarak araştırmacının, kendi kültürel üretim dünyasını da nesneleştirilmesi gerekmektedir çünkü incelenen ve gözlemlenen alandaki eyleyici özneleri, içinde buldukları habituslarından ayrı düşünmek, sosyolojik perspektifin yüzeysel bir şekilde nesneleştirilmesi sonucunu ortaya çıkartacaktır (Şen, 2017: 370-371).

Bourdieu, düşünömsellik ve pratik olanı ortak bir noktada birleştirip, çözümlemeye çalışmaktadır. Düşünömselliği araştırmacının hem dünyaya hem de araştıracağı evrene eleştirel bakabilmesi için gerekli görmektedir çünkü sosyoloğun da toplumsal bir birey olduğu inancını taşımaktadır. Araştırmacı, araştırdığı özneyi nesneleştirirken kendisinin de bir o kadar nesneleşmesi gerekmektedir. Bourdieu'nün düşünömselliği kullanmasındaki asıl derdi, araştırmacının araştırdığı özne ile arasındaki ilişkiyi kontrol etme ve araştırmacının kendi konumu araştırdığı nesneye yansıtmasının önüne geçmektir. Sosyolojik araştırmanın daha bilimsel ve nesnel olabilmesi, araştırmacının araştırdığı evrene daha eleştirel bakabilmesi için çalışmalarda düşünömselliğin mutlaka olması gerekmektedir (Swartz, 2015: 371-372). Bourdieu'nün çalışmalarının temelini oluşturan *habitus*, *alan* ve *sermaye* kavramları da onun düşünömselliği sosyolojisine uygulayabildiği araçlarıdır.

Bourdieu'nün tezin ilerleyen kısımlarında film analizlerinde kullanılacak anahtar kavramlarına geçmeden önce, yukarıda bahsedilenler ışığında çalışmalarının genel özelliğine değinilecek olunursa; giyimden inanca, yeme içmeden gezilen yerlere, alınan eğitimden sanatsal eğilime kadar günlük yaşamdaki her pratiğin

¹ *Doxa*, Bourdieu'nün, dünya ve onun içindeki yerimizle ilgili daha bilinçli düşüncelerimizi biçimlendiren, gerçekliği sorgulanmayan, bilinç-öncesi anlayışları anlatan terimidir (Calhoun, 2016: 101).

iktidarı ve sınıfsal ayrımları yeniden ürettiği karşımıza çıkacaktır. O, bu yüzden bireylerin günlük yaşam pratikleri ile ilgilenmekte ve aralarındaki iktidar ilişkilerini teori ve pratik bilgi yardımıyla görünür kılmaktadır. Bourdieu'nün fikir dünyası, insanların nasıl bir motivasyonla belirli kültürel pratikleri içselleştirdikleriyle birlikte, iktidar ve simgesel uzamdaki şiddetin nasıl toplumsal evrende var olup sürdürüldüğünün açıklaması ile ilgilenmektedir, demek böylece mümkün olmaktadır (Elliott, 2017: 198).

Tüm bu bahsi geçen sürecin ve farklı yaklaşımların ardından, Bourdieu'nün kullanmış olduğu *alan*, *habitus*, *sermaye*, *simgesel iktidar* - *simgesel şiddet* gibi birbirlerini tamamlayan, iç içe geçmiş ve böylece onun toplum ve birey hakkındaki düşüncelerini anlamak için bilinmesi elzem olan kavramları detaylıca irdelemek gerekmektedir. Böylece çalışmanın ilerleyen bölümleri, bu kavramlar ışığında seçili filmleri analiz ederek ortaya bütünsel bir anlam sunmayı hedeflemektedir.

1.2.2. Habitus

Habitus kavramının kökeni Aristoteles'e kadar gitmektedir ve tarih boyunca birçok sosyal teorisyen tarafından kullanılmıştır. Bu kavram Aristoteles'in Heksis kavramından gelmiştir. Heksis, eğitimle temellendirilmiş ve bireylerin eylemlerinin temelini oluşturan fiziksel yetenek ve pratikleridir. Daha sonra ise Aquinalı Thomas bu kavramı "Habitus" olarak tercüme etmiştir. Geçen zamanla birlikte bu kavram, bireylerin içsel yapılarına işlemiş âdetlerin öğrenilmiş toplumsallığını ifade etmek için kullanılır hâle gelmiştir (Jourdain ve Naoulin, 2016: 42). Pierre Bourdieu sosyolojisi içinde Habitus kavramı ise merkezi bir öneme sahiptir. Bourdieu'nün hem toplumsal ve tahakküm yapılarını hangi perspektif üzerinden çözümlediğini anlamak açısından hem de onun sosyolojik yaklaşımının bütününe hâkim olmak açısından Habitus başat kavramların ilkidir. Habitus, birey ve toplum yapısı üzerine bir incelemedir. Bourdieu bu kavramla, birey ve toplumu birbirinden ayrı ele alınacak iki kavram olarak değil, birbiri ile ilişki ve etkileşim içinde olan, birbirini tamamlayan iki olgu olarak ele almaktadır.

Bourdieu, Habitus kavramını kendi sosyolojisi içinde geliştirirken, bunda L vi-Strauss'un yapısalcılığına, Fransız Marksizmi içerisindeki Althusserci çizgiye

ve eylemi salt yapının yansıması olarak ele alan görüşe duyduğu tepki büyük rol oynamıştır. Bourdieu için kavramın ortaya çıkışı, 1960'lı yılların ortasında Erwin Panofsky'nin Gothic Architecture and Scholasticism (Gotik Mimarî ve Skolastisizm - y.n.) adlı, mimarîde skolastisizmin etkisini konu alan kitabın çevirisini yaparken olmuştur. Bu çeviriyi yaparken Bourdieu kullanacağı Habitus kavramının ilk formlarını oluşturmuştur ve kavramı ilk kez kitabı Fransızcaya çevirdikten sonra kullanmıştır. Panofsky için Habitus kavramı kültürel değerlerin yanında kuramsal tutumları da yansıtır ve bu zihinsel alışkanlıklar sadece kurumlar, pratikler ve toplumsal ilişkiler yoluyla aktarılmaz, bilişsel ve fiziksel eylem durumunu ortaya çıkartan alışkanlık oluşturucu güç olarak da işlev görür. Bourdieu de bu tanımdan hareketle kendi kullandığı Habitus kavramını Panofsky'nin bu fikirleri üzerinden kurmaktadır. Panofsky'nin alışkanlık vurgusundan yararlanarak Bourdieu, Habitus'un eylemi şekillendiren ve yönlendiren “yapılandırıcı bir yapı” olduğu düşüncesini geliştirir (Swartz, 2015: 145-146).

Genel olarak Bourdieu'nün, kavramın temellerini nereden aldığına bakıldıktan sonra kavramın tanımını nasıl kullandığına geçilebilir. Habitus kavramı sabit bir tanıma bağlı olmamakla birlikte, kavram Bourdieu'nün eserlerinde daha çok nasıl kullanıldığı ve toplumsal hayatta karşılığının neye denk geldiği üzerinden anlaşılmaktadır. Bu nedenle kavramların tanımlarından ziyade Bourdieu'nün çalışmaları içinde bu kavramların nasıl anlam kazandıklarını irdelemek daha anlamlı olacaktır. Bourdieu toplumsal beğeniler üzerine kaleme aldığı La Distinction - Ayrım'da Habitus'u, bir eyleyicinin ya da eyleyiciler grubunun pratiklerinin tamamını hem zihinsel ve fiziksel eylem kalıplarının uygulanmasının bir ürünü olarak hem de diğer bir yaşam tarzını meydana getiren pratiklerden belli bir sisteme göre ayrı kılan şeyler olarak tanımlar (2017: 255). Onun için Habitus bedenle bütünleşmiş yapma ve etme şekilleridir (Bourdieu, 2016c: 36). Bourdieu eserlerinde bu kavramı ifade etmek için “kültürel bilinçdışı”, “alışkanlık oluşturan güç”, “derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler”, “zihinsel alışkanlık”, “zihinsel ve bedensel algı”, “beğeni ve eylem şemaları”, “düzenli doğaçlamaların üretici ilkesi” gibi ifadeleri kullanır (Swartz, 2015: 145).

Bourdieu Habitus'un işleyişini şu şekilde anlatmaktadır:

“Soylu olarak addedilen yatkınlıkların tamamı maddi ve manevi cesaret, cömertlik, bağışlayıcılık vb. anlamındaki soyluluk ya da şeref meselesi (Nif), toplumsal bir tayin ve telkin çalışmasının ürünüdür. Bu çalışmanın sonunda toplumsal dünya tarafından çizilen ve herkes tarafından bilinip kabullenilen bir “gizemli sınır hattının” belirlediği bir toplumsal kimlik oluşur ve bu, biyolojik doğaya kazanarak Habitus’a, yani bedenselleşmiş toplumsal yasaya dönüşür” (2015: 68eril tahakküm).

Yukarıda Habitus’un işleyişini anlatan tanımdan da yola çıkarak öncelikle Bourdieu’nün birey ve toplum arasındaki bağlantıyı Habitus kavramı yoluyla kurduğunu söylemek doğru olacaktır. Habitus, yalnızca bireyleri ve onların etrafındaki dünyayı etkilemekle kalmamaktadır. Bireylerin, aile ve sosyal yaşamdaki tutumlarını, dünyayı algılayış biçimlerini, dilsel pratiklerini ve beğeni algılarını etkilemektedir. Habitus, içine doğan bireyi doğduğu andan itibaren etkisi altına almakta, bilinç dışında kendini var etmekte ve bir süre sonra olağan bir şeymiş gibi algılanmaktadır. Bireyin içine doğduğu Habitus önce ailede şekillenmeye başlamakta, sonrasında sosyal çevre ve eğitim sistemi ile bu şekillenme devam etmektedir. Bu sebeple toplumsal hayatta birçok Habitus vardır ve her Habitus’un kendine has farklı özellikleri vardır. Bu özellikler de bireylerde, kurumlarda, toplumlarda farklı davranış ve tutumların sebebidir (Yel, 2016: 565).

Habitus, kültürü toplumsaldaki pratikler aracılığı ile anlamaya çalışmaktır. Toplum, kültür ve bireyler arasındaki bağlantılar bu pratikler yoluyla anlaşılmaktadır. Calhoun, Bourdieu’nün özellikle alan kavramını anlatırken metafor olarak kullandığı oyun pratiği üzerinden Habitus’u oyuna dahil olan her oyuncunun bir sonraki hamleyi sezgileriyle anlaması şeklinde ifade etmektedir (2000: 2). Bu, eyleme yansıyan pratik duygusu nesnelere olduğu gibi ele almadan önce bizim, o topluma yönelik bir duyarlılık geliştirilmemize izin vermektedir. Yine oyun örneği üzerinden gidilirse oyuncu, rakibinin ya da takım arkadaşlarının yaptığı bir hamlede nasıl ki hesaplama ya da düşünme fırsatı olmadan hareket ediyorsa, yaşadığı çevreye ve topluma karşı da öyle kendiliğinden ve hesapsız davranarak dünyasını anlamlı kılmaktadır. Bu pratik duygusu alanın ve tahakkümün devamlılığını sağlar. Habitus geçmişi, şimdiki ve geleceği içine almaktadır (Wacquant, 2016: 29-30). Bu yüzden

Habitus bedene işlemiş kültür ve tarihtir, özümsemiş deneyimlerdir. Jourdain ve Naoulin bu duruma ‘içsellik dışsallaştırılmasını’ tanımını da uygun bulmaktadırlar. Bireylerin içinde buldukları toplumun Habitus’u onlardan hangi davranışları bekliyorsa bireyler onu karşılamaktadırlar (2016: 45). Habitus, içinde bulunulan toplumun değer ve normlarının bedene nüfuz etmesidir ve bunun sonucunda her bireyin farklı ama ortak bir toplumsal öğretiye dayanan pratikler bütünüdür (Calhoun, 2015: 76). Bu hâliyle Habitus, bireyin hayatının her anında ve alanlarında davranış ile tutumlarına biçimler kazandırmaktadır.

Bourdieu düşüncesinde, bireyler bir Habitus’la değil bir Habitus’un içine doğarlar (Calhoun, 2016: 79). Bu yüzden Bourdieu, Habitus’un yapılandırılmış olduğundan bahsetmektedir. Yaşam boyunca Habitus, sonradan kazanılan yaşamsal pratiklerdir ve sosyalleşme süreci boyunca bu pratiklerin öğrenimi sürmektedir. Bourdieu için bu sosyalleşme süreci bireyde, dünyanın nasıl algılanacağını şekillendirmekte ve buna karşılık nasıl davranış biçimleri geliştirileceğini biçimlendirmektedir. Habitus bir öğrenme biçimi olarak yaşam boyunca devam ederken, aynı zamanda tekrarlar sonucunda sadece zihinsel değil, fiziksel olarak da tanınmaktadır. Birey bir zaman sonra eyleme döneceği her pratiğin, düşünmeden de kararına varabilme kabiliyetine kavuşmaktadır. Belirli bir süre sonra bulunulan Habitus’un dayattığı öğretiler “içselleştirilmiş yatkınlık” olarak adlandırılan davranış ve düşünsel kalıplara dönüşmektedir. Bireyin pratikleri yatkınlıklarla ortaya çıkmaktadır. Yatkınlık, Bourdieu düşüncesinde için hayati bir kavramdır ve birey ile onun yönelimlerini anlatmaktadır. Yatkınlık’ın, Habitus’u ifade etmek için çok elverişli bir yanı vardır. Yatkınlık, Habitus’un anlatmak istediği iki önemli noktaya dikkat çekmektedir. Bu iki nokta, yapı ve eğilimdir. Yatkınlık, Habitus’un bir deneyim olduğu vurgusuyla, eyleyen üzerinde hangi davranışın, bulunduğu Habitus içinde olanaklı ya da olanaksız olduğunu gösteren içselleştirilmiş, kendiliğinden sınırlar çizmektedir (Swartz, 2015: 147).

Bir alan içinde Habitus, deneyimler ve tekrarlar sonucunda benimsenmektedir. Habitus bireyin eylemini içinde bulunduğu yapıya göre şekillendirmektedir. Bu yapı da bir sonraki başlıkta değinilecek olan alan kavramıyla bağlantılıdır. Nihayetinde bireyin eylemi, birey hangi alanın içindeyse ona göre

şekillenmektedir. Alanın Habitus'u biçimlendirdiği ön bilgisiyle, bireyin yaşadığı dünyaya karşı fiziksel ve zihinsel tutumlarını Habitus biçimlendirir ve aynı Habitus'u paylaşan insanlar ortak veya benzer deneyimlere sahiptir. Bu da onların benzer pratikleri göstermelerine neden olmaktadır. Bu benzerlilerle Habitus beden ile içe içe geçmektedir (Elliott, 2017: 195). Bourdieu Habitus'u anlatırken "sudaki balık" benzetmesini kullanmaktadır. Belirli bir Habitus'un içinde olan bireyin, sudaki balık gibi suyun ağırlığını hissetmediğini ve etrafındaki toplumsal evreni doğal kabul ettiğini belirtmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 118).

Habitus tarihsel özelliğinden dolayı devamlı olarak yeni deneyim ve etkileşimlerle karşılaşan, bu deneyim ve etkileşimlerden etkilenen bir yakınlıklar düzenidir. Bourdieu'ye göre Habitus'u yaratan tarih olduğu gibi, Habitus da tarihi yaratır ve bu bir karşılıklı etkileşim sürecidir (Bourdieu, 1995: 82). Ancak bundan tek anlamlı bir tarih ve Habitus anlamı çıkarmamak gerekmektedir. Nitekim her Habitus düzeni değişim ve dönüşüme karşı bir mukavemet göstermektedir fakat bu onun sarsılmaz olduğu anlamına gelmemektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 125). Değişim ve dönüşümün zorluğu fiziksel olan ve kültürel olanın iç içe geçmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Habitus sistemi eyleyenlerin en derinlerine işlediği için kendi varlığını da bu değişim ve dönüşüme karşı geldiği ölçüde devam ettirebilir. Dolayısıyla Habitus ekonomik, sosyal ve kültür gibi olguların tamamını kapsadığı için, çok radikal bir süreç gerçekleşmediği sürece o yine kendi sistemini devam ettirme eğilimindedir (Jourdain ve Naoulin, 2016: 43).

Habitus kendisini de üreten koşullarla uyum içinde olan eylemleri, algıları ve tavırları yeniden üretme eğilimindedir. Toplumsal yapının dayattığı tüm deneyimler ve olguların eyleyenler tarafından yeniden üretildiği ve aktarıldığı bir mekanizma görevini üstlenmektedir. Aynı Habitus içinde aktarılan deneyimler diğer eyleyenler tarafından devam ettirilmektedir ve böylece Habitus kendi devamlılığını sağlamaktadır. Habitus nesilden nesle aktarılabilir deneyimlerdir. Bu devamlılık bireysel değil kolektif bir tutumdur. Swartz, Bourdieu'nün çalışmalarında Habitus'un kolektif temelini özellikle vurguladığını belirtmektedir. Bu durum sorgulamaya mahal vermemekte ve toplumsal eşitsizliği daha da meşru kılmaktadır. Habitus, sınıflı bir toplumsal hayatta bireye hangi sınıfa ait olduğu ya da olmadığı, tabakalı bir

toplumsal dünyada insanın nereye ait olduğu ve nereye ait olmadığı bilincini oluşturmakta, böylece her Habitus'un içinde var olan iktidar yapılarını meşru hâle getirmektedir (2015: 148-152). Birey hangi sınıfsal yapıya aitse, onun bireye biçtiği davranış kalıplarına uyum sağlamak durumundadır. Bu sınıfsal davranış biçimleri bireyin o sınıfa dâhil olmasını ve aynı Habitus'u paylaştığı diğer bireylerle ortak pratikler geliştirmesine neden olur (Tatlıcan ve eğin, 2016: 326).

Habitus bireylerin tüm zihinsel ve düşünsel pratiklerini, onlar bilincinde olmadan etkilemekte ve biçimlendirmektedir. Bireyin bulunduğu Habitus içinde aidiyet kazanabilmesi için, o Habitus'a uyum sağlaması ve ayak uydurması gerekmektedir. İselleştirip farkında olmadan uygulanılan davranışlar, içinde bulunulan sosyal yapıyı yansıtmaktadır. Tüm bunların yanında Habitus'u yeterince anlayabilmek için, onu Alan kavramıyla birlikte ele almak gerekmektedir. Nitekim Habitus eylemi gerçekleştiren itkidir ve bu eylem de alanda gerçekleşir. Bu açıdan Habitus ile Alan arasında karşılıklı bağımlılık ilişkisi söz konusudur. Alan'ın yapısının bilinmesi Habitus'un daha net anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bourdieu'nün tüm kavramlarının birbirleriyle bağlantısı olduğu düşünülürse, başta Alan olmak üzere aşağıda açıklanacak ona ait diğer sosyolojik kullanımları da bir bütün olarak değerlendirmek daha faydalı olacaktır.

1.2.3) Alan Ve Sermaye

Bourdieu'nün alan kavramı, sosyal ve toplumsal olguları anlamak için onun sosyolojisindeki en önemli kavramlardan biridir. Toplumsal sınıflandırmayı salt ekonomiyle yapmak yerine, simgesel ve kültürel değerleri de sınıflandırmada ölçüt olarak kullanmıştır. Alan, Bourdieu sosyolojisinde mekânsal bir tezahüre karşılık gelmektedir. Bourdieu'nün alan kavramı Habitus ve sermaye ile birlikte toplumu, iktidarı ve sınıf ilişkilerini açıklamaya çalışmaktadır. Bourdieu için temel anlamıyla alan, yeniden üretimin tekrarlandığı ve toplumsal değişim ve dönüşümün gerçekleştiği; aynı zamanda onun içinde var olan birey, grup ve kurum ilişkilerinin yapılandığı bir sistem olarak düşünülebilir (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 81).

Ancak alanın kendisini verili olarak kabul etmek mümkün değildir. Nitekim *Habitus* gibi alan da yapılandırılmış bir yapıdır (Elliott, 2017: 196). Alan sermaye ile varlığını kazanmakta, sonrasında *Habitus*'un oluşmasıyla da eyleyen birey, alanı yeniden üretmekte ve devamlılığını sağlamaktadır. Sermayenin bu devamlılığı ve yeniden üretim esası Bourdieu'ye göre akademi örneği üzerinden değerlendirildiğinde, yüksek eğitim ve statüye mensup insanların çocuklarının da üniversitelerde benzer konumlara gelmelerinin, çiftçi ya da işçi sınıfı kökenli ailelerden gelen çocuklara göre daha mümkün olduğunun istatistiksel olarak ispatında da görülebilmektedir (Bourdieu, 1984: 78). Bundan dolayı *habitus*, alan ve sermaye kavramları birbirlerinden ayrı düşünülemezler. Alanın yapısal özelliklerine geçmeden önce, alanların sermaye ile bağlantısını açıklamakta fayda bulunmaktadır çünkü alanlar sermaye biçimleri ile şekillenmektedir ve alanın özgül yapısını bu oluşturmaktadır. Bu nedenle alan kavramını net bir şekilde anlayabilmek için, önce sermayenin Bourdieu çalışmalarındaki anlamına bakmak gerekmektedir.

Alan ve sermaye birbirini tamamlayan ve bağımsız düşünülmemeyen iki kavramdır. Bourdieu sosyolojisinde alanı ve alanda hâkim olanı belirleyen güç sermayedir. Bir alanın içinde, failin fiziksel ve zihinsel tutum ve pratikleri, elinde tuttuğu sermayenin türüne ve miktarına göre şekillenmektedir (Mücen, 2016: 423). Bourdieu için sermaye, bireyin alanlardan oluşan bir toplumsal yapı içinde herhangi bir alana girmesini, girdiği alan içindeki rekabet ve mücadeleye dahil olmasını sağlayan kaynaktır. Bourdieu sermaye kavramını sadece ekonomik anlamda kullanmaz. Onun sermaye tiplerine bakılacak olursa, bunları dört temel başlıkta toplamak mümkündür: *Ekonomik sermaye*, *kültürel sermaye*, *sosyal sermaye* ve *simgesel sermaye* (Wacquant, 2016: 62). Ekonomik sermaye, maddi olan sermaye gücünü; kültürel sermaye, eğitim ve sosyal çevre ile sahip olunan durumu; sosyal sermaye, toplumsal tanınırlık ve saygınlığı; simgesel sermaye ise diğer sermaye türlerinden en az birine sahip olup, onun başarılı bir şekilde kullanılması ile elde edilen sermaye türünü niteler (Swartz, 2015: 133). Kısacası sermaye, alan içinde bağlamını bularak bir anlama kavuşmaktadır.

Yukarıda bahsedilen sermaye çeşitlerine bakıldığında, her alanın kendine özgü bir sermaye türü olduğu anlaşılmaktadır. Sermayenin devamlılığını sağlayıp

iktidarını sağlamlaştırması içinse, sürekli olarak yeniden üretilmeleri gerekmektedir. Bourdieu böylece toplumsal güç ilişkisini sermaye türleri üzerinden açıklamaya çalışır. Alanlar sermaye olmadan var olamayacakları gibi, alan içinde en fazla sermayeye sahip olan da o alanın gücüne, yani bir anlamda iktidarına sahiptir. Alanların her biri ayrı sahalardır ve her birinin kendine özgü iktidar, tahakküm ve sermaye bileşenleri vardır. Bununla birlikte alanlar kendi içlerinde tek bir yapıda olmamakla birlikte, alanlar içinde hâkim olan her sermayenin, ayrı mücadelesi olduğundan söz edilmelidir. Nitekim alan analizi tam da bu sebepten ötürü, mücadele içindeki iktidar ilişkilerini ortaya çıkartmaktadır. Bu sermaye mücadelesine sahip olan her alan da kendine özgü kurallara, değişmez yasalara ve var oluş biçimlerine sahiptir. Elbette bunlar her alan içinde birbirlerinden farklıdır fakat tüm alanların ortaklaştıkları nokta, her birinin de kendi içinde mücadeleyi barındırıyor olmasıdır. Bu bir anlamda, Louise Althusser'in ideoloji ya da Antonio Gramsci'nin hegemonya üzerinde ısrarla yeniden üretime yaptıkları vurgu ile örtüşmektedir. Böylece Bourdieu açısından alanda iktidarını kurmuş olan sermaye sahibi ile alana yeni girenler arasında her daim sürekliliği olan bir mücadele durumunun varlığı söz konusu olmaktadır (Kaya, 2016: 400).

Bourdieu açısından her bir alan kendi içinde farklı sermaye ve iktidar mücadelelerini barındırdığı için, bu alanların da kendi içlerinde bir iktidar alanı olduklarını söylemek mümkündür. Bourdieu'nün özgün yanlarından biri de ona göre alanın yapısını oluşturan sermayenin, var olduğu alan dışında herhangi bir toplumsal güç kaynağı olarak görülmemesi gerektiğini belirtmesinde yatmaktadır. Nitekim alanı şekillendiren sermaye, var olduğu alan içindeki koşullar altında yeniden üretilmektedir (Bourdieu, 2015a: 176). Bu noktada Bourdieu önemli bir ayrıma işaret ederek, iktidar alanının siyasal alanla karıştırılmaması gerektiğini önemle vurgular. Ona göre alan, bu alana hâkim olan ama bunu korumak için de başka bir sermaye türü ile sürekli mücadele içine girdiğinde iktidar dengelerinin temelleri sarsılacak olan türlü sermaye sahiplerinin, birbirleri ile olan ilişkilerinin de bir yansıma yeri, uzamıdır.

Alan ile ilgili karşı karşıya gelen sermayelerin ortak noktası, her birinin de egemen güce sahip olmalarıdır. Bourdieu bu durumu, iki sermaye arasındaki "kur

değeri farklılığı” ile açıklamaktadır (Bourdieu, 2015a: 52). Ona göre toplumsal yapı farklı sermaye türleriyle birlikte pek çok alandan oluşmaktadır. Eğitim alanı, din alanı, aile alanı, sanat alanı bu alanlardan bazılarıdır. Her alan kendi içinde farklı amaçlara sahiptir ve her birinin kendi özerk yapıları vardır. Alanların bu özerk yapıları içinde farklı tahakküm yapıları, kuralları, sınırlılıkları, normları ve ödülleri vardır. Bu kurallar yeniden üretilen kurallar değil, uzun süredir o alanda olan, tarihsel kurallardır (Calhoun, 2015: 67). Yeniden üretimle birlikte kurallar tarihi yaratır hâle gelmektedirler. Dolayısıyla bireyler, alanın özerk yapısının kurallarına uydukları sürece o alanı ve mevcut yapısını yeniden üretirler (Swartz, 2015: 181).

Bourdieu’ya göre bir alanın çözümlenmesi yapabilmek için, alan içindeki üç noktaya dikkat etmek gerekmektedir. İlk olarak, alan içindeki iktidar yapısına bakılmalıdır ve bu iktidarın nasıl bir sermaye ile tahakküm kurduğu çözümlenmelidir. İkinci olarak, alandaki fail ve yapıların konumları arasındaki bağlantı kurulmalı, üçüncü ve son olarak da alandaki failerin nasıl bir *Habitus*’a sahip oldukları çözümlenmelidir (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 90).

Her ne kadar yukarıda ana hatlarıyla alan ve sermaye ilişkileri, iktidar ve yeniden üretim açısından ele alınmış olsa da alan kavramının Bourdieu’nün anlaşılması en zor kavramı olarak belirtilmesinde fayda vardır. Nitekim o da bunun farkında olduğundan, alan kavramının anlaşılmasını kolaylaştırmak için, alan ile oyun arasındaki benzerliklerden bahsetmektedir. Bu perspektif ışığında, her bir alan aynı zamanda bir oyun olarak düşünülürse, oyunda nasıl ki oyuncular arasında kazanma ve kaybetmeye dayalı bir rekabet varsa, alanda da böyle bir durum söz konusudur. Her şeyden evvel, oyuncular oyunun Doxa’sını paylaştıkları ölçüde oyuna katılım sağlarlar ve tam da bu sebeple, oyuna girerek, oyunun oynamaya değer olduğunu kabul etmiş olurlar. İşte nasıl ki oyunlarda her bir oyuncunun gücü oynanan oyuna göre değişim gösteriyorsa, alan içindeki hiyerarşik yapı da birey ya da grupların ellerindeki sermayelere göre değişim göstermektedir. Bourdieu bunu biraz daha açarak, oyun kartları üzerinden alanı anlatmaya çalışır. Her alanda geçerli, etkin ve değerli olan farklı kartlar yani farklı sermaye türleri bulunmaktadır. Bir sermayenin değeri, o alandaki kullanımının varlığına bağlıdır. Sermayenin varlığı ve kullanım değeri ona sahip olana iktidar gücünü vermektedir. Kısacası sermaye,

alanda var olmayı sağlayan etkendir. Oyunun, yani alanın kural ve stratejilerini belirleyen Şey, sermayenin ne olduğu ve ne kadar olduğudur (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 82). Ancak burada önemli olan nokta, farklı oyunlar ve kurallar olduğunu bilmekle birlikte, alanların da farklı kurallara sahip olduklarını fark etmektir. Bu açıdan bir alanın oyun kuralları da o alanda hangi sermayenin ağırlıklı olduğuna göre değişmektedir. İŞte bu sermayeye göre alan içindeki eyleyen, statü sahibi olabilmek için belli pratikler geliştirmektedir (Bourdieu, 2016a: 167).

Sermayenin alandaki iktidar mücadelesi yukarıda alıntılanan oyun örneğinden hareketle derinleŐtirilebilir. Sermayenin alanda mücadeleye girebilmesi için türlü, farklı sermayelere sahip olması gerekmektedir. Nitekim özellikle iyi bir üniversiteye gidebilmek için yeterli kültürel sermayeye sahip olmak ya da girilen sınavları başarıyla geçmek veya yeni iş kurabilmek için yeterli ekonomik sermayeye sahip olmak gibi belirli kurallar söz konusudur (Jourdain ve Naulin, 2016: 123). Oyunun illa bilinçli olarak oynanma koŐulu ise söz konusu değildir çünkü farkında olmadan da birey kendini oyunun kurallarına uymuŐ biçimde bulabilir. İŞte bu durum, birey açısından oyun kurallarının içselleştirilmesine ve *Habitus*'un da belirlenmesine sebebiyet vermektedir. Bourdieu'ye göre fail alanın değer ve kurallarının dışında kendi pratiklerini geliŐtiremez. Nitekim alan içindeki tüm değerler, yargılar ve kurallar aslında bireyi davranışsal ve zihinsel olarak Şekillendirmektedir (Bourdieu, 2016a: 167).

Oyun kuralları ve alan içi mücadeleler arasındaki benzerlikler, bir bakıma araştırmacının dikkatini uyum meselesine çekmektedir. Nitekim Bourdieu için bir oyuna yani alana dâhil olmak, o oyundan çıkarı olmak anlamına gelmekte, böylece alana girmek isteyen de bir bakıma oyunun ruhuna ayak uydurmaktır. Böyle bir kabulleniŐ ve dahil olma durumu, bir bakıma bu eylemin sonucunda kazanacak veya kaybedecek olduklarının önemini kavramak, bunları baştan bilerek ya da bilmeyerek kabul etme durumudur. Ancak dahil olma açısından alanda en eski olan, aynı zamanda o alanda da en çok sermayeye sahip olandır. Bu nedenle de alana dair bilginin *Doxa*'sını da onlar belirlemektedir. Bununla birlikte Bourdieu'nün, alan içindeki sorgulanmayan kural ve görüşlerden bahsederek, alanda *Doxa*'yı oluşturan ve ona uyan failer arasında gizli bir mücadele olduğunu vurgulaması mühimdir

(Swartz, 2015: 177). Çünkü bu oyuncular, alana her yeni girene kendi *Doxa*'larını dayatmaktadırlar. Bu niteliğinden ötürü, alana yeni giren de *Doxa*'yı sarsmamak ve ona ayak uydurmak için yeni stratejiler geliştirmek durumunda kalır. *Doxa* her bir alanda olmak zorundadır çünkü alandaki *Doxa*, kurulu düzenin sürmesini sağlamaktadır. Oyuna, yani alana dâhil olma isteği ise *Illusio*² kavramıyla, yani alandaki oyunun oynamaya değer olduğu düşüncesinden hareketle, oyuncudaki alana girip mücadeleye katılma motivasyonuna gönderme yapar. Kısacası sorgulanmayarak girilen oyunda, oyunun oynanmaya değer olduğu inancı, ortak hissiyat dünyası anlamına gelmektedir (Mücen, 2016: 425).

Oyun ve iktidar mücadelesine göndermeye yapan Wacquant da Bourdieu'nün toplum yerine "toplumsal alan" ve "toplumsal mekân" kavramlarını kullandığına dikkat çeker. Ona göre de birbirinden bağımsız oyun alanlarından oluşan toplumu bir bütün olarak ele almak indirgemeci bir yaklaşımdır. Her alanın kendine özgü, yapısının sınırlarını çizen belirli kuralları vardır. Her alan kendi içinde bir mücadele ve rekabet yeridir (Wacquant, 2016: 25-26). Buna uygun bir biçimde alanın yapısı dinamiktir, her toplumsal alanda iktidar mücadeleleri mevcuttur. Alanın içindeki bu mücadele ise, var olan sermayeyi korumaya ve sürdürmeye yöneliktir. Bu sermayenin korunmasından belirli bir grubun çıkarları söz konusudur. Aynı alanı paylaşan her birey için ortak çıkarlar mevcuttur. İşte bu ortak çıkarlar da alanda birlikteliği sağlamaktadır.

Eğer her alanın kendi içinde bir iktidar mücadelesi ve kuralları varsa, öyleyse her alanın kendine özgü de bir Habitus'u vardır. Alan Habitus'u yönlendirme kabiliyetine sahip olup, bireylerin davranışlarını şekillendirmektedir. Habitus ile birlikte düşünüldüğünde anlamı daha açık ortaya çıkan alan, sahip olduğu Habitus içinde pratiklerin gerçekleştiği mekânlardır. Habitus bu yönüyle toplumsal olanın içselleştirilmesi iken, alan da bu içselleştirilmenin pratikler aracılığıyla dışsallaştırılmasıdır (Vanderberghe akt. Tatlıcan ve Çeğin, 2016: 322). Hangi tip sermayeye daha fazla sahiplik söz konusu ise Habitus da ona göre

² *Illisio*, sarsılmazlığın [ataraxia] tersidir: Kendini vermek, oyuna girmek ve oyuna kaptırmaktır. Çıkarı olmak [ilgilenmek] belirli bir toplumsal oyunun bir anlam taşıdığını, kazanılıp kaybedileceklerin önemli ve peşinde koşulmaya değer olduğunu kabul etmektir. (Bourdieu ve Wacquant, 2016:105)

şekillenmektedir. Bu noktada alanlar pratiklerin tahakkuk ettiği yerlere dönüşerek toplumsal yapı ile kültürel pratik arasında araşsal bir mekân görevi üstlenmektedirler (Swartz, 2015: 22). Alanların belli kural ve sistemleri olduğu için, her biri böylece kendi belirli pratik biçimlerine de sahip olurlar. Bu yönüyle alan, Habitus'un işlev gördüğü toplumsal yapının değer örgüsünü belirlemektedir (Swartz, 2015: 167).

Alanların işlevlerini yerine getirebilmeleri, belirli alanlara yatırım yapma imkânları ve arzuları olması gereken, uygun Habitus'lara sahip failerin varlıklarıyla mümkündür (Swartz, 2015:179). Failler ortak deneyimleri paylaşmaları ve üretmeleri ile alan kendi varlığını devam ettirme gücüne sahip olmaktadır. Farklı alanlarda aynı Habitus'a sahip olunabilmektedir, yine kişinin alandaki konumu onun Habitus'u ile bağlantılıdır. Alan bireylerin ortak bir Habitus'a sahip olmaları aracılığıyla, onların birbirleri ile ilişki içine girmelerini sağlar. Bu yönüyle de alan, Habitus'u biçimlendirdiği için, sermayenin dönüşün ve değişimine bağlı olarak Habitus'ta birtakım değişebilir özellikler gösterebilmektedir (Öztimur, 2016: 588). İşte bu sebeple alanın çözümlenmesinin yapılabilmesi için, iktidarla birlikte alandaki öznelerin Habitus'ları incelenerek alan hakkında fikir sahibi olunabilmektedir.

Kendi kuralları ve dayatmaları olan alana giren birey, öncelikle kendi çıkarlarını korumak, sonrasında ise bu çıkarlara zarar vermeden, nüfuzunu arttırmak için mücadele etmeyi önceden kabul etmiş olmaktadır. Bourdieu için, onun bu kurallara uyum göstermesi öncelikle dışlanmayı engelleme sonrasında ise kendi konumunu koruma ve yükseltme çabasıdır (Swartz, 2015: 204). Marksist düşünceyle benzer bir biçimde, Bourdieu açısından da farklı sermaye türleri ile her alanın kendine özgü bir tahakküm yapısı vardır, alanda hangi sermaye baskınsa onun oluşturduğu bir iktidar vardır. Bu iktidar yapıları her alanın hâkim olan sermayesine göre değişmektedir. İktidara sahip olmak içinse o alana özgü sermayenin en fazlasına sahip olunması gerekmektedir. Bu yönüyle alanlarda, failerin konumları arasında nesnel bağlantılar söz konusudur ve bu konumlar arasında farklı iktidar yapıları mevcuttur.

Alandaki iktidara sahip olmak diğer fail ya da gruplardan ayrı olarak bazı özgül çıkarlara sahip olmak demektir. Alanda sürekli bir güç ilişkileri hâli mevcuttur.

Habitus alanda sadece aynı pratikleri içermemekte, alanın özgül koşullarına göre birbirine zıt pratikler de üretebilmektedir. Bu durumda alandaki mücadele ve rekabet azmini tetikleyen bir güç olmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 126). Nitekim farklılaşmış bir toplumda alanların her biri bağımsız birer mikro kozmostur; örneğin, din alanı, eğitim alanı, sanat alanı gibi (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 81). Bununla birlikte bu yapılar genel iktidar alanının dışında kendi sınırları içinde de bir iktidar mekanizmasına sahiptir. Alanların kendi iktidar yapılarının dışında hepsinin üzerinde de bir güç alanı mevcuttur. Bourdieu bu güç ilişkilerinin en tepesindeki noktaya “iktidar alanı” demektedir. İktidar alanı farklı sermayelere sahip birçok alana hükmetme gücüne sahiptir. Dolayısıyla iktidar alanı, farklı alanların hepsine birden hükmeden, kendi tahakkümlerini meşrulaştırma ve yeniden üretimi devam ettirmelerini sağlayan bir üst alandır (Jourdain ve Naulin, 2016: 130).

Tüm bu anlatımların ardından alan analizi için, araştırmacıyı alandaki çatışmaların nedenlerine bakmaya, bu çatışmaları sınıf ve iktidar ile ilişkilendirmeye ve her iki çatışma tarafındaki fark edilmeyen ortaklıkların olduğunu kavramaya sevk ettiğinden ötürü ona yardımcı olur, demek mümkündür. Yine bu nedenle alanlar, iktidar ilişkileri ve hiyerarşiyi netleştirmektedirler (Swartz, 2015: 396). Bourdieu her alanın kendi içsel yapısı nasıl özgünse, sınıf ilişkilerinin de bu nedenle o alana özgü olduğunu belirtir. Tam da bu yönüyle Bourdieu’nün sermaye kavramının ekonomik anlamının yanına kültürel ve simgesel anlamları da eklemesiyle, toplumsal alanın yapısı da daha net anlaşılmaktadır (Yel, 2016: 566). Bir diğer husus da alanın sınırlarının Bourdieu’ya göre ancak ampirik araştırmalarla belli olabilmesidir. Nitekim ona göre alanın etkilerinin de belirli bir sınırı vardır ve bu mekânsal bir tahayyülle düşünülebilir. Alanın etkisinin nerede başlayıp, nerede bittiğini anlamak, alana giren nesnenin kendi özelliklerini değil alanın özelliklerini benimsemesiyle mümkündür. Böylece nesnenin alana ait özelliklerden uzaklaşması, alanın sınırlarının bitimine işaret etmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 85). Bu yönüyle Bourdieu’de sınıf ayrımı, salt ekonomik düzlemde değil kültürü de işin içine katarak, tüketim ve beğenilerden yol çıkarak toplumsal sınıfın yapısını incelemek anlamına gelir. Onun için birey ya da grupların kültürel pratikleri hangi sınıfa dahil olduklarının da bir göstergesidir (Swartz, 2015: 201).

Alanın ve ona içkin mücadelenin iktidar açısından ele alınma biçiminin yanında, Bourdieu toplumsal sınıflar yerine *toplumsal uzam*³ kavramını kullanmaktadır. Bu soyut bir kavram olup, ancak pratiklerle belirlenen özelliklerden meydana gelmektedir. Sınıflandırma işleminde, birbirlerine yakın olan eyleyenler ile uzak olanlar arasında farklar ve benzerlikler fazlasıyla nettir. Toplumsal uzam, sadece kuramsal olarak keskin bir şekilde ayrımı yapılarak açıklanmaya çalışılan sınıfsal yapıların gerçek olarak algılanma ihtimaline karşı kavramsallaştırılmıştır. Toplumsal uzamda birbirlerine yakın olan eyleyenlerin aynı sınıfı paylaşma olasılıkları, uzak eyleyenlere göre daha yüksektir ve birlikte hareket etmeleri de daha olasıdır. Bu yakınlık ve uzaklık ayrımları salt üretim ilişkileri üzerinden değil, yaşı, etnik köken, cinsiyet, eğitim gibi unsurlarla belirlenmektedir.

Toplumsal uzamın yanında, Bourdieu açısından bir sınıfın gerçekte var olup olmadığı, sadece kuramdan oluşmadığı, onun harekete geçme ve mücadeleye girme potansiyeli ile llmektedir. Böylece toplumsal sınıflar deneyimle bilinebilmektedir. Nitekim sınıflar arasında kesin çizgiler bulunmamaktadır ve bu yönüyle sınıflar, verili bir yapı değil farklılıklar uzamıdır (Bourdieu, 2015a: 24-27). Buradan da anlaşılacağı üzere Bourdieu'da alanın farklı ve iktidarı sonsuz bir yeneden üretim yapısı içinde değerlendirmesiyle birlikte, sınıflar da toplumsal uzamlar olarak, her toplumsal uzamın da bir alan olarak düşünülmesiyle anlamlı bir bütünlüğe dönüşmektedir, denilebilir (Bourdieu, 2015a: 51). İşt e tüm bu bahsi geçen alan ve sermaye ilişkilerinden, iktidara yönelik bütünsel kavrayış çabası, son olarak sınıfların toplumsal uzamlar olarak ele alınmalarıyla birlikte, bizi simgesel şiddet ve simgesel iktidar kavramlarına doğru yöneltmektedir çünkü bütüncül yaklaşımlı içerisinde Bourdieu, iktidarı simgesel sistemlerle açıklamaktadır. Bu yönüyle onun alan analizi, kültürün de içine dahil edilerek toplumsal bir sınıflandırma işleml olduğunu göstermektedir. Bu da bizi, kültürün de bir iktidar kaynağı olabileceğini sonucuna götürmektedir. Nitekim kültür de ekonomi gibi sınıfsal eşıtsizlikleri meşrulaştırabilmekte, böylece alan simgesel sistemleri de içine alarak simgesel iktidar ve simgesel şiddet olgularını da içine almaktadır (Swartz, 2015: 188).

³ Uzam kavramı, kendiliğinden bir şekilde toplumsal dünyanın bağlantısal olarak kavranmasını getirir. İşaret ettiği tüm “gerçekliğin” o gerçekliği oluşturan ögelerin karşılıklı dışsallığında yattığını olumlar (Bourdieu: 2015a: 49).

1.2.4.) Sembolik Şiddet ve Simgesel İktidar

Bourdieu düşüncesinde iktidar salt belli bir siyasal örgütlenme ya da yaşam biçimi açısından açıklanamayacak kadar geniş kapsamlı ve analizleri de bu mantık doğrultusunda yapılması gereken bir duruma işaret etmektedir. İktidar bu yapısıyla aslında toplumsal hayatın merkezindedir ve yaşam en mikro alanından en makro alana kadar çatışmalardan meydana gelir. Bu nedenle o, kültür, yapı ve fail arasındaki ilişkiye bakarak iktidarın toplumsal yapıda nasıl kendini var ettiğine dikkatini yöneltip, bunu sosyolojik olarak açıklamaya çalışmaktadır (Swartz, 2015: 18). Çünkü, Bourdieu'ye göre iktidar toplumsal yapılardan ya da uzamlardan bağımsız bir inceleme alanı değil, aksine tamamen bunlarla iç içe geçmiş ve birlikte ele alınıp açıklanması gereken bir olgudur. Öte yandan iktidarın her yerde olmasına karşı rahatça fark edilemiyor oluşu söz konusudur. Bu nedenle iktidarı kavrayabilmek, onun izini sürebilmek için bizi ona götürecek olan şey, sembolik gücün izini sürmektir. Sembolik güç, iktidarın kendi devamlılığını ve izlerini ortaya çıkardığı noktalardır (Bourdieu, 1991: 163). Bununla birlikte iktidar, bu varoluşsal mantığıyla birlikte toplumsal yaşamın da insan ilişkilerinin de tam merkezindedir. Nitekim sosyolojiyi yakından ilgilendiren kısmı ise onun var olma biçimiyle yakından ilişkilidir. Zira iktidarın kendini var edip o varlığını koruyabilmesi için kabul görmesine ihtiyacı vardır (Swartz, 2015: 19).

Bourdieu toplumsal alanı, sermayeyi elinde tutan hükmedenler ve ona hâkim olacak yeterli sermayeye sahip olmayanlar olarak ele alırken, bir diğer yandan da hükmedilenleri toplumsal alan olarak adlandırmış ve bu iki tarafın da alanın iki zıt kutbunu temsil ettiğini belirtmiştir (Jourdain ve Naulin, 2016: 62). Onun toplumsal alanı ve onun iktidarla olan ilişkisini anlamak için yaklaşım gösterdiği bu yol, aslında toplumsal yapıları açıklamada kullandığı tüm kavramlarla birlikte düşünüldüğünde simgesel sistemlerin öznel üzerinde kurduğu simgesel iktidar ve onun uyguladığı simgesel şiddeti ortaya koymasıyla yakından ilişkili olduğu da anlaşılır olmaktadır (Swartz, 2015: 122). Dikkat edilmesi gereken husus da bu noktada, her sermaye biçiminin bir iktidar yapısı olduğuna yönelik, daha evvelki başlıkta yapılan değinmeyi hatırlamakta yatmaktadır. Böylece herhangi bir ekonomik, kültürel ya da

farklı bir sermaye tipi, eyleyenler tarafından kabul gördüğü andan itibaren o sermaye tipinin yanına simgesel sermaye de eklenmiş olmaktadır (Bourdieu, 2016c: 195).

Bourdieu sosyolojisinde simgesel sermaye yine onun diğer konularda da gösterdiği bütüncül yaklaşım ekseninde ele alınmalıdır. Nitekim bu açıdan bakıldığında onun sosyolojisinde kimlikler, söylemler, simgeler, sınıflandırmalar ve kısacası her şey, bir nesneyi ya da durumu gösteren simgesel sistemlere dâhildir.⁴ Bourdieu'nün toplumsalın simgesel boyutuyla anlatmaya çalıştığı şey, eyleyenlerin pratiklerinde onlar farkında olmadan vücut bulan ve içlerine işlenen, bunun sonucunda da kendi pratiklerine yön verme kabiliyetlerine sahip olmalarını sağlayan itkidir. Bu simgesel hali yaratan da *Habitus*, *alan* ve *toplumsal uzamlar* olarak adlandırdığı toplumsal sınıflardır (Bourdieu, 2016c: 190).

Bourdieu'nün iktidarı, simgesel iktidar ve simgesel şiddet gibi iki farklı kavramsal araçtan hareketle açıklaması önemlidir. Sembolik iktidar tahakkümü kurar, sembolik şiddet ise devam ettirir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise, Bourdieu'nün simgesel şiddet ile kastettiğinin, şiddetin fiziksel değil sembolik boyutu olduğudur. Çünkü bu şiddet, ilk sanıldığı şekliyle gösterilen, görünür olan bir şiddet olarak değil, aksine fark ettirilmeden yapının tüm ağlarına işlenerek eyleyenlerde vücut bulan bir şiddettir. Bu yapısıyla görülmemekte ama hissedilmektedir. Tahakküm altındaki herkes de tahakküm edene bağımlıdır. Simgesel şiddete uğrayanlar ise şiddete uğramakla kalmaz, aynı zamanda da o şiddeti yeniden üretirler. Tam da bu sebeple sembolik şiddet ve sembolik iktidar *Doxa*'nın devamlılığını sağlarlar. Simgesel şiddet böylece kendi gücünü ve Weberci anlamıyla bu gücünün meşruiyetini kabul ettirmeye çalışır. Bunun karşısında ise hükmedilenlerde razı olma durumu oluşur. Simgesel şiddette, şiddet hâlinin fiziksel bir karşılığı olmadığı için, özne şiddete uğradığının bilincinde değildir. Her sorgusuz kabul ediş simgesel şiddetin yeniden üretilmesine ortak olmaktır. Bunların yanında simgesel şiddetin kabul edilip uygulanmasında, şiddeti uygulayana karşı duyulan bağlılık ve çekicilik de büyük rol oynamaktadır (Bourdieu, 2015a: 180).

⁴ Bozçalı, Veysel Fırat, Aydın, Seda, Özden, Canay: Loic Wacquant ile Söyleşi: Bourdieu ile Devleti Düşünmek (<http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6076/loic-wacquant-ile-soylesi-bourdieu-ile-devleti-dusunmek#.W0fPatIzbIU>) Son Erişim Tarihi: 13.07.2018

Sembolik iktidar-şiddetin işlenmesi durumu da son derece ilginç olmaktadır. Burada bilinçli olarak işlenen bir durumdan bahsedilemez, aksine bu şiddet zaten bedenlere işlemiştir ve yapı da bununla ilerlemektedir. Habitus, içine doğan özneleri kendi kurallarına uymaya zorladığı için bu durum bir süre sonra normalleşir. Böylece birey aslında ayak uydurduğu tüm durumları olağanmış gibi karşılamaktadır. Simgesel şiddet sadece bununla kalmayıp, bedenlerin de en derinlerinde varlığını sürdürmektedir. Özellikle aile ilişkilerinde kendini diğer alanlara nazaran daha çok göstermektedir. Bourdieu aile içi ilişkilerde simgesel iktidarı “eril tahakküm” ve “dişil itaat” şeklinde ayırmaktadır. Ona göre özellikle evlilik ve akrabalık ilişkileri sembolik şiddeti yeniden üretmektedir. Bu kurumlarda kadınlık ve erkeklik üzerinden simgesel iktidar ve simgesel şiddet bedenselleşmekte ve yeniden üretilmektedir. (Bourdieu, 2015b: 54)

İktidar meselesine yeniden dönüldüğü zaman, sembolik iktidarlar arasında da çatışmanın her zaman var olduğu görülür. Bunun sebebi de sembolik iktidara sahip olabilmek için sembolik sermayeye sahip olmasının gerekliliğidir. Zira sermaye başlığında da irdelendiği üzere, sahip olunan sermayeye göre iktidar alanı belirlenmekte ve iktidarın kendi özgül yapısı oluşmaktadır. Bu yapı içinde hükmedenler kendi değer ve kurallarını meşrulaştırarak sorunsuz bir kabul etme biçimi sağlamışlardır. Böylece uyguladıkları simgesel şiddetlerini hem rahatça uygulamışlar hem de gücü kendi lehlerine kullanmışlardır. İşte tam da bu noktada, eğer hükmedilenlerin kabul etme hâlleri bir kere meşrulaştığında, şiddet ve iktidar da onlar tarafından da normalmiş gibi algılanmaya başlanmaktadır (Jourdain ve Naulin, 2016: 117). Burada görülen şey tam da Max Weber ya da Munci Kapani'nin iktidar çözümlerinde rızaya verdikleri önemi yeniden karşımıza çıkarmış olur. Bu da simgesel sistemin devam etme koşulunun kabule dayanması zorunluluğudur (Bourdieu, 2015a: 178).

Tarihsel süreç açısından bakıldığında, kabule dayalı iktidar mekanizmasının özellikle ilerlemiş toplumlarda şiddet kısmını görünürlükten uzak tutarak artık kendi halinde bir kabul edişi de beraberinde getirmiştir, denilebilir. Bourdieu en ilerlemiş toplumlarda bile artık fiziksel bir zorbalığın değil, kabule dayalı bir simgesel şiddet durumunun varlık göstermeye başladığını belirtirken de bunu kastetmektedir

(Swartz, 2015: 120). Nitekim o, simgesel şiddeti de *Akademik Aklın Eleştirisi*'nde, hükmetme düzeninin aslında hükmedilenlerin kabulünü bir ürünü olduğunu ve böylece hükmedilenlerin gösterdiği rızanın da hükmedenle arasındaki başka bir seçeneği olmadan yapılan ortaklaşma iktidarı şeklinde tanımlayarak ifade etmektedir (Bourdieu, 2016a: 104). Bu noktada da en gelişmiş organizasyon biçimi olarak devletin, tüm alanların üstünde bir üst iktidar alanı olarak güce sahip olması gerçeğinin altında, onun hem kültürel, ekonomik ya da herhangi bir sermayeye hem de simgesel sermayeye sahip olması etkilidir (Bourdieu, 2015a: 103). Bu yapısıyla devlet, aslında iktidarın da en görünür ve kabul edilir olduğu noktayı ifade etmektedir. O, bu yapısıyla simgesel iktidarın toplum içinde en belirgin olarak uygulanma yeridir (Bourdieu, 2015a: 112). Ancak unutulmamalıdır ki, devlet sadece belirli kalıplarla mevcut değildir. Onun iktidarın kaynağını meşruiyet olarak temellendirdiği noktalar, aynı zamanda onun var olma sebebini de açıkladığı noktalardır. Bu yönüyle o, hükmettiği özneler her hangi bir siyasal faaliyete geçmeden ve kabul ettirmeden önce özneleri bu duruma hazırlayan ve içselleştirmelerini sağlayan bir yapıdır (Mücen, 2016: 449).

Simgesel sistemler iktidar ve şiddet durumunun yanında aslında sistemsel olarak da tahakküme sebep olurlar. Bu sistemin temelinde yatan en büyük etkenlerden biri de kuşkusuz ekonomidir. Nitekim hiçbir sermaye sınıfının ekonomik sermayeden bağımsız düşünülmesi söz konusu iken, kültürel sermayenin de ekonomiden bağımsız düşünülmesi söz konusu olamayacaktır. Ancak Bourdieu bununla birlikte nasıl ki toplumsal ve sınıfsal ilişkileri sadece ekonomik düzeyde incelemeye karşysa, iktidarı da sadece maddi anlamda incelemeye karşıdır. Bu yüzden çalışmalarında maddi olan ile simgesel olanı aynı ve birbirleriyle bağlantılı olarak ele almaktadır (Swartz, 2015: 99). Onun özgünlüğünü ortaya koyan noktalardan biri de tam olarak budur. Bourdieu'ye göre iktidarı toplumsal yapı içinde aramak gerekmektedir çünkü iktidarın hükmetme gücü, onu kullananların özneler tarafından ne kadar meşruiyetlerinin olduğuna ilişkin kanaatleri ile alakalıdır. Simgesel iktidarda, iktidar alan içinde yeniden üretildiği ve devamlılığı alandaki özneler tarafından sağlandığı için bu durum hayati bir önem taşımaktadır. Bu yüzden Bourdieu iktidardan bahsederken salt maddi boyutu değil, hükmeden ve

hükmedilenler arasındaki iş birliğini vurgulamaktadır. Bu iş birliği sistemi meşrulaştırmakta ve bu iktidar yapısının nesillerce devam etmesini sağlamaktadır (Swartz, 2015: 128-129).

Her şeye karşın iktidar, her ne kadar bunu sahip olduğu şiddet tekeli ve sahip olduğu sermaye türlerinin hacmi ve yapısının başarılı bir şekilde kullanılıp kabul görmesine borçlu olsa da meşruiyet ve saygınlık da onun en büyük gereksinimleridir. Nitekim simgesel sermayenin bir iktidar yapısı olarak algılanmasından önce toplumsal olarak itibar, saygınlık olarak algılanan bir iktidar biçimidir (Swartz, 2015: 131). Bununla beraber, Bourdieu'nün çalışmalarının temelinde yatan mantık açısından, tarihi ya da toplumları yekpare yapılar olarak ele almamak gerekmektedir. Sermaye tipleri alanda iktidarını kurmak isteyen aktörler açısından nasıl farklı motivasyonlar ve stratejik yöntemleri izliyorsa, iktidarın coğrafya ve topluma göre farklılıklar göstermesi de son derece normaldir. İşte bu nedenle iktidarı sağlamak ve meşruiyeti kabul ettirmek açısından Bourdieu'nün salt şiddeti yeterli görmemesi önemlidir. İktidar, alana, coğrafyaya, yere ve kültüre göre değişiklikler gösterdiğinden, meşrulaştırma çabaları da farklılık arz edecektir.

Bourdieu, çalışmalarında toplumsal yaşamın simgesel boyutlarına bilhassa dikkat çekmiştir. Kültürü toplumsal yapıyı anlamanın bir aracı olarak kullanmış ve ekonomik sermaye gibi kültürün de bir sermaye biçimi olduğunu savunmuştur. Bunu yaparken o, maddi iktidarın gücünü reddetmez fakat onu etkili uygulayabilmek için simgesel boyutun da şart olduğunu belirtmektedir (Swartz, 2015: 134). Öyleyse burada iktidarın meşruluğunu bozacak durumların da üzerinde durmak gerekmektedir. Nitekim onun düşüncesinde eğer iktidar meşruluğunu kaybedecek olursa, bu tam da gizil duran çıkarların üzerinde bir hemfikir olma durumunun yokluğu ve bunun da kamusal olarak ortaya çıkmasıyla söz konusu olabilir. Böylece iktidarın artık mevcut durumu idare edemiyor, yürütemiyor oluşundan ötürü bir devir kapanır ve farklı aktörler, farklı hamlelerle toplumsal yapının yeniden düzenlenmesi için sürece dahil olurlar. Bu onların her daim sürecin içinde var oldukları gerçeğini değiştirmese de onları aktif ve görünür kılan işte bu iktidara yönelme durumunun imkân dahilinde olması sürecidir.

Sembolik şiddetin kaynağı olan sembolik gücün iktidar açısından önemi, onun doğrudan bedene nüfuz etmeyip, Habitus aracılığıyla bedene işlemesidir. Bu güç yapısı aslında failler tarafından yapılandırılmaktadır. Nitekim failler olmadan gücün işlerlik kazanma olasılığı da yoktur (Bourdieu, 2015b: 54-56). Böylece iktidar sahibi eyleyenler, aslında simgesel sermayeyi elinde bulunduran konumunda olması nedeniyle simgesel şiddetin de kaynağı hâline gelmektedirler. Bourdieu bu sebeple simgesel iktidarı sosyal uzam üzerinden açıklar. Bu uzamı birbirinden ayrı bulunan coğrafi uzamlara benzetmektedir. Ona göre bahsi geçen bu uzam içindeki failler birbirlerine yakın oldukları ölçüde ortak özelliklere, uzak oldukları ölçüde ise daha az ortak özelliklere sahiptirler. Fakat sosyal uzamda net bir ayırım durumu olmadığı için birbirlerine simgesel olarak uzak olan insanlar fiziki olarak bir araya gelebilmekte ve birbirleriyle etkileşime girebilmektedirler. Bourdieu bu durumu daha da anlaşılır kılmak için bir örnek üzerinden gider. Ona göre, sermayenin sağladığı hiyerarşik yapının üst konumunda bulunan biri, Bourdieu'nün alçak gönüllülük stratejileri adını verdiği durumla, sembolik mesafeyi yok sayarak başka bir sosyal uzamda kazanç sağlamaktadır. Onun deyişiyle, “bir düğ için basit biri” veya “bir üniversite profesörü olarak kibirli değil” derken tam olarak bahsi geçen sembolik mesafenin yok sayılışı ortaya çıkmaktadır ve bu yolla yakınlık durumu bir avantaja çevrilmiştir (Bourdieu, 2016b: 194-195).

Avantaj ve dezavantajların iktidara göre konum almakla şekillendiği bir durumda hangi sermaye tipi alana hâkim olursa olsun, Bourdieu açısından bu sermaye türünün, o alandaki failler tarafından kabul edilmesiyle birlikte, o sermaye türü aynı zamanda sembolik sermayeye de dönüşmektedir ve bu yolla sosyal iktidarı oluşturmaktadır. Böyle bir durumda hem sahip oldukları sermayeye hem de bu sermayenin sağladığı sembolik boyutun hacmine göre güç durumları belirlenmektedir (Bourdieu, 2016b: 195). Böylece sosyal uzam ise yeniden ve yeniden sembolik bir uzama dönüşmektedir. Sembolik gücün ise, ekonomik ya da kültürel sermaye gibi sermaye türlerinin, failler tarafından tanınıp kabul edilmesiyle gücü artmakta ve yeniden üretilmektedir. Nitekim sembolik gücün toplumsal hayat içinde meşru hâle gelmesi eğer sadece zorlama ya da dayatma ile olması mümkün değilse, karşılıklı bir kabul halinin olması ile sembolik gücün varlığı söz konusu

olabilmektedir. İşte bunu tam olarak faillerin, alandaki iktidar mücadelesinde kendi konumlarını kabul etmeleri pekiştirmektedir (Bourdieu, 2016b: 204).

Sembolik güce ve şiddete yönelik en önemli öne çıkan ayrıntılar, daha çok mesleki statü ya da sınıfsal konumun mesleki gruplara göre görünmez hale getirilişinde aslında kendisini göstermektedir. Çünkü bu yolla bir kişiye ya da gruba toplum tarafından tanınan ve kabul gören bir unvan, nitelik verme boyutuyla aslında sembolik şiddetin en belirgin özelliklerinden birini de sergilemiş olur. Örneğin, okul diploması evrensel kabul gören bir sembolik sermayedir (Bourdieu, 2016b: 205). Bu durum, herhangi bir sembolik mücadelede, sembolik güce sahip olanların ya da bununla uyumlu davrananların, statüsel anlamda ilerlemesine olanak veriyor görünse de aslında tam da bu mantığı sebebiyle sahip olduğu sembolik gücün, onun bizatihi kendi varlığının önüne de geçmesine neden olur. Oysa önemli olan şey, bu sembolik güçle kişinin öne geçmesini sağlamak gibi görünmektedir. Bu açıdan iktidar yapılarında da benzer bir durumdan bahsetmek mümkündür. Nitekim toplum tarafından onanmış bir unvan, ona sahip olan özne ya da grupların bu ad altında sembolik şiddetlerini göstermelerini kolaylaştırmaktadır. En görünür haliyle aile, dini cemaatler ve okullar bu sıfatları kullanarak sembolik şiddeti üreten toplumsal kurumlar olarak ortaya çıkmaktadırlar.

İktidarın parçalı, yeniden üretilmekte olunan, alan içinde farklı yapılar ve odaklarla birlikte sürekli olarak meşrulaştırma çabasına ortak olduğunu belirten Bourdieu, çatışmayı salt iktidar mücadelesinde görmez. Ona göre sembolik iktidarlar arasında da her daim bir çatışma söz konusudur (Bourdieu, 2016b: 207). Sembolik iktidarın oluşması için iki temel unsur gerekmektedir, bunlardan ilki sembolik sermayeye sahip olmak iken, ikincisi de sembolik iktidarın tanınmasını sağlamaktır. Bu yönüyle sembolik iktidar kabul gördüğü ölçüde, yani nesnellikte bir karşılığı olduğu ölçüde varlığını sürdürebilmektedir (Bourdieu, 2016b: 208). Habitus ise tam da bu noktada iktidar ve şiddet ile bağlantısı açısından önemli olmaktadır. Habitus içselleştirilmiş deneyimlerin pratikleri olmakla birlikte, aynı zamanda bu deneyimlerin tekrar tekrar yeniden üretilmesi anlamına da gelmektedir. Böyle bir durumda Habitus, simgesel şiddetin sürekli olarak ürettiği eşitsizliklerin meşrulaşması ve içselleştirilmesine sebep olabilmektedir (Calhoun, 2015: 75). Bu

meşrulaştırma sürecinde sembolik sermayenin aslında sermaye olarak algılanmamasının etkisi her şeyden önemlidir. Örneğin, üst sınıfın üyeleri bir şeyleri “bahsettikleri” zaman veya paraya hayırseverlik anlamı yüklemenin bir sonucu olarak üst sınıfın üyelerine ahlaki nitelikler atfettiğimizde mevcut sermaye, sermaye olmanın dışında sembolik bir anlam başkalaşımına neden olur (Wacquant, 2016: 62).

Tüm bu yukarıda anlatılan kavramlar ve o kavramların üzerlerinde temellendikleri sermaye türlerinden hareketle, bundan sonraki bölümlerde artık bağımsız sinema üzerinden ve seçili film örneklerinden yola çıkarak, çalışmayı sürdürmek gerekmektedir. Bunu yaparken de ana hatlarıyla sosyolojiye bakış açısı anlatılmaya çalışılan Pierre Bourdieu’nün, son derece önemli olan temel kavramları ışığında ne salt iktisadi ne de salt kültürel bir mantıktan hareket etmek zorunda kalmadan, daha bütüncül bir yaklaşım içerisinde bağımsız sinemayı ele almak ve seçili örnekler üzerinden taşra meselesine değinmek gerekmektedir. Bu sebeple, bundan sonraki başlıklarda buraya kadar ele alınan izlek üzerinden devam ederek, bütüncül bir yaklaşımla çalışma devam ettirilmek istenmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1) Tarihsel Olarak Bağımsız Sinema

2.1.1) Bağımsız Sinema Tarihi

Sinema ortaya çıktığı ilk günden bu yana, büyük sermaye çevrelerinin ilgisini çekmiş, bu yanıyla bazı kişiler ve kurumlar yoluyla kendini sistem içinde var edebilmek ve ayakta kalabilmek adına endüstriyelleşme yoluna gitmiştir. Bu endüstriyelleşme hâli, film yapım tekelinin belirli teknolojik ya da finansal gücü elinde bulunduranların himayesine geçmesine neden olmuştur. Özellikle Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan modern bir sanat olarak sinema, kent kalabalığının giderek artan nüfusu ile paralel bir biçimde hem bir eğlence aracı olarak hem de gerek bundan kaynaklı kazanç alanı olması gerek de ideolojik anlamda son derece önemli bir mecra olarak görülmesi sebebiyle her daim diri bir ilgiyle karşılanmıştır. Bununla bağlantılı bir şekilde, her sistemin kendi karşıtını yaratması durumu sinema sektöründe de karşılığını bulmuş, özellikle ilk yıllarında Thomas Edison öncülüğünde gerçekleşen tekelleşme ve alanın tümünde egemenlik kurma girişimine karşı bu durumu kabul etmeyenlerin alternatif bir oluşum kurmalarına sebep olmuştur. Bu ekonomik ve finansal sebeplerin yanında sinema, son bir asırdır kültür endüstrisi içinde de önemli bir sanat dalı olarak yerini almıştır. Hem ekonomik bir pazar olması hem yapımı gerçekleştirilebilmek için sahip olunması gereken yüksek sermaye miktarı ve bir yandan da kendi dilini yeni yeni oluşturmaya çalışarak sanatsal olanı temsil etmesi, sinemanın kendi içinde ana akım ve alternatif söylemlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. İşte bu bütünlüğün, tarihsel süreç içerisinde yaşananlarla birlikte ele alınarak bağımsız sinemanın da bu ana akım mantığının içinden ne denli ve hangi alanlarda ayrıştığı açısından değerlendirilmesi gerekmektedir.

Tezin ikinci bölümünün asıl konusu olan bağımsız sinema kavramını tartışmaya açmadan önce hangi sorular üzerinden bu konuya yaklaşılacağına belirtmekte fayda görülmektedir. Bağımsız sinema ile ilgili asıl olan tartışma, onun ekonomik anlamda mı yoksa biçimsel olarak bir bağımsızlık üzerinden mi konumlandırılması gerektiği üzerinedir. Bu konumlandırma yapılırken bağımsız

sinemanın hangi ideolojik ve kültürel kanallardan beslendiği, hangi dinamikler üzerinden şekil alıp, yapımcı ve yönetmenleri bağımsız film yapmaya yönelten durumların neler olduğu gibi sorular, irdelenmesi gereken asıl sorulardır. Nitekim bağımsız sinemayı anlamak ve onun hem bir sanat alanı hem de sinemanın kendi içindeki bir arayış olarak nerede durduğunu konumlandırmak için sinemaya tarihsel bir perspektiften bakmak gerekmektedir. Bağımsız sinemayı anlayabilmek için, onun içinden ayrılarak kendi dilini oluşturmaya çalıştığı ana akım sinemayı da özellikle ilk zamanlarına giderek ele almak bu açıdan anlamlı olmaktadır.

Sinemanın ortaya çıkış koşullarına bakıldığında, bağımsız sinemaya giden süreci anlamak konusundaki en kritik nokta olarak 1891 yılında Thomas Edison'un kameranın ilk biçimi olan kinetoskopu icat etmesi ve hemen ardından da 1894'te bunu satışa sunması görülebilir. Onun bu icadından başlayarak piyasada kendi tekeli kurma çabası önemlidir. Böylece bahsi geçen dönem için sinema teknolojisinin diğer ülkelere nazaran daha gelişmiş olduğu, endüstri anlamında ise çok daha geniş bir ağa sahip olması sebebiyle bu sektörün merkezi hâline gelen Amerikan sineması tarihine ve sinemanın gelişim sürecine kısaca değinilecektir. Bu yapılarak, bağımsız sinemanın kendi yapısı üzerine düşünmenin daha anlamlı olacağı düşünülebilir. Nitekim bağımsız sinema tanımına ulaşmak konusunda onun nereden bağımsız olduğunu anlamak önemlidir (Holm, 2011: 16). Bu çalışma da bu mantıktan hareketle, bağımsız sinemanın tanımlarına geçmeden önce, onun ortaya çıkışı hakkında kısa bir bilgi vermekte fayda görmektedir.

1894'te ABD'de Thomas Edison'un kinetoskopu satışa sunması ve ardından da 1895'te Fransa'da Lumiere kardeşlerin Grand Cafe'de *Bir Trenin Gara Gelişi*'yle gerçekleştirdikleri ilk gösterimleriyle sinema tarihi başlamış oldu. Bu ilk filmin ardından hızlı bir şekilde, Lumiere Kardeşler gündelik yaşamdan belge niteliğinde çok sayıda kısa film çekerken, yine Fransa'da dönemin ünlü yönetmeni George Melies de kurgu alanında pek çok ilki gerçekleştirerek farklı içeriklere sahip, Jules Verne etkisinde fantastik unsurlar da barındıran bir dizi film üretmeye başladı. Özellikle 1903 yılında ABD'de Edwin S. Porter'in ABD'de ticari anlamda gösterimi yapılan ilk film olan *The Great Train Robbery*'i çekmesi ile orada da sanatsal ve

ticari anlamda sinema başlamış, sonrasında da farklı yapım şirketleri kurularak, ilk sinema salonları açılıp toplu gösterimler yapılmıştır. Çok geçmeden bu gelişmelerin ardından ABD’de sinema büyük bir sektör hâline gelmeye başlamıştır. İşte bu ilk büyük yapım şirketlerinin işleyiş mantığı ve ondan ayrılarak bağımsız sinemanın ortaya çıkışı önemlidir.

Tzioumakis’e göre bağımsız sinema söylemi 1908-1909 yıllarında *Motion Picture Patents Company* (MPPC, Patents Company ya da Tröst olarak da bilinmektedir)’nin kurulması ve film yapımındaki tekelleşmeye karşı muhalif bir tavır olarak ortaya çıkmıştır (2015: 41). Bu bağlamda bağımsız yapım şirketlerinin, film piyasalarını daha en başından tamamıyla kendi kontrolleri altına almış olan büyük şirketlere karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Niitekim tam da buna paralel olarak, aslında ilk bağımsız film yapımlarının ortaya çıkışı da 1890 ve 1900’lerde sinema sektörüne egemen olan üç büyük şirketin; *Edison*, *Biograph* ve *Vitagraph* dışında faaliyet gösteren film üreticileri tanımlamak için kullanılmıştır. Bağımsız üreticiler bu süreçte film üretebilecekleri teknolojiye erişimleri konusunda çeşitli engellemelerle karşılaşmışlardır. Böylece bağımsızlık kavramı, daha en başından sinemayı tekelleştirenlere karşı bir mücadeleyi temsil etmektedir. Bu başkaldırı neticesinde de sinema endüstrisi iki farklı bloğa ayrılmıştır.

Hollywood, stüdyo sisteminin kurulması ile neredeyse tüm dünyaya film üretim, dağıtım ve gösterim tekeli eline aldı. Buna karşın o dönem son derece popüler olan ve bu tekelleşmeye karşı kendi çıkarlarını gözeterek bir araya gelen dört isim, sinemanın gelişimi açısından da son derece önemli bir tarihsel kırılmayı temsil etmiştir. 1919 yılında Mary Pickford, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks ve D.W. Griffith, New York’ta film çekim tekeli eline alan Thomas Edison’a karşı Kaliforniya’yı merkez alarak *United Artists*’i kurdular. Bu girişimin bağımsız film üreticilerinin ortak bir çatısını oluşturduğu söylenebilir (King, 2005:4). 1940 sonlarında ise artık stüdyoların bağımsız sinemaya kapılarını açması yaygınlaşmış ve bu da bağımsız sinemanın gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Ancak bir diğer yandan *United Artists*’in bağımsız film dağıtımıcısı kimliğini kaybetmesiyle bağımsız film yapımcılığının ayrı daha bağımsız bir endüstri haline gelmeye başladığını da söylenebilir (Tzioumakis, 2015: 74). Öte yandan ABD’de bu gelişmeler yaşanırken

Avrupa kıtasında yaşanan değişimler de bağımsız sinema açısından son derece önemli bir dizi gelişmeyi beraberinde getirmiştir.

ABD’de daha çok ülke içi piyasa mekanizmaları etkisinde değişen ve kendi anlatı dilini de bunun içinden kurmaya çalışan sinema, Avrupa açısından ele alındığında ise pek çok ekonomik ve politik etkenden fazlasıyla etkilenmişti. Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı’nın ardından hemen her ülkenin kendi özgöl koşullarıyla bağlantılı olarak farklı sinema akımları ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra dışavurumcu Alman sineması ve Sovyet biçimci sineması bunların en önde gelenleridir. Weimar Almanyası’nın kuruluşundan Adolf Hitler’in şansölye oluşuna kadar geçen süreçte, ilk dünya savaşında yıkılan ve geleceğine karamsar bakan Almanya’nın, dekor ve anlatıda büyük bir enerjiye sahip, dışavurumcu anlatı tekniği, bu hâliyle bireyin içsel dünyasının sinematik yansımını başarılı biçimde ele alıyordu. Bu filmlerde anlatı; dekor, kostüm ve ışıkla yansıtılmaya çalışılırken, Sovyet biçimci sineması ise tam da Hegelci diyalektik anlayış kapsamında zıtlıkların montaj teknikleriyle bir araya getirilerek anlamlı bir bütün yaratılmaya çalışıldığı sinema dilini geliştiriyordu. Bilhassa bu iki akım, dönemlerinde oluşturdukları teknik ve anlatı çabalarıyla sinemanın bugünkü halini almasında büyük rol oynamışlardır.

Avrupa’da Almanya ve Sovyetler öncülüğünde gelişen, kendi anlatım dilini kurmaya çalışan sinema, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise çok daha derin bir değişim yaşadı. İlginç olan nokta, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Hollywood’un toplumsal değişime ayak uyduramamasıdır. Nitekim tam da bu dönemde, savaş sonrasında yaratmış olduğu yeni, genç nüfus bağımsız sinemacılar için büyük bir pazar olmaya başlamışken, Hollywood bu gençlere yönelik yeni filmler üretmede mesafeli kalarak bir bakıma bağımsız sinemanın gelişimine katkıda bulunmuştu. Bağımsız üreticiler de bu boşluktan faydalanarak genç izleyiciyi hedef alarak, onlara hitap eden filmler üretti. Nihayetinde 1950’li ve 1960’lı yıllardan sonra, Avrupa’da yaygınlaşan sanat sinemasına ayak uydurmak için Amerikan Yeni Dalgası’na benzer bir şey ortaya çıktı. Bu hareket gençlik hareketi olmakla birlikte Hollywood karşısında konumlanarak muhalif bir akım olmuştur (King, 2005:6). Bu akımın öncü filmleri ise *Shadows-* (1959) John Cassevetes, *On The Bowery-*(1955) Lionel

Rogosin, *Come Back Africa*-(1959) Lionel Rogosin olmuştur. Yine Hollywood'daki boşluğun yine sektör açısından doldurulmasına yönelik büyük çaplı yapımlar da söz konusu olmuştur. Özellikle gençliğin ihtirasları, onların yerleşik gelenek ve göreneklere karşı isyanlarını anlatan Marlon Brando'lu ve James Dean'li filmleriyle Elia Kazan, bu ihtiyaca en iyi şekilde cevap veren yönetmenlerden biri olmuştur.

Avrupa ilk büyük savaşın ardından geçen süreçte özellikle Almanya ve Sovyetler öncülüğünde kendi anlatı dilini kurmaya çalışırken ve ABD'de bahsi geçen ilk tepkisel, bağımsız filmler ortaya çıkarken, İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanması ve sonrasında tecrübe edilenler çok daha gelişmiş bir sinemanın da Avrupa özelinde ortaya çıkışına öncülük etmiştir. Bunun temelinde ise İkinci Dünya Savaşı'nın harabeye çevirdiği Avrupa'da yaşanan derin buhran ve bunalım halinin, sinemacıları yeni, daha farklı anlatım ve biçim arayışlarına itmesi yatmaktadır. Tam da bu noktada, bağımsız sinemanın en önemli özelliğinin, anlatımsal bağımsızlık olduğu ve anlatımsal bağımsızlık açısından da sembolün Avrupa kökenli sanat sineması olduğunu belirtmek gerekmektedir (Parlayandemir, 2016: 65). Bu sanat sineması ki diğer tüm ülkelerdeki sinema anlayışını da derinden etkilemiştir. Özellikle bu dönemde ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve İngiliz Özgür Sinema Akımı bu derin anlayışın uzantıları olmuşlardır. Savaş sonrası oluşan işsizlik, açlık, yoksulluk durumları bu yeni akımlarla kendini beyaz perdede görünür kılmıştır. Özellikle faşizm sonrası İtalya'da "verismo" akımı olarak kendini ilk kez edebiyatta gösteren, gerçeği tüm haliyle anlatma derindeki akımın etkisi yadsınamaz. Bu anlayış, kısa sürede sinema alanında da Mussolini döneminin Beyaz Telefon Filmleri'ne tepki olarak ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni derinden etkilemiştir. Verismo akımının dışında Yeni Gerçekçilik akımı, Fransız doğalcılığın, Sovyet toplumcu sinemasından, İngiliz Belge-Film Okulu'ndan etkilenmiştir (Onaran, 2012:146).

Yeni gerçekçilik sinemayı günlük hayata yaklaştırmış, sıradan olayları ve kişileri konu edinmiştir. Gerek savaş sonrasında derin ekonomik krizin etkisiyle gerek de sinema anlayışı olarak yıldız oyuncu sisteminden uzaklaşıp, sıradan insanları filmlerde oynatmışlardır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin bireyleri, etraflarındaki toplumsal olaylar ve durumla bir arada ele alması, onun anlatıdaki

gücünü gösterir. (Nochimson, 2012: s. 164). Zira savaşın en sert hâliyle vurdukları, bu sıradan insanlardır. Yine bu anlayışa paralel olarak filmleri gerçek mekanlarda çekmişler, anlatı açısından da sade ve yalın bir dil kullanmışlardır. Akımın en önemli temsilcileri Roberto Rosellini ve Vittorio De Sica'dır. Akımı temsil eden en önemli filmler ise De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948), Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*'i (1945) ve yine De Sica'nın, akımın da son filmi olarak görülen *Umberto D.* (1952) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmalar ve anlatı dili sinema açısından öyle bir yenilik getirmişti ki, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden sonra ortaya çıkan pek çok sinema akımı da öyle ya da böyle bu akımın prensiplerine ve felsefesine temas etmiş oluyordu.

İtalya'daki gelişmelerin derinden etkilediği bir yer de Fransa idi. İkinci Dünya Savaşı'nda Almanlara karşı başlangıçta yaşadığı ağır yenilgi ile derin bir bunalıma düşen Fransa, savaş sonunda her ne kadar galipler masasında otursa da derin bir düşünsel ve ekonomik krizin de ortasındaydı. ABD öncülüğünde Batı kapitalist dünyası ile SSCB öncülüğünde Doğu sosyalist dünyası arasında kalan Fransa, bu dönemdeki arayışını Jean Paul Sartre ve Albert Camus öncülüğünde varoluş felsefesinde sürdürüyordu. Tam da bu felsefenin kurtarmaya çalıştığı bireye paralel olarak, Fransız Yeni Dalgası da özellikle 1940'lı yıllarda ortaya çıkmıştı. Bu akım düşünsel temellerini *Cahiers du Cinema* dergisinde yazan Alain Resnais, Alexandre Astruc, Francois Truffault gibi yazarların yeni bir anlayışla sinema yapmaya başlamaları sonucu ortaya çıkmıştır (Onaran, 2012:152).

Fransız Yeni Dalgası filme sadece bir film olarak bakmaz, onda izleyici deneyimi de önemlidir. Bunu yaparken de izleyiciyi izleme deneyimi sırasında filme yabancılaştıran, kameralarını Paris sokaklarına yönelten ve en doğal hâliyle günlük hayatı yakalamaya çalışan, bunu yaparken de doğal ışık kullanan, aktüel kamera çekim tekniklerini kullanan, klasik kurgudan ziyade kesme ve sıçramaları kullanan bir anlatı ve biçim yapısına sahiptir (Benyahia, Gaffney ve White: 2006: 140). Bu mantıkla çekilmiş, akımın en önemli filmleri ise; Francois Truffault-*Jules et Jules et Jim – Jules ve Jim* (1962), Francois Truffault - *Les 400 Coups – 400 Darbe* (1959), Alan Resnais - *Hiroshime, Mon Amour – Hiroşima Sevgilim* (1959) ve

Jean-Luc Godard tarafından çekilen *A Bout de Souffle – Serseri Aşıklar* (1959) olarak sıralanabilir.

Avrupa’da öncelikle Alman ve Sovyet etkisinde gelişen bağımsız sinema dili, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve ondan temellerini alan Fransız Yeni Dalgası ile köklerini güçlendirmişti. Buna paralel biçimde, özellikle 1950’lerde İngiltere’de yaşanan gelişmeler de sinema açısından önemliydi. Burada beliren Özgür Sinema Akımı, İngiliz Sinema Enstitüsü’nün desteklediği genç yönetmenler tarafından 1955’te ortaya çıkmıştır. Daha çok belgesel film üretimiyle başlayan süreç, savaş sonrası politik sorunları, son derece köklü İngiliz işçi sınıfının sorunlarını anlatan filmlerle devam etmiştir. Akımın önde gelen isimleri ve filmleri Lindsay Anderson tarafından çekilen, *This Sporting Life – Sporcunun Hayatı* (1963), Karel Reisz tarafından çekilen *Saturday Night and Sunday Morning – Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı* (1960) ve Tony Richardson tarafından çekilen *The Entertainer – Eğlendirici* (1957) dir.

Avrupa’da bağımsız sinema artık genel olarak kendi anlatım dilini ve yapım mantığını oturtmuşken, ABD’de ise 1960’lardan 1970’lerin ortalarına kadarki kısım da hem bu dil hem de geniş kesimlere ulaşan filmlerin yapımı açısından önem taşımaktadır. Çünkü bu süreçte Hollywood gençlere yönelik de filmler çekmeye başladı. Hollywood’un değişmekte olan demografik yapıyı gözetmesi, o zamana kadar ihmâl ederek daha çok bağımsız filmlere bıraktığı bu geniş alanı büyük bir piyasa boşluğu olarak görerek harekete geçmesinin de sonucudur. Böylece Hollywood, yeniden bağımsız sinema için bir rakip durumuna gelmiştir. Güney Amerika’da da Yeni Sinema öncülüğünde toplumsal gerçekçi filmlerin çekilmeye başladığı bu dönemde, Hollywood da ABD’de toplumsal gerçekliği korku filmleri üzerinden ele alarak yeni bir yönelime sahip oluyordu. Örneğin, *Night of the Living Dead – Yaşayan Ölülerin Gecesi* (1968) ve *The Texas Chain Saw Massacre – Teksas Katliamı* (1974) filmleri, Vietnam Savaşı ve Watergate Skandalı ile Amerikan toplumunda ortaya çıkan boşluğa yönelik yapılmış, son derece başarılı filmlerdi. Hollywood’un bu süreçte bağımsızların birtakım özelliklerini alıp benimsemesi ve özellikle 1970’lerin en fazla gişe hasılatlı filmleri olan *The Exorcist - Şeytan* (1973)

ve *Jaws - Köpekbalığı* (1975) filmlerini çekmesi de bu açıdan anlamlı olmaktadır (King, 2005:7).

Birinci Dünya Savaşı'ndan 1970'lere kadar geçen süreçte gerek ABD gerek de Avrupa özelinde kendi anlatım dilini ve yapım mantığını oluşturan, bunu da türlü zorluklar içerisinde gerçekleştirmeye çalışan bağımsız sinema, özellikle daha sonraki dönemlerde de kavramsal ve tanımsal açıdan farklı yaklaşımlar açısından değerlendirilmiştir. Özellikle ilk baştaki yapım açısından bağımsız olma çabası, zaman içinde anlatı dili ve film çekim teknikleriyle de kendine özgü bir yolda ilerlerken, giderek bu ayrımın eskisi kadar keskin olmadığı dönemler de peşi sıra gelmiştir. Özellikle "bağımsızlık" terimi, Amerikan sinema tarihi boyunca hep farklı çağrışımlar yaratmıştır. 1980'lerin ortalarından itibaren, şimdiki şeklini almaya başlayan bağımsız sinema, daha geniş bir profile sahip olarak ve daha geniş bir şekilde, kurumsallaşarak özellikle Hollywood dışı arenada anlam kazanmaya başlamıştır (King, 2005:7).

Amerikan Bağımsız Sineması, asıl olarak 1980'den sonra görünür hâle gelmiş ve bu dönemde Jim Jarmusch - *Stranger Than Paradise – Cennetten de Garip* (1984), Steven Soderberg - *Sex, Lies and Videotape – Seks, Yalanlar ve Videokaset* (1989) ve Kevin Smith - *Clerks – Tezgahtarlar* (1994) adlı çalışmalar dönüm noktası olmuştur. Fakat 1990'larda sonra büyük film yapım şirketleri bağımsız etiketinin de bir pazar aracı olduğunu fark edince bunu kendi finansal çıkarları için kullanmaya başlamışlardır (Tzioumakis, 2015: 34). Tam da bu noktada, bağımsız olarak tanımlanan filmler Hollywood'un finans ve dağıtım açısından giderek artan biçimde faydalanmaya başladılar. Bugün Hollywood içinde birçok bağımsız yapıma rastlanmasının nedeni, pazar dinamikleri nedeniyle bağımsız yapımlar ile Hollywood yapımlarının bir araya gelmeleridir. (King, 2005:5). Görece düşük bütçeli olarak gerçekleştirilen ve geniş bir dağıtım açısından yoksun bağımsız filmler, Hollywood'un geniş dağıtım açısından faydalanmak amacıyla Hollywood ile iş birliğine yönelirken; Hollywood da kendi odaklandığı noktaların dışındaki seyircileri de kapsayabilmek adına bu yapımcıları ve yönetmenleri destekledi.

Tarihsel süreçte görüldüğü üzere her ülkede akımlar birbirlerinden

farklılaşmakla birlikte, hepsinin ortak noktası da egemen anlatı ve biçim sistemine karşı bir alternatif anlatı ve biçim oluşturmalarıdır. Bu durumda da sinemanın ülkelerin kültürleriyle ve kendi özgül koşullarıyla şekillendiği görülmektedir. Dolayısıyla bu filmler ya da sinema akımları değerlendirilirken o ülkenin ekonomisi, politik yapısı ve kültürü göz ardı edilmemelidir. Bu kültürel farklılıkların yanında, akımlar da onlarla benzer özellikler taşımakta, böylece en büyük ortak noktaları da ana akım söyleme karşı alternatif bir ses olma çabalarında billurlaşmaktadır. Bu sayede bağımsız sinema da tüm bu akımlarla birlikte avangart, minimalist, deneysel ve yeraltı temelli filmlerin birçok özelliklerinden faydalanarak başka bir form olarak karşımıza çıkmıştır.

Bağımsız sinemanın ana akım sinemadan ayrıştığı ve yeniden onunla temas ettiği noktaların irdelenmesiyle birlikte, onun sadece ekonomik olarak ana akım sinemadan ayrılmadığı söylenebilir. Bağımsız sinemayı salt ticari bir ayrı duruş olarak ele almak onu anlamada eksik kalacaktır. Çünkü bağımsız sinema şu ya da bu şekilde en başından beri ticari film yapımcılığının dağıtım, gösterim ya da yapım aşamasında içinde ya da sınırlarında var olmuştur (Holm, 2011: 15). Öte yandan bağımsız sinema genel olarak ana akımın dikta ettiği egemenliğe karşı bir mücadele alanı yaratmış, bu da kendini sinemada büyük majörlerden ayrışma olarak ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla nasıl ki sinema filmleri üretildiği toplumun o anki koşullarından bağımsız düşünülemezse, bağımsız sinema da aynı şekilde düşünülmelidir. Bu noktada bağımsız sinemanın net ve kesin bir tanımı yapılamayıp sınırlarının net olarak çizilemediğini belirtmekte fayda bulunmaktadır. Çünkü hem sinemanın kendisi zaten sürekli değişim ve dönüşüm geçirmektedir, hem de bağımsız sinemayı direkt olarak hâkim ana akımın karşısında konumlandırıldığında, bir dönem bağımsız olan yapımcı ya da yönetmenlerin, başka bir zamanda ana akımın bizzat kendisi olarak ortaya çıktığı görülmektedir (Parlayandemir, 2015: 49). Fakat başlığın ve bu tezin konusu itibariyle bağımsız sinemayı tanımlamaya girişmiş isimlerin birkaçından tanım örnekleri vererek, bağımsız sinemanın anlamsal olarak netleşmesi hususuna da değinmek istenilmektedir.

Örneğin, Geoff King bağımsız sinemayı daha çok ekonomik bağımsızlığın içinde ele alarak onun anlatı, biçim ve neye karşı olduğu üzerinden bir tanımlama geliştirmiştir. Çünkü bağımsız sinemanın genelde endüstri mantığı üzerinden tanımlama yolunun seçildiğini ve bu tanım da genelde küçük bir yapım şirketinin, bazen büyük bir yapım şirketinin desteği ya da dağıtım ağı sayesinde gerçekleştirip dolaşıma soktuğu filmler için kullanıldığını belirtmiştir (King, 2005:9-10). Oysa bunun yanında nitelik, anlatı, film çekim teknikleri gibi etkenler olsa da bağımsız sinema dendiğinde tam olarak net bir tarifini yapmak mümkün olmamaktadır. Sınırları net olarak çizilmemekle birlikte, Bağımsız sinemaya daha alternatif tanımlar getirmekte fayda vardır. Yani bağımsız filmler, toplumsal meselelere ve olaylara geleneksel anlatı yapısının dışında yaklaşan filmlerdir. Onda yeraltı radikalliği ile karşıt görüşler yer almalıdır, ana akım uylaşım lar değil.

Ana tanımının yanında King, bağımsız sinemanın özellikle son yirmi yılda daha görünür olduğunu, ticari olarak ana akımla ortak noktalardan beslenseler de Hollywood'a karşı bir meydan okumayı temsil ettiğini belirtmektedir. Bağımsız sinema sektörü gelişmeye devam ederken Hollywood ile tamamen ayrılmaması fakat bunun yanında kendi özgün kimliğini sürekli inşa etmesi tek ve belirli bir tanımının yapılmasını zorlaştırmaktadır. Çünkü bağımsız sinema tanımlaması içinde Hollywood düzeyinde çekilen filmlerle birlikte daha düşük bütçelerle çekilen filmler de bulunmaktadır (King, 2005: 1-2). Bu tanımlamayı kolaylaştırmak ve bağımsız sinemayı daha rahat konumlandırabilmek adına King; ilkin *endüstriyel*, ikinci olarak *estetik ve biçimsel stratejiler* ve son olarak da *toplumsal, politik, ideolojik ve kültürel konularla ilişkileri* bakımından, bağımsız olmak üzere üç ana yönelimden bahsetmiştir. Ala Sivas ise, King'in öne sürdüğü yönelimlerden hareketle bağımsız sinemanın sadece ekonomik düzeyde değil, bunun yanında birden çok özelliğe sahip olduğunu belirterek, bağımsız sinemanın bu özelliklerin birkaçını ya da daha fazlasını barındırabileceğinden bahsedecektir.

Sivas'a göre, King' in sınıflandırmasından yola çıkarak, bağımsız yönetmenin ya da filmin bağımsızlığının; ekonomik, anlatımsal, seyretme ilişkisi ve ideolojik açıdan bağımsızlık pratikleriyle ele alınabilmesi mümkündür. Onun açısından bir filme bağımsız yapım diyebilmek için bu dört maddeden bir ya da daha fazlasını

taşıması yeterli olmaktadır. Bu maddelerden ilki olan endüstriyel bağımsızlık, büyük tekellerin stüdyo sistemlerinden bağımsızlığını, yapım-dağıtım ve gösterim anlamında herhangi bir sisteme bağlı kalmadıklarını belirtmektedir. Anlatımsal bağımsızlık ise filmin geleneksel anlatı kalıplarının dışında, kendi özgün anlatılarını oluşturduğu ve bu anlatının da çağdaş bir formu takip etmeyi ve muhalif bir tavır takınmasını dile getirmektedir. Seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık ise seyirciyi aktif bir konuma yerleştirmeyi, film ve seyirci arasındaki çift taraflı aktif ilişkiyi anlatmaktadır. Son olarak ideolojik açıdan bağımsızlık ise toplumsal sorunları, etnik görüşü merkeze alarak belirli bir seyirci kitlesini hedef alma pratiği olarak ortaya çıkmaktadır (Sivas, 2007: 33-38). İşte bu dört etmenden en güçlü ve belirleyici olan bağımsızlık pratiği, Sivas açısından anlatımsal açıdan bağımsızlık pratiğidir.

King'in bağımsız filmi, anlatı, teknik ve yapım açısından kapsamlı bir bağımsız yapım olarak ele alan düşüncesi ile Sivas'ın bağımsız filmi daha çok anlatı açısından ele aldığı çalışmalarının yanında Emanul Levy ise bağımsız filmleri iki farklı anlayış üzerinden; ilkin finansal, ikinci olarak da daha çok filmin ruhuna ve vizyonuna bakarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir (1999:3). Böylece finansal yapı ve anlatı, bir arada değerlendirilen noktalar olarak ortaya çıkmaktadır. Bağımsız sinemanın bağımsızlığı meselesine değinen bir başka isim olarak Susan Hayward ilk kez 1996 tarihinde yayımlanan "*Cinema Studies - The Key Concepts*" – *Sinema Çalışmaları - Anahtar Konseptler* (y.n.) adlı çalışmasında bağımsız filmlerin baskın endüstriyel koşullar dışında film yapan yapımcıları ifade ettiğini ve hâkim ideolojiye karşı alternatif bir ses olduğunu belirtmektedir. Bu durumda, onun bakış açısında bu filmlerin ya devlet tarafından desteklenen ya da özel olarak finanse edilen düşük bütçeli filmler olduğu ortaya çıkmaktadır (2000: 200).

Bağımsız sinemaya daha çok yapım, anlatı ya da destek açısından yaklaşan King, Levy ve Hayward'a karşın, Yannis Tzioumakis bağımsız sinemayı daha çok Amerika özelinde değerlendirmiştir. Böylece genel bir çerçeveden çok, o ülkenin hâkim üretim yapısı karşında oradaki sinema anlayışının konumundan bahsetmiştir. Bağımsız film kavramının aslında, Kaliforniya merkezli üretilen filmlerin dışında kalan, düşük bütçeli ve Amerika'daki farklı etnik grupları hedefleyen filmler için

kullanıldığını belirtmiştir (Tzioumakis, 2015: 31). Böylece zaman içinde bir dönüşüm yaşanarak, New York'taki tekel mantığından uzaklaşmak için Kaliforniya'ya yerleşen bağımsız film yapımcıları, zaman içinde kendileri burada Hollywood tekeli yaratarak, bağımsız sinemanın kendisine yer açabilmek için buradan uzaklaşmalarına neden olmuşlardır.

Bağımsız sinemayı tanımlamaya girişen bir diğer isim de Burçak Evren'dir. Ona göre bağımsız sinemayı; herhangi bir talep olmadan, yönetmenlerin bireysel uğraşlarıyla tüm olumsuzluk ve risklere karşı film yapma çabaları olarak tanımlamak gerekmektedir (Evren, 2003-2004: 15). Bunun yanında daha kapsayıcı bir yorum ise Gizem Parlayandemir'e aittir. Ona göre, bağımsız sinemayı tanımlarken sadece üretim, dağıtım ve gösterim olanaklarının neler olduğu üzerinden değil, aynı zamanda anlatım ve biçim olarak egemen sinemadan ne şekilde ayrıldığı üzerinde de durulması gerekmektedir (Parlayandemir, 2015: 49). Bu tanımlamaların yanında tanıma daha farklı bir açıdan yaklaşan isim ise Zeynep Tül Akbal olmuştur. O, bağımsız sinemaya daha politik ve muhalif bir perspektiften yaklaşmıştır. Bağımsızlık anlayışının egemen film üretim biçim ve anlatımına karşı muhalif bir bilinçle karşı konumlanarak ve bu üretim biçiminin dışında yer alarak film üretimini gerçekleştirmeye çalışmak anlamına geldiğini belirtmektedir. Akbal, bağımsızlık kavramıyla birlikte birtakım pratiklerin de düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu pratikler; muhalif ve alternatif bir üretim biçimi, geleneksel kalıplardan farklı estetik, biçim ve anlatı kalıpları, filmin yapılış sürecinde ve sonrasında kaygıyı ve bunun seyirciye hissettirilmesi, seyirci sayısına değil derdinin anlaşılması kaygısı götüğü ve bununla bir kamusal alan oluşturmak istendiği şeklinde sıralanmaktadır. (Akbal, 2003-2004: 20). Dolayısıyla bağımsız sinemanın varlığından söz edebilmek için toplumsal ve siyasal birtakım kaygılara sahip olunması gerektiği vurgulamaktadır.

Bağımsız sinemanın yukarıda ana hatlarıyla ele alınmış olan, tarihsel süreçte ortaya çıkışı ve zaman içinde onun hakkında yapılan kavramsallaştırma ve tanımlama çalışmalarından da görüleceği üzere, bağımsız film ya da yapım dendiğinde pür bir yapıya işaret edilmemektedir. Bağımsız sinema ya da film

anlaşılan şey, bahsi geçen tanımlamalarda da görüldüğü üzere, hangi açıdan yaklaşılsa, o açıdan farklı değerlendirmelerin söz konusu olabileceği gerçeğidir. Bu farklı tanımlamalar sonucunda ortaya çıkan ise bağımsız sinemanın genel olarak ele alındığı üzere salt ekonomik açıdan değil aynı zamanda anlatı ve biçimle birlikte ve elbette neye karşı konumlandığı üzerinden değerlendirilmesi gerektiğidir. Nitekim bu tez de Pierre Bourdieu'nun sosyolojik kavramlarını, bağımsız film örnekleri üzerinden ele alırken, daha çok anlatıda bağımsızlık üzerinde durarak irdeleyecektir. Zira böylece, Türkiye'de bağımsız sinemanın tarihi ve gelişimine yönelik yapılan tartışmalara, ülkenin kendi özgül koşullarıyla bağlantılı olarak geçirdiği tarihsel, politik ve kültürel süreçlerden hareketle bir tartışma yürüterek katkıda bulunmak istenmektedir.

2.1.2)Bağımsız Türk Sineması

1896 yılında Türkiye'de ilk filmler II. Abdülhamid döneminde, Bertrand adlı bir Fransız tarafından sarayda gösterilmiş, yine aynı yıl *Pathe Film*'in İstanbul'daki temsilcisi Sigmund Weinberg tarafından da halka açık gösterimler yapılmıştır. I. Dünya Savaşı'na kadar Türkiye'de İstanbul dışında, yalnızca Selanik ve İzmir'de birkaç şehirde sinema tanınıyordu (Onaran,1994:11-12). İlk yerli film ise 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekildiği iddia edilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* olarak kabul edilir⁵. Her ne kadar bugüne dek bu filmin herhangi bir kopyası ortaya çıkarılamamışsa da literatüre Türk sinema tarihini başlatan ilk film olarak 1914 tarihli bu film geçerken, Fuat Uzkınay da ilk Türk filmi kameraya alan kişi olarak tarihe geçer. Bu olaydan hemen sonra, I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kuruldu.

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kuruluşunun temelinde, Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı bir ziyarette, Alman ordusundaki askerlere filmler vasıtasıyla komutanları tarafından eğitimlerinin verildiğinin fark edilmesi yatar. Enver Paşa çoğu okuma ve yazma bilmeyen Osmanlı askerine faydalı olacağı düşüncesiyle bu

⁵ İlk filmle ilgili güncel bir tartışma için bkz:

<https://www.sabah.com.tr/pazar/2018/08/19/turk-sinema-tarihi-degistirecek-belge-bulundu-ayastefanos-filmi-cekilmis-ve-gosterilmis-ama> (Son Erişim Tarihi: 20.11.2018)

sistemin hızla Türkiye'ye de getirilmesi için girişimde bulundu. Nitekim kısa sürede ordu bünyesinde gerçekleştirilen bu kuruluşun ardından, 1922 yılına kadar da düzenli bir şekilde film üretimi ordunun sinemacılık kolunda ve yardım kurumlarında gerçekleştirilmişti (Özön, 1985: 339). 1922'de ise Kemal ve Şakir Seden kardeşler, *Kemal Film* ile ilk özel Türk sinema şirketini kurdular (Özön, 2010: 70). Bu tarihle birlikte Türk sinemasında yapım faaliyetleri özel şirketlerin tekeline geçmiş oldu.

Türk sineması tarihi üzerine ilk kez çalışmalar yapan isimlerden Nijat Özön *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi (1985)* adlı kitabında Türk sinemasını; 1914-1923 İlk Dönem, 1923-1939 Tiyatrocular Dönemi, 1939-1950 Geçiş Dönemi, 1950-1970 Sinemacılar Dönemi, 1970-1984 Genç / Yeni sinemacılar Dönemi şeklinde dönemlere ayırmıştır. Bu dönemlerden kısaca bahsetmek gerekirse; İlk dönem sinemanın yapılmaya başlandığı, Türk sinema tarihinin ilk adımlarının atıldığı dönemdir. Tiyatrocular Dönemi, sinemanın Ertuğrul Muhsin'in ve onun tiyatrocu ekibinin elinde olduğu sonraki aşamaya denk gelir. Bu dönemde zaten ülkede pek de film çekim araçları yoktur. Üstelik sinema ile ilgili henüz yeterli bir kültür, teknik ya da birikim de olmadığından sinemanın bu dönemde tiyatrocular tarafından, tiyatro mantığıyla çekildiğini anlamak zor olmamaktadır. Bu tiyatrocular döneminden sonra ise Özön'e göre, geçiş dönemi gelir. Geçiş Dönemi Faruk Kenç'in yurtdışından döndükten sonra *Ha-ka Film*'de rejisör olarak işe girmesi ve *Taş Parçası (1939)* filmini çekmesi ile başlar (Özön, 2010: 129). Tiyatrocular ve sinemacılar arasındaki geçiş döneminin son bulması ise 1949 sonrasıdır. Sinemacılar Dönemi, Lütfü Ö. Akad'ın *Vurun Kahpeye (1949)* filmi ile başlar. Bu dönemde sinemacılar ve tiyatrocular birbirlerinden kesin olarak ayrıldıkları için sinemanın da Türkiye'de asıl olarak kendi döneminin başladığı süreçtir aslında. Nitekim tüm bunların ardından gelen Genç / Yeni Sinemacılar Dönemi ise Yılmaz Güney'in ortaya çıkışı ve ardından da Türk sinemasının uluslararası alanda başarılar kazanmaya başladığı dönemdir. Ancak bu dönem de son yıllarına doğru bunalımlı bir sürece girmiştir (Özön, 1985: 337-377).

Türk sinemasının dönemlere ayrılışının yanında, bağımsız sinemanın anlatı kalıplarını daha iyi anlamak adına, o dönemin hâkim film anlatılarına ve biçimlerine

bakmakta fayda görülmektedir. Bunun için kısaca, Türk sinemasının anlatısının temellerini atarak, bu anlatı özelliklerinin ve bununla birlikte finansal yapının belirleyiciliğini ortaya koyan *Yeşilçam*'a değinmek gerekmektedir. Yeşilçam 1960'lı yıllarda başlayıp, 1970'li yılların ortalarına kadar devam eden, üretimin ve seyirci ilgisinin en yoğun olduğu döneme verilen isimdir (Sivas, 2011:80). Birçok sinemacı tarafından Türk sinemasının en parlak dönemi de Yeşilçam dönemine denk gelen 1960'lı ve 1970'li yıllar olarak belirtilmektedir. Bu durumu Nilgün Abisel, Türk sinemasında seyirci sayısındaki artış ve birçok il ve ilçede açılan sinema salonlarıyla ilişkilendirmektedir. Bunu da 1961 yılında İstanbul'da 68 kapalı, 145 açık olmak üzere 213 salon varken, 1975'te 137 kapalı ve 236 açık olmak üzere 373 salon olduğu üzerinden örneklendirmektedir (Abisel, 2005: 104). Bir başka sayısal örneği ise Nijat Özön; 1966 yılında Japonya, Hindistan ve Hong Kong'dan sonra Türkiye'nin yıllık film üretiminde dünyada dördüncü sırayı almasından hareketle belirtmektedir (Özön, 1985; 368).

Yeşilçam döneminin, en parlak dönem olarak anılmasında üretim ve gösterim dışındaki etkenler de söz konusudur. Önde gelen diğer sebepler ana hatlarıyla;Yeşilçam'ın film üretimi, salon sayısı, yaratıcı kadrosu ve seyircisiyle önemli bir ekonomik pazar oluşturması ve tam olarak bu yapının o dönemin popüler kültürü hâline gelmiş olmasıdır (Abisel,2005:199). Yeşilçam'da hikâyeler ağırlıklı olarak iyi-kötü çatışmalarından beslenirken, öyküler de genelde tek mekân içinde ve aile ortamında geçer. Anlatı doğrusal bir zaman akışına sahip, toplumsal normlara uygun, ahlâkî dersler içeren, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini kolaylaştıran, seyirciyi yormayan ve özellikle belirli kalıplar üzerine kurulmuş bir anlatı biçimde ele alınır.

Yeşilçam'ın finansal ağlarına bakıldığında 1960'lardan itibaren Türk sinemasında 'İşletmeci Egemenliği' olgusunun oluşmaya başladığı görülmektedir. Bu sistemde Anadolu bölgelere ayrılıyor ve her bölgenin seyircisine ve seyircilerin taleplerine bakılarak, çekilecek olan filmler daha çekilmeden kararlaştırılıyordu. Yani bir bakıma filmler ısmarlama mantığıyla çekiliyordu. Ancak bazen de "amortisman film" denilen değişik türden filmler yapılıyor, bu da farklı

film denemeleri için olanak sağlıyordu. Eğer bu filmler yeterli ilgiyi görürse, ertesi yıl için anlaşma sağlanıyordu (Abisel,2005:105). Film üretimi de işte bu şekilde bölgelerden gelen taleplere göre değişkenlik gösteriyor, her bölgeye özel farklı filmler çekiliyordu. Bu filmler incelendiğinde en çok film üretiminin melodram türünde olduğu görülmektedir. Türk sinemasının ülke içindeki pazar ağı genel olarak bu şekilde kendi üretim ve satış yolunu bulmuştu.

Yeşilçam'ın Türk sineması tarihinde anlatısal ve finansal yapısıyla ilgili olarak son derece önemli bir dönemde yer aldığını belirtmekle birlikte, bu dönemin bir yandan da doğrudan Türkiye'nin yaşadığı kritik süreçlerle paralel olması da son derece ilgi çekicidir. Nitekim Yeşilçam'ın en parlak dönemleri olan 1960'lı ve 1970'li yıllar, yalnızca belirli türlerdeki verimlilik ve canlılıkla bağlantılı olmayıp hemen bu sürecin başında, 1960 yılında yaşanan askeri darbenin ardından hazırlanan 1961 Anayasası ile de doğrudan ilişkilidir. Öyle ki yeni anayasanın oluşturduğu görece özgürlük ortamıyla birlikte, Türk sinemasında özellikle toplumcu gerçekçi eğilimlerin de kendisini bu dönemde göstermeye başlaması önemlidir (Güçhan, 1992: 81). Bu akım içinde yer alan sanatçılar, politik konulara eğilmiş ve toplumsal sorunları filmler aracılığıyla göstermeye çalışmışlardır. Bu noktada toplumcu gerçekçilik, sonradan ortaya çıkacak olan bağımsız sinemayı bu özelliği ile etkilemesi açısından önem arz etmektedir. Bu dönemi Metin Erksan'ın 1960 yılında çevirdiği *Gecelerin Ötesi* filmi açmıştır (Cevizoğlu, 2008: 152). Dolayısıyla sinemamızda gerçeklik 1960'larda başlamış ve özellikle Yılmaz Güney'in filmleri ile kendini görünür kılma fırsatını elde etmiştir. Bilhassa Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), Atıf Yılmaz'ın *Yarınlar Bizimdir* (1963), Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) ve Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1965) filmleri bu akım içinde değerlendirilebilmektedir (Özön, 1995: 33).

Yeşilçam'daki bağımsızlık hareketlerine değinmek gerekirse, finansal anlamda ilk bağımsız yapım şirketlerinin kuruluşu geçiş dönemine denk gelmektedir (Özön, 1985: 353). Ancak bu dönemdeki yapım şirketleri Avrupa ya da ABD'de gördüğümüz üzere finansal çıkarların yanında anlatısal ve felsefi olarak da bağımsız sinemanın temellerini oluşturmaya yönelik girişimlerle bir tutulamamaktadır.

Yeşilçam döneminde sinemanın belli anlatı kalıpları ve zaman zaman şablon senaryolar üzerinden gerçekleştirilmesi Türkiye’de bahsi geçen dönemde bağımsız sinemanın temelleriyle ilgili ciddi bir birikimin olmadığını, dolayısıyla bahsi edilen girişimlerin daha çok finansal kaygılarla gerçekleştirildiğini göstermektedir. Bağımsız sinemanın temelleri olarak görebileceğimiz anlatı ve sinemanın kendi dili ve mantığı içerisinde gerçekleşebilmesi ancak 1960’lar ve 1970’lerde bazı temel girişimleri barındırdıktan sonra mümkün olabilmıştır.

Sivas, Yeşilçam’da bağımsız bir sinemadan değil fakat bağımsız film denemelerinde bulunulduğundan bahsetmektedir. Bu isimleri ve filmleri ise; Atilla Tokatlı’nın 1960 yapımı *Denize İnen Sokak*, Alp Zeki Heper’in 1966 yapımı *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* ve Metin Erksan’ın 1966 yapımı *Sevmek Zamanı* adlı çalışmaları olarak belirtmektedir (2011: 144). Ancak yukarıda da değinildiği üzere, 1960’lar ve 1970’lerdeki bazı temel girişimler gerek Yeşilçam’ın bono sistemi ile çalışması gerek Anadolu’daki farklı şirketlerin, farklı bölgelerin dağıtımlarını ellerinde tutmaları ve zarar etmemek adına izlenme ihtimali yüksek senaryoları çekmeye çalışmalarıyla atıl kalmıştır.

1970’li yılların başları film üretim sayısının rekor düzeye ulaştığı yıllardı fakat 1970’lerin sonlarına doğru yaşanan döviz problemi, renkli film çekme konusunda sıkıntılar yarattı ve mali açıdan yapımcıları olumsuz anlamda etkiledi. Bu ortamda film karaborsası oluştu ve ham film darlığı yaşandı. Bu sebeple maliyetlerin düşürülmek istenmesi sonucu ise sinema sektörü bunalım dönemine girdi (Abisel, 2005: 109-110). Dolayısıyla kısa sürede piyasada film darlığı başladı. Bunun yanında, ülkenin politik durumu ve televizyonun günlük hayat içinde kapladığı yer artınca seyirci salonlardan çekilmeye başladı (Abisel, 2005: 113). 12 Mart 1971 ara rejiminden sonra politik geriliminin artması ve bu gerilimin toplumsal yaşama yansması oldukça görünür olmaya başladı. Böyle bir politik ortamda Türk Sineması’nın 1970-1980 dönemleri arasında seks ve arabesk film furçasının artması, nitelikli ve toplumsal sorunlara değinen filmlerin azalması, seyircinin sinemadan uzaklaşması, iddialı yönetmenlerin film yapmaya yönelmemeleri gibi durumlar söz konusu oldu (Güçhan, 1992: 89-90). Hâliyle bu iktisadi ve politik sorunlarla birlikte

değerlendirerek, Türkiye’de bağımsız sinemanın gerçekten bağımsızlığa giden sürecini ele almamız gerektiği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Özellikle ülkenin 1980’lerden başlayarak geçirdiği ekonomi politik değişimleri irdelemek son derece elzemdir.

1970’li yıllarda yaşanan döviz ve petrol sıkıntıları, 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı neticesinde ABD tarafından Türkiye’ye karşı konulan ambargoların ekonomik kriz ortamını yaratması, cumhurbaşkanının uzun süre meclis tarafından seçilememesi, Bülent Ecevit ve Süleyman Demirel arasındaki uzlaşmasız tavırlar ve tüm bunlara giderek sertleşen sağ-sol çatışmalarının fazlasıyla eklendiği bir dönem ve bu sancılı dönemin sonunda yaşanan 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi Türkiye’nin son derece kritik ve zor zamanlardan geçtiği bu sürecin sonunda yeni bir askeri darbe daha yaşanarak, ordunun ülkenin politik ve sosyo kültürel tüm hayatında mutlak erk olarak söz sahibi olmasıyla yeni sancılara gebe, yeni bir dönem de başlamış oluyordu. Askeri yönetimin ilk işlerinden biri de kuşkusuz örgütlenme, sendikalaşma, sosyal devlet anlayışını güçlendirmek maksadıyla hazırlanan yürürlükteki 1961 Anayasası’nın yerine olumsuz etkileri bugüne dek süren yeni bir anayasanın hazırlanması oldu. Bu yeni dönemin en önemli ve en renkli siması kuşkusuz Turgut Özal’dı. Aslında Süleyman Demirel’e müsteşarlık yaptığı dönemde hazırladığı *24 Ocak Kararları* olarak bilinen 24 Ocak 1980 tarihli kararlar ile ülkenin neoliberal politikalar doğrultusunda yepyeni bir sürece girmesini de daha başından muştuluyordu. Nitekim bu kararların Türkiye’de ancak askeri darbe sonrasında yürürlüğe sokulabilmesi de bir sır değildi. Nitekim Özal da darbe sonrası süreçte iktidara gelir gelmez ABD’de Ronald Reagan, İngiltere’de ise Margaret Thatcher ile uygulamaya sokulmuş olan neoliberal politikaların benzerlerini hızlı bir biçimde Türkiye’de uygulamaya çalıştı. İthalatı, deregülasyonu, özelleştirmeleri ve serbest girişimi ön plana alan bu anlayışla birlikte Türkiye’de kültürel, politik, ekonomik ve toplumsal alanlarda hızlı bir değişim yaşandı. Öyle ki bu değişimler özellikle 1990’larla birlikte iyiden iyiye görünür ve hissedilir hâle gelmişti. Bu yeni politikalar kendilerini özellikle hızlanan özelleştirmeler, vergi indirimleri, eğitim ve sağlık gibi kamusal alanlarda yapılan devlet harcamalarının azaltılması ile iyice göstermeye başlamıştır. Dolayısıyla Özallı yıllar ekonomide serbestlik ve dışa açılma

politikalarının ağır bastığı, küresel sermayenin genişlemesi politikalarının bizde de egemen olmaya başladığı yıllardır (Uçkaç, 2010: 423-426). Kolayca ön görülebileceği üzere, bu neoliberal politikalar sonucunda finansal ve kamusal yapıda ciddi değişimler yaşandı. Devlet etkisinin azaltılması, özelleştirmelerin artması, gelir dağılımının bozulması, kamusal hizmetlerin azaltılması gibi durumlarla karşı karşıya kalındı (Uçkaç, 2010: 427).

12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile başlayan dönemle birlikte düşünüldüğünde, 1980 sonrası Yeşilçam sinemasının sonuna gelindiği ve bu sonla birlikte de yeni bir sinema dilinin arandığı ortaya çıkmaktadır. Özellikle 1980'den sonra sansür, yabancı sermaye yasası, televizyonun yaygınlaşması ve video kasetler sinema anlayışının değişmesine sebep olmuştur (Abisel, 2005: 115). Bunun yanında bu dönem, darbeden sonra toplumun apolitize olduğu ve hemen her anlamda sindirildiği bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Buna paralel olarak 1980'lerden sonra liberal politikaların devlet ideolojisi hâline gelmesi, her alanı olduğu gibi kültür alanını da etkilemiş ve böylece kültürü bir tüketim öznesi hâline getirmiştir. Filmlerin yapımında, biçiminde ve izleyici profilindeki değişiklikler başlıca değişimler olarak kendisini göstermektedir. 1980'den sonra Türkiye kendine ait olan gelenek, görenek ve değerleri bir kenara bırakarak, kültürel bir aynılığa dönemine girmiştir (Pösteği, 2012: 29).

1980 sonrasında Yeşilçam'ın finansal olarak zor durumda olması, televizyonun günlük yaşantıda ağır bir yer alması ve VHS kasetlerin yaygınlaşarak sinema filmlerini izleyicinin sinemaya gitmesine gerek kalmadan evlerine getirmesiyle beraber, Türkiye'de sinemanın son derece ciddi bir dönüşüme girmesine sebebiyet verdi. 1980 sonrası sinemada görünen bu değişimleri Güçhan şu şekilde sıralamaktadır: 1970'li yıllarda sinemadan uzaklaşan seyirci tekrar sinemaya dönmeye başladı, video kasetlerindeki artış sinemada video kasetler için çekilen film sayısını arttırdı fakat filmlerin kalitesi niteliksel olarak düştü ve televizyonun da evlere girmesiyle birlikte kadın izleyicilere yönelik Yeşilçam tarzı melodram filmlerde artış başladı. Gençler açısından ise politikadan uzaklaşan genç neslin sinema ile bağı kuvvetlendi (Güçhan, 1992: 94). İşte bağımsız sinema da böylesi bir

ortamda kendine güçlü temeller bulmaya başladı.

Yaşanmakta olan dönüşüm Zahit Atam'a göre farklı bir anlam da barındırıyordu. Atam'a göre; Yeşilçam dönemi, *Yeni Dünya Düzeni*'nin ilan edildiği 1990'lı yıllarda bitmiş ve bu süreçte sinemamız tarihindeki en büyük krizlerden birisine girmiştir (Atam, 2010: 56). Ülke böyle bir süreçten geçerken, sinema da kendine yeni bir damar arayışındaydı. Dolayısıyla 1980 sonrası yaşanan kriz hâliyle sinemada anlam ve arayış çabalarına sahne oldu. 1980 sonrası ülkedeki siyasal, ekonomik ve kültürel atmosfer aslında yönetmenleri bağımsız film çekmeye yöneltti, denilebilir. Bununla birlikte, bu dönemde yönetmenlerde kapalı bir anlatım hali vardır (Pösteği, 2012: 30). Özellikle tüm bu süreç birlikte ele alındığında, bağımsız sinemanın 1980'den sonra oluşum için fırsat bulması, tamamen Türkiye'nin özgül koşullarıyla ilgilidir, demek mümkündür. İşte bu özgül koşullar bağlamında, Türkiye'de film sektörü de 1980'den sonra iki kola ayrılmıştır; biri sadece sinema seyircisini düşünerek hazırlanan filmler, diğeri ise video piyasası için üretilen filmler (Abisel, 2005: 120).

1980'li yıllardan sonraki bunalım ve buhran hâli, 1990 sonrasında da kendini göstermiştir. Burçak Evren, Türk sinemasındaki değişim ve dönüşümün 1987-1988 yılları arasında başladığını ve 1994'ten sonra da ivme kazandığını belirtmiştir. Bu dönem Türk sinemasında değişimi etkileyen en önemli etkenin, *Yabancı Sermaye Yasası*'nda yapılan değişiklikler olduğunu belirtmektedir. Bu yasayla birlikte Türkiye'de sinema pazarına giren Amerikan filmleri birçok salonda gösterime girerek neredeyse tüm salonları doldurdular. Yerli filmler de bu ortamda gösterim için kendilerine salonlarda yer bulamadılar ve bunun sonucunda seyirci artık izleyeceği filmi video kasetlerle evinde izlemeye başladı. Bu durum kaçınılmaz olarak Yeşilçam sinemasını bitirme noktasına getirdi (Evren, 2003-2004: 15). Bu sıkıntılı dönem geleneksel Yeşilçam Sineması'ndan kopuşu ve Bağımsızlar Kuşağı'nın başlangıcını oluşturmuştur. Bu dönemde kendi sinema dilini oluşturan ve finansını sağlayanlar yeni bir kuşak olarak ortaya çıkmıştır ve bu kuşak geleneksel anlatı kalıplarını yıkarak kendilerine özgü, minimal bir anlatı yapısı oluşturmuşlardır. Evren bu durumu ortak düşünceye dayalı bilinçli bir oluşumdan çok sinemanın

girdiği durgunluk döneminden kurtulmanın çabası olarak yorumlamıştır (Evren, 2003: 14-15). Yine 1980 sonrası korku politikalarının sanatçıları bireysel üretim yapmak zorunda bıraktığı da ayrı bir gerçektir. Sanatçı bu dönemde içe kapanık, kişisel ve derdini birey üzerinden anlatan bir sinema dilini tercih etmiştir. Aksel bu durumu, Türkiye’de bağımsız sinema filmini kişisel ama politik, dijital ama festival sineması olarak dile getirmekte, dolayısıyla bu filmleri kentsel yabancılaşmanın eleştirildiği bireyci sinema olarak açıklamaktadır (2012: 37).

1980’lerde yaşanan ciddi dönüşümlerin ardından 1990’dan sonra bağımsız sinema kırılma noktası yaşamıştır denilebilir. 1990’dan itibaren Yeşilçam’ın geleneksel anlatı yapısı artık kırılmaya başlanmış, farklı anlatım biçimleri denenmeye başlanmıştır. Ana hatlarıyla bu süreci ele alan Sivas, Türkiye’de bağımsız sinemanın ortaya çıkışına zemin hazırlayan sebepleri Burçak Evren ile benzer biçimde şu şekilde sıralamaktadır: Özal döneminde değişikliğe uğrayan *Yabancı Sermaye Yasası* ile büyük Amerikan şirketleri Türkiye pazarında söz sahibi olmuş ve Türk filmleri gösterime girecek salon bulmakta bile sıkıntı çekmeye başlamıştır. 1990’larda ise ilk özel televizyon olan Star1’in yayın hayatına başlaması, gelişen video teknolojileri ile birlikte Türk sinemasının gelişmiş film teknolojileri karşısında yetersiz kalması gerçeği ortaya çıkmıştır (2011:109-113). Yine 1990 sonrası değişen anlatım, estetik, ideolojik duruş ve seyirci ilişkileri bakımından “Türk Sineması’nda Bağımsızlar Dönemi” olarak adlandırılan dönem başlamıştır. Bağımsız sinemanın egemen olana karşı muhalif bir tavrı vardır ve burada egemenden kasıt ise Yeşilçam Sineması’dır (Sivas, 2011: 143).

Her ne kadar Yeşilçam döneminde de bağımsız yapımlar bulunsa da Türkiye’de asıl bağımsız sinema tartışmalarının 1990’lı yıllardan sonra tartışılmaya başladığı görülmektedir (Sivas, 2011: 122). Çünkü 1990’lı yıllar görece sinema anlatısında geride kalan unsurlarda da değişikliğe yol açmıştır. Özellikle bu yıllar, Türk sinemasının anlatı estetiği ve gerçekliği açısından da değişim ve dönüşüm geçirdiği yıllardır (Atam, 2010: 24). Sinema salonlarının tekelleşmeye başlaması ve bu salonlara da yabancı, özellikle Amerikan filmlerinin dolması, bitme noktasına gelen Yeşilçam sinemasını da yeni bir arayışa soktu (Evren, 2003-2004: 16). Bu

arayış hâli sinemada yeni yönelimlere ve bu yönelimlerle birlikte yeni isimlendirmelere de kapı aralamıştır. Örneğin Burçak Evren, Türk sinemasında “Bağımsızlar Dönemi”nin 1994 yılıyla başladığını belirtmekte, sebebini ise şu şekilde açıklamaktadır:

“Zeki Demirkubuz’un C Blok veya Üçüncü Sayfa filmlerine baktığımız zaman, bu filmlerin başlangıcında ‘Bağımsız Yapım’ yazısını görebilirsiniz. O yüzden ‘bağımsız’ sözcüğünü kullanarak bu dönemi adlandırıyorum. (Evren’den aktaran Sivas, 2007: 107-108).

Zahit Atam ise Zeki Demirkubuz’un *C Blok* (1994) filminin yanında, Yeşim Ustaoglu’nun *İz* (1994) filmini de bu dönemi açan film olarak ele almakta ve bu dönemi “Yeni Türk Sineması”nın isimlendirmesi yapmaktadır (Atam, 2010: 58). Yeni olarak adlandırılmasının sebebini ise Atam şu şekilde açıklamaktadır:

“İzleyicinin davranış ve tutumlarında görülen değişiklikler, basında sinema üzerine yer alan haber ve eleştirilere verilen yer artmış, ödül sistemi değişmiş, yapım, yönetim ve gösterim geleneksel bağdan arınmış farklı bir biçime girmiştir. Yeni sinemayı oluşturan yönetmenler ağırlık olarak 1990 sonrasında film çekmeye başlayan yönetmenlerdir.” (Atam, 2010: 59-60)

Derviş Zaim ise bağımsız sinema yerine Alüvyonik Sinema demeyi tercih etmiştir. Coğrafi bir terim olan bu isimlendirmesinin sebebini ise *Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul*⁶ makalesinde; 1990’larda ortaya çıkan bu yönetmenlerin, hem aynı özellikler taşıyıp aynı yöne doğru aktıklarını hem de aralarındaki farklılara rağmen bir alüvyon gibi, kolları birbirinden bağımsız olsa da aynı zamanda birbirine paralel bir biçimde faaliyet gösterdiklerini ifade etmiştir. Ayça’ya göre ise Yeşilçam sonrası bu dönem, evrensel söylemin peşinde olan, özgün ve kişisel eserler yaratan, biçimden çok anlatımı öne çıkartan bir sinema dilinin kurulmaya başlandığı dönemdir. Yönünü dünya sinema tarihine çevirmiş sinemacılar, kendi özgün kimlikleriyle bu sahnede var olmayı amaçlamaktadırlar (Ayça, 2003-2004: 28). Buradan yola çıkarak farklı

⁶ <http://www.derviszaim.com/kitaplarim/> (Son Erişim Tarihi: 22.11. 2018)

adlandırmalar yapılsa da görüldüğü üzere ortak nokta olarak, Yeşilçam'dan bağımsız bir sinema dilinin oluşmaya başladığı, yeni anlatı ve biçim arayışlarının bu dönemde hâkim olduğu sonucu çıkmaktadır.

Bahsi geçen bağımsız atılımların yanında sadece bağımsız sinemada değil aynı zamanda 1990 sonrası ana akım sinemada da yükseliş görülmüştür. Nitekim bağımsız ve yeni bir dil arayan yönetmenlerin dışında sinemayı gişe başarısı ve popüler bir magazinleşme ürünü olarak gören filmlerde de bu dönemde artış olmuştur. Bu bağlamda Pösteki 1994 sonrasında Türk sinemasında iki ana eğilimden bahsetmiştir: Birincisi seyirciyi hedefleyen gişe filmleri, ikincisi yurtdışında takip edilen ve sanat filmleri çeken yeni bir yönetmenler kuşağının çektikleri filmlerdir (Pösteki, 2012: 42). Ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve politik durum, seyirciyi filme düşünsel olarak katılmasını isteyen filmlerden uzak tutmuştur. Seyircinin bu dönemdeki talebi, film izlediği süre boyunca pasif olarak filme katılabileceği ve keyifli vakit geçirebileceği filmler yönünde değişim göstermiştir, denilebilir. O dönem ana akım içinde sayabileceğimiz Şerif Gören'in 1993 yılında çektiği *Amerikalı* filmi 1.000.000 izleyici ile Yeşilçam'ın durgunluk dönemini kırmış, sonrasında 2.571.133 izleyici ile *Eşkuya* (1996), 1.239.015 izleyici ile de *Her Şey Çok Güzel Olacak* filmleri seyirciyi salonlara döndürmede önemli rol oynamışlardır (Uluer, 2015).⁷

Burada ufak bir parantez açarak bağımsız sinemacıların o dönem en önemli desteklerinden biri olan *Eurimages*'a değinmekte fayda görülmektedir. Bağımsız sinemanın 1990 sonrası dönemde görünür olmaya başlaması, Türkiye'nin 1990 yılında *Eurimages* (Avrupa Sineması Destek Fonu) üye olması ile film üretmek isteyen yönetmenler için finansal olanak anlamında bir kapı aralanmıştır. *Eurimages*, kendini finanse eden yönetmenler için önemli bir mali destek kaynağı olmuştur. 2000'li yıllarda sinemada devlet desteğinin de artmasıyla bu iki destek Türk sinemasının hem yerel hem de uluslararası alanda daha fazla görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Bu dönem için Scognamillo, Türk sinemasının bu dönemde kendi

⁷ <http://sinematikyesilcam.com/2015/01/turk-filmlerinin-90li-yillardaki-gise-durumu/> (Son Erişim Tarihi: 22.11. 2018)

olanaklarıyla film çekerek ‘yeni kuşak sineması’ olma yolunda ilerlediğini, gündemi izlediğini, geriye baktığını ve problemler üzerine eğildiklerini belirtmektedir (2010: 451-453). Türk sinemasının bu hareketlenmeye başladığı asıl dönem olan 2000’den sonra da sinema yavaş yavaş kendi kimliğini oluşturmaya başlamış, salonlara küsen seyirci 2000’lerle birlikte geri dönmeye başlamıştır.

2000’lerle birlikte artık Türkiye’de bir bağımsız sinemanın varlığından bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Aksel de bu durumdan yola çıkarak Türkiye’deki bağımsız sinema akımlarını şu şekilde dönemselleştirmiştir: 1960’ların ;Amatör Bağımsızlığı daha çok toplumcu gerçekçi anlayış etkisinde yaşanmıştır. Dönemin yönetmenleri Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu’dur. 1970’ler ise 1970 Manifestosu ve Genç Sinemacıları Dönemi’dir. Bu dönemin sinemacıları 1968 ruhunu sinemaya taşıyanlar ve kısa filme çekenlerdir. 1980’ler ise 1980’lerin Elit Bağımsızlığı dönemidir. Bu dönemde Avrupa sanat sinemasının estetik değerleri benimsenir ve bireyci sinema anlayışı hâkimdir. Dönemin yönetmenleri Ömer Kavur, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Zülfü Livaneli’dir. Ardındansa 1997 Yeni Sinemacılar Hareketi gelir. Bunlar daha çok film okulu çıkışlıdır ve öncü yönetmenleri Serdar Akar, Önder Çakar ve Kudret Sabancı’dır. 2000’li yıllar ise 2000’lerin Festival Yönetmenleri dönemidir. Bu isimler festivalde aldıkları ödüller ve desteklerle üretimlerini devam ettirirler, bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşması teması filmlerinde ağırlıklı olarak görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu dönemin öncü yönetmenleridir. Son olarak 2007 Bağımsız Sinema Hareketi de bağımsız Türk sinemasında kendini kabul ettiren en örgütlü ve kendine ait ekibi olan gruptur. Bireyci sinemanın yanında politik konular da ağırlıklı olarak işlenmektedir. Dönemin yönetmenlerinden bazıları; Tolga Karaçelik, Özcan Alper, Seyfi Teoman ve Seren Yüce’dir (Aksel, 2012: 37-38).

Evren de Türkiye’deki bağımsız sinemacıların ortak yanlarını şu şekilde sıralamaktadır: Yeşilçam’ın usta-çırak ilişkileriyle yetinmediler, filmlerinin finanslarını kendileri sağladılar ve yabancı sermayeyi bu noktada kullandılar. Yeşilçam’ın tükendiği noktada ve film pazarının yabancı sermayeye neredeyse boyun eğdiği bir ortamda film çekme cesaretini gösterdiler. Yılladır sinemaya hâkim

olan anlatı kalıplarını değil kendi biçim ve estetik unsurlarını kullandılar. Dağıtım ve gösterim pazarı içinde bir aracı olmadan kendi çabaları ile kendilerini kabul ettirdiler. İzlenmek uğruna kendi sinema anlayışlarından vazgeçmediler, büyük bütçeli ve popüler oyunculu sinema yapmak yerine daha minimalist, sade ve popülist olmayan sinema yapmayı tercih ettiler. Sponsorluk kavramını sinemaya yerleştirdiler, yeni pazarlama yöntemleri geliştirdiler. Böylece bu dönemin sinemacıları Türk sinemasının bağımsız ve bağlantısız ilk kuşağı oldular. Evren, bu ortak özelliklerin yanında bağımsız sinemacıların farklı kaynak ve düşüncelerden beslendiklerini belirterek, bağımsız sinemacıları benzer özelliklerine göre gruplandırmıştır: Kendi sermayelerine güvenerek tecimsel film yapanlar, reklam sektöründe kazandığı sermaye ile film yapanlar, kendi olanak ve becerileri ile minimalist anlatıyla özgün ve sade bir dil kullananlar, bağımsız olmalarına karşın hâlâ Yeşilçam geleneğini sürdürenler, belirli bir etnik grup ya da ideoloji için film yapanlar ve popülaritelerini kullanarak güçlü sermaye sınıflarını harekete geçirip film yapanlar (Evren, 2003-2004: 16-18).

Tüm bu bahsedilenlerin ardından bağımsız Türk sineması; bireyi merkeze alan, yerel unsurlardan beslenip evrensel bir dil kurmaya çalışan, varoluşçu, Marksist ve feminist kuramlardan beslenen, toplumsal sorunlara duyarlı, doğayı insan ruhuyla bir tutup paralel bir anlatım kurmaya çalışan, seyircide film izlediğinin farkındalığını yaratan ve onun aktif olarak filme katılmasını isteyen, gişe kaygısı gütmeyen bir sinema anlayışıyla yeni bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçimsel anlamda ise; uzun planlar, hareketsiz kamera, uzak çekimler, atlamalı kurgu, gerçek yer ve mekânlar kullanma özelliklerini barındırmaktadır. Filmlerinin bütçelerini kendi sermayeleri, Avrupa fonları ve festivaller ya da devlet desteği ile sağlamaktadırlar. Bireyin varoluş sıkıntısı, kapitalizm ve kentleşme sonucu gelen yalnızlık, doğaya sığınma, çarpık ilişkiler, dışlanmışlık, aidiyetsizlik, yersizlik-yurtsuzluk gibi olguları bahsedilen anlatı ve biçim kalıplarıyla anlatmaktadırlar.

Bağımsız Türk sinemasının ekonomik anlamda tamamen bağımsızlığından söz edilemese bile, kendi anlatı ve biçim özellikleriyle kendi izler kitlesini oluşturduğu bir gerçektir (Parlayandemir, 2015: 57). Bağımsız sinemacılar da

geleneksel dağıtım ağı içinde bulunabilirler. Bu noktada ilk bölümde bahsedilen, sinemanın hangi yönden bağımsız olduğu konusuna değinmekte fayda vardır. Bu tezin konusunun sosyolojik bir temel üzerinden Pierre Bourdieu kavramları dahilinde ilerlemesi dolayısıyla, bağımsız filmler ele alınırken daha önceden de değinildiği üzere anlatsal bağımsızlık teması üzerinden bu gerçekleştirilecektir. Bu sebeple, bir sonraki başlıkta bağımsız sinemanın mekân olarak seçmeyi sevdiği taşra meselesine değinilecek, sonrasında ise film çözümlenmeleri bu perspektiften yola çıkarak gerçekleştirilecektir.

2.2)Türkiye’de Merkez-Çevre Tartışmaları Ve 2000 Yılı Sonrasında Bağımsız Türk Sinemasında Taşranın Durumu

2.2.1) Türkiye’de Merkez-Çevre İlişkileri

Taşra T.D.K.’nın sözlüğünde “Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışında yer alan yerlerin hepsi, dışarlık.” (TDK, 2011, s. 2282) olarak geçmektedir. Özellikle idari bir yapılanma biçimi olarak merkezin karşısında, ona olan karşıtlığı açısından anlamlandırılan taşra Osmanlı’da merkezi yapının, yani İstanbul’un dışında olan hemen her yer için kullanılmaktaydı. Devletin karmaşık ve giderek incelen kurumlar şebekesi işte bu merkezde birikmişti (Mardin, 2017, s. 35). Özellikle 15. yüzyıl sonrasında büyük bir coğrafyayı tahakkümü altına alan devlet, merkez bürokrasinin ve payitahtın bulunduğu başkent İstanbul’un dışında kalan yerlerle olan iletişimini, memurlarının ve kolluk kuvvetlerinin, çıkan ferman ve kanunları taşrada denetlemesi yoluyla sağlıyor, bir yandan da vergiler ve askere almalar, tımar sistemi gibi durumlarla da bu bağın bürokratik açıdan devamlılığını gözetiyordu. Öte yandan bu süreç ve etkileşim durumu, Sanayi Devrimi sonrası ekonomik gücünü sanayi çıktıları üzerine temellendiren büyük Avrupa devletleri karşısında Osmanlı’nın 17. yüzyıldan beri süren askeri, ekonomik ve idari problemlerinin giderek daha sıkıntılı bir duruma girmesi sonucu büyük değişimler geçirdi. Nitekim buna paralel olarak Osmanlı’nın Batı karşısında geri kaldığını kabul ettiği ilk alanlar askeri alanlar oldu tespitini yapmak mümkündür. Özellikle Avusturya ile yaşanan 1593-1606 Uzun Savaş’ın yarattığı ağır kayıplar ve teknolojik anlamda geri kalmışlığın fark edilmesi, bu yüzyılda yivli tüfek, İngiliz büyük kalyonları ve barutun yaygın kullanımıyla

yenilgilerin ağırlaşması ve yüzyılın sonuna doğru İran ile girişilen büyük savaşlarda alınan kayıplar neticesinde hızla reformlara girişme arzusu, Türk modernleşmesinin de temelinde toprak kayıplarına karşı savunma güdüsü olarak bu sürecin başladığını göstermektedir (İnalçık, 2017, s. 5).

Tüm bunların ışığında düşünüldüğünde, mutlak monarşiyle yönetilen devlette, sultanın kendi gücünü ve denetim yetkisini ilk kez belli kurallar içerisinde, herkesi değil ama anlaşmaya taraf olan âyanlar nezdinde sınırlandırması II. Mahmud döneminde imzalanan Sened-i İttifak (1808) ile mümkün olmuştu. Devletin doğuda özellikle Rusya, batıda ise Avrupa devletleriyle giriştiği savaşlar ve yüz yüze olduğu tehditler karşısında II. Mahmud, bir yandan da resmiyette kendisine bağlı bir eyalet olan Mısır'da Mehmet Ali Paşa'nın giderek artan gücü karşısında merkezi devleti güçlendirmek için bir dizi adım atmak zorunda kalmıştı. Özellikle içeride yaşanan isyanlar ve ayaklanmalar, taşranın merkez karşısında gerek coğrafi gerek de politik anlamda uzak kalmış olması nedeniyle, hanedanı bizzat tehdit eden ya da tahta ortak olmak isteyenlerin sığınma yeri idi (Mardin, 2017, s. 40). Bu tehditlerle birlikte dış ilişkiler açısından da özellikle Napolyon'un Mısır seferi ve 18. yüzyıldan beri güneye inmeye çalışan Rusya'nın korkutucu askeri gelişmeleri onu harekete geçiren temel tehditlerdi. Özellikle askeri alanda yapılacak köklü reformlarla sultan, iktidarını ve otoritesini sağlamlaştırmak istiyordu. Bu nedenle Osmanlı tarihindeki en büyük reformculardan biri olarak kabul edilen II. Mahmud, hızlı bir reformasyon süreciyle ekonomide, askeriyede ve idarede modernleşme çabalarını başlattı. 1826 yılında büyük bir kıyımla Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesi, aslında sultanın Batılı anlamda gerçekleştirmek istediği reformların karşısında kendisine engel olma ihtimali yüksek olan bir kurumu tasfiye etmesiydi (Zürcher, 2017, s. 118). II. Mahmud temelinde gerçekleştirilen reformlara aslında Batı karşısında 17. Yüzyıldan beri gerilemek durumunda kalan Osmanlı'nın durumun gerçekliğini görme çabaları olarak okumak mümkündür. Bu dönem ve sonrasında devletin yapacağı reformlar aslında bu güçsüzlüğü bertaraf edip eski gücüne kavuşabilmekle ilgiliydi (Lewis, 2017, s. 42).

Yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla birlikte, sultan devleti etkin ve güçlü kılabilmek için her şeyden evvel merkezi otoriteyi artırmak ihtiyacını daha da artırmak istediğinden Tanzimat ve Islahat fermanlarına giden süreci açarak bilhassa

vergiyi mültezimlerin elinden alıp devlet memurlarına aktarma adımını atarak ciddi bir ekonomik reform yapmış oldu. Bu çareyi kapitalist sürece Sanayi Devrimi'ni takip ederek girmek gerektiğini kavramış olan Mısır valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın yaptıklarını gerçekleştirmekte aslında. Böylece kapitalist teşebbüslere izin verecek olan devlet, hukuki, idari, iktisadi ve siyasi olanakları da yaratarak devletin merkez ülkelerden pay alabilmek adına ve bir yanıyla da zorunlu olarak çevre ülke olarak kapitalist sisteme eklenmesini ortaya çıkarmıştı. İşte II. Mahmud dönemindeki bu durum, Osmanlı'da merkez – taşra ayrışmasını keskinleştirerek, merkezin kapitalist ekonomi ile eklenmesinde büyük bir rol oynadı. Ancak emperyalist ülkeler karşısında devlet bilhassa kendi tarımsal üretimini koruyabilmek için taşradaki köylülere ihtiyaç duyduğundan vahşi kapitalizmin ülkeye girmesi de engellenmiş oluyordu (Pamuk, 2017, s. 12-14). Bu aynı zamanda devletin taşraya olan eğilimini de bir ölçüde değiştirmişti. Merkezin, ekonomik kaygılar nedeniyle taşraya daha derinlemesine bakarak planlama yaptığını belirtmek, bu açıdan elzemdir (Mardin, 2017, s. 53). Böylece merkez ve taşra tartışmalarında hem bu süreçten hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinin ardından yaşanan ulaşım ve iletişim alanındaki gelişmelerden hareketle merkez ve taşra tartışmalarının salt iktisadi açıdan değil ama kültürel açıdan da ele alınması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Özellikle II. Mahmud başta olmak üzere askeri alanda yaşanacak reformları anlamak için bir diğer dikkat edilmesi gereken hususun da Osmanlı'nın Batı karşısında zihinsel değişimler de gerçekleştirmek zorunda olduğunu hissettiği nokta olarak 1699 Karlofça Antlaşması'nı görmenin faydası vardır. Nitekim bu antlaşma sonrası devlet sadece askeri değil, düşünsel ve idari anlamda da değişiklikler yapması gerektiğini fark etti. Yine bu reform sürecinin en önemli duraklarından olacak Tanzimat Fermanı ile de aslında gayrimüslim tebaanın Osmanlılık uyruğunda kalmalarının sağlanması yoluyla devletin parçalanmaktan kurtarılması için atılmış bir adım görmek mümkün olmuştu. Kısacası askeri alanda başlayan reformlar, imparatorluğun bütün yapısını ve kimyasını da dönüşüme uğratan büyük çaplı değişim hareketlerinin de temelini oluşturmuştu. Buna paralel olarak İnalçık, II. Mahmud ve sonrasında gelen reformcu sultanların etkin olduğu 19. Yüzyılın geneli için, Osmanlı modernleşmesinin salt askeri teknik ve teknolojik gelişmelerine

dayandırılmadığı, artık Kemalist döneme de etki edecek biçimde batı eğitim ve idare sistemlerinin örnek alınmasının gerçekleştiği bir dönem olarak görülmesi gerektiğine işaret etmektedir (İnalçık, 2017b, s. 16-17). İşte tüm bu modernleşme süreci, başlangıcı itibarıyla değerlendirildiğinde, toprak kayıpları ve askeri hezimetler karşısında kötü gidişatı durdurmak maksadıyla başlayarak, süreç içerisinde ekonomik, idari, siyasi ve kültürel dönüşümleri de beraberinde getirmiştir denilebilir.

Osmanlı modernleşmesi sürecinin toprak kayıpları ve geri çekilmelerle adeta bir zorunluluk olarak yaşandığı düşüncesi, üzerinde düşünülmesi gereken bir başka noktadır. Nitekim Osmanlı'nın yaşadığı süreci ve dönüşümü, özgün yanlarıyla kavrayabilmek için, onun benzeri yönetim yapısı ve ekonomik duruma sahip diğer ülkelerle bir kıyaslama yapmak iyi bir fikir verebilir. İşte tam da bu noktadan hareketle, Osmanlı'nın modernleşme sürecini, 19. Yüzyılın iki farklı devleti ile paralel olarak ele alan John Breully, bu özgünlüğe dikkat çekmeye çalışmaktadır. Ona göre Osmanlı ile birlikte, dönemin iki diğer ülkesi olan Japonya ve Çin örneğine bakılarak bu süreci anlamak gerekmektedir. Ona göre Japonya'daki Meiji Restorasyonu döneminde devlet reform sürecini kendisi başlatmışken ve Çin de kendi reform sürecini kendi içinde yapmaya çalışmışken, Osmanlılar onlardan farklı olarak bunu hemen diplerinde yer alan düşman devletlerin etkisi altında yapmak zorunda kalmışlardı (Breully, 1994, s. 247-248). Nitekim Türkiye'de modernleşme ve reform sürecinin en etkili olduğu dönem de bu tarihsel arka plandan hareketle aslında Kemalist Dönem'di çünkü imparatorluğun çoklu tebaası ve iç dinamikleri, düşmanlarıyla girdiği ilişkiler, onun bunu kolayca yapmasına engel oluyor, sadece toprak kayıpları ve yıkılışı önlemek adına gerçekleştirilen bir önlem çabası olarak görülüyordu. Oysa Kemalist dönemle birlikte bu durum, artık eski rejimin yıkılması sonucu daha kolay gerçekleştirilmişti (Breully, 1994, s. 248).

Bu uzun ve kaotik ortamda II. Mahmud sonrası yaşanan süreçte hem Sultan II. Abdülmecid hem de sonrasında II. Abdülhamid dönemlerinde devletin temel politikası, her anlamda büyük bunalımların esiri olmuş devleti yıkılmaktan korumaktı. Özellikle II. Abdülmecid ile birlikte Tanzimat Fermanı (1839) ve Islahat Fermanı (1856) ilan edilerek Tanzimat Dönemi (1839-1876) yaşanmış, devlet bu dönemde tarihinde daha önce hiç olmadığı kadar köklü değişimler yaşamıştı.

Tunçay'a göre bu süreçte ilan edilen fermanlar, özellikle gayrimüslim tebaa ile ilgili olmakla birlikte daha çok iç politikaya yönelme durumuydu (Tunçay, 2009, s. 31). Nitekim Yeni Osmanlı ve Genç Türk akımlarının kurtuluşu ancak yenilenmede, Batı'da olduğu gibi benzer bir biçimde alarak gerçekleştirilmede görmeleri de Türkiye'de modernleşme ve reform hareketlerinin dipten gelen bir baskı olarak değil, daha çok tepeden indirilen reçeteler olarak vücut bulduklarını söylemeyi mümkün kılmaktadır.

Yine Osmanlı tarihinin en uzun süre tahtta kalacak isimlerinden Sultan II. Abdülhamid döneminde de devlet daha önce karşılaşmadığı kadar derin bunalımlarla karşılaşacak, sultan bunları bertaraf edebilmek adına özellikle ulaşım yollarında büyük gelişmeler gerçekleştirilmesine çabalayacaktı. Özellikle Almanya'nın bu dönemde Osmanlı yurdunda kendine nüfuz alanı yaratabilmek adına demiryolları projeleri gerçekleştirmeye hız vermesi ile II. Abdülhamid'in başka bir partner bulamaması nedeniyle Almanya'ya yanaşarak bir dizi reform hareketine girişmesi, tarihimizde modernleşme çabalarının aslında ne kadar da felsefi temeller ve düşünsel pratiklerden öte, bir mecburiyet olarak gerçekleştiğini anlamak açısından da önemli olmaktadır. Mardin'e göre II. Abdülhamid döneminde yaşanan bu modernleşme çabaları, bir yandan da Pan-İslâmist bir politikayla birleşerek, aslında taşra ve merkez birlikteliğinin yaratılması çabası anlamına geliyordu (Mardin, 2017, s.50). Yine bu dönemde iletişim sağlanması adına merkez ile taşra arasındaki kanalların artırılması çabası söz konusu olmuştur. Bilhassa merkezden tayin edilen memurlarla birlikte merkez ile taşra arasında iletişim ve mesafenin bir problem olmaktan çıkarılması planlanıyordu, denilebilir (Alkan, 2016, s. 68).

Osmanlı Devleti'nin artık ömrünü tamamlaması ve ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte taşra ve merkez meselesi de daha farklı bir boyuta taşınmış oldu. Eskiden eyaletler biçiminde örgütlenmiş bir idari yapıya sahip olan Türkiye, artık cumhuriyet sistemiyle, üniter bir yapıya sahip olarak, daha küçük bir coğrafyada, dünyada hemen tüm imparatorlukların yıkıldığı bir dönemde yönetiliyordu. Yine bu dönemde serbest ekonomiye ve yatırımlara açık olan devlet, Kemalist yönetimin devrimleri gerçekleştirebilmek ve muhafaza edebilmek için yoğun bir çaba ile çalıştığı süreci yaşıyordu. Böyle bir dönemde başkenti değişmiş,

artık Anadolu'nun merkezinden devleti yöneten yeni cumhuriyet, sahip olduğu aydınlanmacı, ilerlemeci, cumhuriyetçi ve seküler yapısını da ülkede kabul ettirmeye çalışıyordu. Bu açıdan bürokrat kadronun ve memurların yoğun olduğu büyük şehirlerde bu daha kolay gerçekleşirken, ulaşım ve iletişim araçlarının görece çok daha zayıf olduğu, eğitim ve sermayenin daha az bulunduğu taşrada bunları gerçekleştirebilmek zordu. Türkes de bu ayrıklığı, zıt yapıyı taşranın tartıştığı terazinin kefesinin, Türk modernleşmesi ile ölçüldüğünü (2016: 172) dile getirerek izah eder. Mardin açısından ise cumhuriyet dönemi modernleşmesinin, taşra açısından da serbest ekonomi üzerinden getirdiği bir dönüşüm söz konusuydu. Ona göre 1924 yılında köyün bir tüzel kişilik olarak tanınması nedeniyle, banka kredilerinden faydalanabilme hakkının doğması da aslında bunu gösteriyordu (Mardin, 2017: 70). Tüm bunlara ilaveten, cumhuriyet sonrası taşradan beklenti, Osmanlı'nın ondan beklediği itaatkâr ve sessiz yapıya karşın, ulus devlet ideolojisini benimseyerek yeni döneme ayak uydurabilmesidir (Solak, 2015: 49).

CHP dönemi sonrasında iktidar değişikliğiyle birlikte DP'nin başa geldiği süreçte, şehir tabanlı ve sermaye kökenli sınıftan oy olan CHP'nin yerine, oy tabanı daha çok köylüler ve çiftçilerden oluşan yeni bir hükümet kurulmuştu. Laçiner bu durumu taşranın siyasi arenaya çıkması (Laçiner, 2016: 15) olarak ele alırken aslında bu noktaya vurgu yapmaktadır. Yine Arlı da taşranın kendisinin bir iktidar aracı olduğunu söylerken bu noktaya temas etmektedir.⁸ Bu dönem aynı zamanda CHP'nin kurucu değerler olarak cumhuriyet ideolojisini halka benimsetmeye çalıştığı bir dönem olmakla birlikte, bu sürece ve temelinde Batılı düşüncelere karşı biriken tepki ve muhalefetin de taşra nezdinde ortaya çıkması anlamlıdır. Pekdemir açısından bu durum, taşralıların kurucu öğelere karşı tepkileriyle birlikte onların muhafazakârlığa sahip çıkmalarını da beraberinde getirmiş, taşranın muhafazakârlık ile anılmasına sebebiyet vermiştir (Pekdemir, 2016: 95). Ekonomi politikası daha çok tarım ürünleri üzerinden ilerleyen ve bu açıdan da CHP iktidarının sanayi ağırlıklı politikalarının,

⁸ Alim Arlı'nın "Yeni Türk Sinemasında Taşra Temsili" adlı panelde yaptığı açıklamayı haberleştiren Havva Yılmaz'ın yazısının tamamına erişmek için bkz: <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/406/yeni-turk-sinemasinda-tasraya-cok-yonlu-bir-bakis> (Son Erişim Tarihi: 22.11.2018).

köylüler üzerinde yarattığı ekonomik baskıyı gören DP hem yurtdışından aldığı kredilerle hem de tarımda makineleşme ve yol yapımı üzerinde yaptığı atılımlarla, bir bakıma sınıfsal bir aidiyet olarak taşralılar açısından da benimsenmişti. Bununla birlikte 1950'lerle birlikte köyden kente yoğun göç ve alınan dış kredilerin ödenmesinde yaşanan ekonomik sıkıntılar nedeniyle adeta köylü ve çiftçi sınıfı şehirlerde işçi sınıfı olarak ortaya çıkmaya başlamıştı. İşte bu tarihten itibaren artık kent ve taşra ayrımını yapmanın giderek zorlaştığını, eski idari yapıda bu ayrımın kâğıt üzerinde devam etmesine karşın salt ekonomi politik üzerinden hareket edemeyip, kültürel ve sosyolojik açıdan da bu durumu düşünmek gerekmektedir. Nitekim Ergülen'in da bu hızlı ve keskin göçü köyden kasabaya değil ama doğrudan kente göçmekle birlikte ele alarak taşra sıkıntısından bahsetmesi manidardır (Ergülen, 2016: 219). Ancak Türkiye siyasal hayatının kırılma noktalarını oluşturan bu dönem ve yaşanan askeri darbeyle birlikte Türkiye de bir bakıma çok partili demokratik sistemde yönünü tayin etmeye çalışıyordu.

1980'lere gelindiğinde önce yaşanan askeri darbenin, ardından da Turgut Özal dönemiyle birlikte neoliberal politikalar ekseninde Türkiye'nin finans kapitale dahil olma çabası hızlı özelleştirmeleri beraberinde getirmiş, 24 Ocak Kararları'nın da uygulanmaya başlamasıyla Amerikan güdümünde bir kapitalist devlet olarak ülke yeni bir istikamette ilerlemeye başlamıştı. İşte bu süreçte İstanbul ve Ankara başta olmak üzere kent merkezlerine yoğun olarak akmaya başlayan kırsal nüfus, kent içinde yaşayarak hayatta kalma mücadelesi verme çabasına girişti. İşte tüm bu siyasi ve iktisadi sürecin sonucunda, daha çok ekonomik sebeplerle kente göçen insanların yaşadığı problemler de taşra ve taşralılık olgularını kültürel hayatta görünür bir noktaya taşımış oldu.

Tanzimat Dönemi edebiyatında medenileştirilmesi, problemlerinin modern yollarla çözülmesi işlenen taşra insanı, bilhassa 1950lerden başlayarak hemen tüm Yeşilçam döneminde hayatta kalma mücadelesi veren, ancak uzun süre bunu modernleşme kuramlarına uygun bir biçimde kentli kimliğini benimseyip tamamen bu doğrultuda bütün hayatını değiştirerek yapmak zorunda kalan insanlardı. Oysa 1980lerden sonra gerek neoliberal politikalar gerek de gecekondulaşan Türkiye'de işçi sınıfının hemen hepsinin Batı'dakinin aksine son derece kısa bir sürede kültürel

ya da eğitimsel nedenlerden çok ekonomik mecburiyetlerden ötürü kente göçmesi sonucu yaşadığı uyumsuzluk, öteki olma durumu, kök salamamak ve arada kalmışlık hali sanat yapıtlarında da kendisine geniş bir yer buldu. Nitekim bu insanların yaşadıkları bir yerde köy ile kent arasında sıkışıp kalmalarından ötürü yaşadıkları psikolojik sıkıntılardı (Türkeş, 2016: 205).

Yukarıda anlatılanlar ışığında sanat yapıtlarında taşrayı ve taşralılık olgusunu ele alırken dikkat edilmesi gereken husus taşra ve merkez ayrımının Osmanlı'dan beri süregelen salt idari yapıyla alakalı bir durum kavrayışından uzak durarak, günümüz koşullarında bunu sınırları iç içe geçmiş, nerede başlayıp nerede bittiği tam olarak bilinmeyen bir yapı olarak ele almak gerektiğidir. Zira taşranın merkeze olan bakışıyla, merkezin taşraya olan bakışları birbirleriyle iç içe geçerek bir bakıma kendi üzerlerine gölge düşürmüşlerdir (Barbarosoğlu, 2016: 291). Türk sinemasında ise taşranın kullanımına bakıldığında genelde belli biçimlerde kullanımların söz konusu olduğu fark edilir. Gürbüz'e göre taşranın sinema anlatısındaki kullanımında iki temel eğilim vardır: İlki taşrayı pastoral bir yapıda, huzur mekânı olarak ele alırken, diğesinde taşra huzursuzluğun mekânıdır (Gürbüz, 2015: 110). İşte bu sebeple bağımsız Türk sinemasında taşranın izini sürerken, bu keskin olmayan ayrımı hatırlatmakta fayda görerek, bundan sonra gerçekleştirilecek anlatı ve film analizlerinde taşraya bu kendine özgü, kapsayıcı bakış açısıyla bakılmaya çalışılarak, taşranın ve taşralılık durumunun nasıl ele alındığı anlaşılmasına çalışılacaktır.

2.2.2) 2000 Yılı Sonrasında Bağımsız Türk Sinemasında Taşranın Durumu

Mekân kavramı sinema sanatında büyük önem taşımaktadır. Filmlerin niteliğini belirleyen en önemli özelliklerden biri mekânı nasıl kullandıklarıdır. Hikâye tek başına değil mekânla birlikte anlam kazanmakta ve istenileni aktarmaktadır. Dolayısıyla bir film mekân unsurundan ayrı değerlendirilememektedir çünkü mekân; filmsel zaman ve film kurgusu içindeki sosyal, kültürel ve ekonomik yapı hakkında bilgi vermektedir. Bu özelliğinden ötürü mekân, taşra filmlerinde de son derece başat bir yerde durmaktadır. Bunun sebebi, taşranın salt bir mekân olmaktan öte bizzat kendi yapısı itibarıyla kültürel, politik ve ekonomik manada kendine has bir yapıya sahip olmasıdır. Denilebilir ki, taşrada mekân ve mekân dışı

iç içe geçmiştir. Taşra bir yanıyla kent yaşamından ayrı bir mekân olarak varlığını kendi içinde devam ettirmesine karşın, kendi dışında da bir mekân olduğunun bilincinde varlığını devam ettirir. Ancak kendi dışındaki mekân ile kendi içindeki mekân her ne kadar birbirlerinden yalıtılmış, uzak kılınmış görünse de aslında keskin olmayan sınırların iç içe geçmişliği de söz konusudur. Tam da bu nokta, özellikle Türkiye'deki bağımsız sinema açısından ele alındığında, taşra filmlerindeki hüznün temellerini aldığı yer olarak belirmektedir. Elbette bu durum farklılıklar arz etmektedir, zira taşradan anlaşılan ve taşraya yaklaşma biçimlerinde de farklılıklar söz konusudur.

Taşrayla ilgili şu zamana kadar gerek sosyal-kültürel gerekse ekonomik açıdan bir çok tanım yapılmıştır. Bu yüzden taşradan değil taşralardan söz etmek gerekmektedir (Demirer, 2010: 22). Fakat yapılan tanımlardaki genel kanı taşranın sınırlarının, yapabilirliklerinin merkez tarafından çizildiği ve varlığını merkeze borçlu olduğudur (Argın, 2016: 274). Özgür Yılmazkol'a göre; mekânsal anlamda bakıldığında siyasal yönetimin, ekonominin, sosyal-kültürel olanakların olduğu yer merkez, buranın dışında olan ve bu olanaklara sahip olmayan yer ise taşradır. Böyle bir durumda taşra, merkezin iktidarı altında olan yerdir. Her ne kadar merkezden fiziksel olarak bağımsız olsa da aslında merkeze bağımlıdır ve bu durum ikisi arasındaki tahakkümün sürekliliğine ve yeniden üretilmesine neden olmaktadır (2011: 52). Bu bağlamda taşranın Türkiye açısından özgül bir anlamı olduğu da söylenebilir. Taşra Türkiye'de daha çok hiyerarşik bir yapıyı ifade etmektedir (Laçiner, 2016: 14). Kültürel ve politik açıdan bu hiyerarşik kavrayış, hâliyle merkez ve taşra arasındaki ilişkiyi de gün yüzüne bu ayrıklık üzerinden çıkarır. Böyle bir ilişki içinde gerilim, zıtlık ve karşıtlık sürekli olarak devam etmektedir (Alver, 2017: 17).

Ana hatlarıyla, tarihsel süreç açısından ele alındığında görülebilecek şey, ekonomi politik süreç sonucu taşranın kendi içinde görece kapalı kalmasıdır. Kentteki devinim taşraya tezahür edememiştir. Bu yüzden taşra geleneksel bağlara daha sıkı sarılarak kendini var etmeye çalışmıştır. Tanıl Bora bu durumu daha çok muhafazakârlık üzerinden açıklamaya çalışarak taşranın muhafazakarlığın ana yurdu

olduğunu belirtmektedir (2010: 175). Taşrayı “*dar ufuklar, kahredici bir yeknesanlık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin-teknolojiyle daha da derinleşebilen- kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu âlem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan ‘yabanî’ bir hâl, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği...*” (Bora, 2016: 40) olarak betimlemektedir. Fakat bu yaklaşım, taşrayı belirli kalıplar içinde anlamaya çalışma çabası olarak aslında onun kendine has yapısını daha başından anlamamayı da beraberinde getirmektedir. Nitekim taşra bugünün dünyasında, Ortaçağ’dan kalma bir feodal yapının içinde keskin surlar ardında kapalı kalmış gibi ele alınamaz. Aksine taşra, uzun zamandır kentsel üretim faaliyetleriyle ve politik etkileşimlerle temas halinde olmuştur. Dolayısıyla günümüzün kent ve taşra tartışmalarını yaparken Pierre Bourdieu’nün de üzerinde ısrarla durduğu biçimde, onu kendi özgül koşulları ve kendi kültürel kalıpları açısından değerlendirmek gerekmektedir.

Taşrayı fiziksel yalıtılmışlığa mahkûm bir biçimde ele alan bakış açısının aksine merkezin karşısına konumlandırılan taşrayı sadece medeniyet ya da muhafazakârlık gibi keskin farklarla açıklamak yerine, onun merkez tarafından gölgede bırakılmışlığı ve dışarı kalmışlığı üzerinden de bu karşıtlık açıklanabilmektedir. Nurdan Gürbilek bu durumu; “*Taşra denilince illa uzaktaki kıyı, ücra toprakları, ıssız bölgeleri, medeniyetten nasibini alamamış insanları değil; merkezden yayılan güçlü ışığın sırf daha güçlü diye bir anda sömükleştirdiği her şeyi, ışığın hem cezbedip hem imkânsız bıraktığı, kendi gözümüzde bile köhne ve yavan kılınmış yanımızı, kendi imkânsız taraflarımızı da düşünelim*” (Gürbilek, 2016a: 137) diye açıklamıştır.

Taşra, bahsedilen çeşitli bakış açıları sonucunda yalnızlığının ve dışarıda olduğunun farkına varmış ve ayrı bir yer olduğunun ayırıcılığında kalmıştır. Taşranın içine kapanması hâli cumhuriyetin öncesinde başlamış ve bu süreç cumhuriyet sonrasında da devam etmiştir. Cumhuriyet öncesinde merkez ile korunan mesafe, cumhuriyet sonrasında merkezden kendini koruma hâline dönüşmüştür (Argın, 2016: 275-276). Bilhassa Anadolu’nun geri kalmışlığı ve türlü medeni iletişim ve ilişkilerden yalıtılmışlığı düşüncesinden hareketle, taşraya yönelmek gerektiği

düşüncesi hâkimdi. Dolayısıyla taşra, cumhuriyetin ilk zamanlarında geri kalmışlık ve cehaletin yurdu ve mutlaka aydınlatılması gereken yer konumundaydı (Uysal, 2010: 16). Onun bu edilgen yapısı, cumhuriyet kadrolarının taşrayı düzenlenmesi gereken bir yer olarak ele almalarında resmileşiyordu. Bir nevi taşra, onun adına karar alınan yerdi (Yılmazkol, 2011: 62). Modernleşme çabası açısından, ilerlemeci bir perspektifin geri kalmış bir yere çevirdiği bakışlar, bakışın nesnesini de hızla özne hizasına getirme çabasını gerektirmekteydi. Nitekim bu açıdan taşra modernleşmeye ihtiyaç duyan bir mekân olmuş, bu da taşrayı modernleştirecek olan merkezin üstten bakışına yol açmıştır (Barış, 2013: 241).

Köy ve taşra filmlerini ilk dönemden başlayarak kısaca ele almadan önce Türk sinemasında Gizem Parlayandemir'in merkez-çevre ilişkileri açısından yaptığı sınıflandırmaya bakmakta fayda görülmektedir. Parlayandemir, Türk sinemasında merkez-çevre kavramlarını çeşitli şekillerde değerlendirebileceğini belirtmiş ve film türleri üzerinden sınıflandırma yapma yoluna gitmiştir. Sınıflandırmaya, Muhsin Ertuğrul filmlerinden, yani merkez bakışından çevrenin, yine çevreye anlatıldığı filmlerden başlamıştır. İmkânsız aşk ve toplumcu gerçekçi filmleri uyumsuz bir merkez-çevre ilişkisi üzerinden, mutlu son ile biten melodramları ise merkez-çevre uyumluluğu üzerinden değerlendirerek sınıflandırmaya dahil etmiştir. Sonrasında Yılmaz Güney filmlerini ve toplumcu gerçekçi komedileri çevrenin merkezi eleştirdiği filmler olarak; arabesk filmleri ise çevrenin ölçütlerini merkezileştirmek ya da ikisi arasındaki çatışmayı engelleyen filmler olarak ele almıştır. Son sınıflandırmada ise 1990'lı yıllardaki sanat filmlerini, merkezin merkeze yine merkezi anlattığı filmler olarak ele alırken 2000 yılı sonrasındaki taşra filmlerini ise merkezin merkezileştiği bir çevreyi anlattığı filmler olarak değerlendirmiştir (Parlayandemir, 2016: 82-83).

Temel dönemlendirmeler biraz derinlemesine incelenirse sinemamızın ilk dönemlerinde taşraya pek de taşra olarak bakılmadığı anlaşılır. Bu filmlerde taşra kendini, köy ve kent arasında bir mekân olmaktan öte köy filmleri ile göstermiştir (Barış, 2013: 131). Güleryüz'e göre; Cumhuriyet dönemi ilk köy filmlerinde taşra, Kemalist ideolojin tarafından dönüştürmesi gereken yer olarak algılanmış ve

farklılıkları ve kültürel özellikleri göz ardı edilmişti (2010: 225). O dönem filmler daha çok yeni kurulan devlete bir noktada ideolojik anlamda hizmet etmekte ya da sadece bir arka fon olarak kullanılmaktaydı. Örneğin, Ertuğrul Muhsin'e ait *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1934) adlı, Türk sinema tarihinin ilk köy filmi olarak geçen filmde, köydeki insanların İstanbul Türkçesi ile konuşmaları buna bir örnektir. Yapılmak istenen, köylüyü tıpkı Sovyet Devrimi sonrasında Vladimir Lenin'in sinemayı geri kalmış halkı eğitmede önemli bir araç olarak görme mantığıyla paralel olarak, mümkün olduğunca kent yaşamı ve kültürünün taşıyıcısı hâline getirmektir.

Sonraki süreçte, 1950'lerde Mahmut Makal'a ait *Bizim Köy* (1950), Metin Erksan'a ait *Aşık Veysel'in Hayatı/Karanlık Dünya* (1952) filmleri çekilene kadar olan köy filmleri, gerçeği anlatma kaygısından öte köyü dekor olarak kullanmışlardı. Bu filmler kent bakış açısıyla köye bakıyor, köyü folklor malzemesi olarak görüyordu. Faruk Kenç'in *Dertli Pınar* (1943), Ertuğrul Muhsin'in *Kızılırmak- Karakoyun* (1946), Turgut Demirağ'ın *Bir Dağ Masalı* (1947) bu filmlerden birkaçıdır. Takip eden yıllarda, Baha Gelenbevî *Boş Beşik* (1952), Nedim Otyam *Yurda dönüş* (1952), Nedim Otyam *Toprak* (1953), Ö. Lütfi Akad *Beyaz Mendil* (1955), Ziya Metin *Namus Düşmanı* (1957) gibi filmlerle yavaş yavaş köyün kendi gerçekliklerine dönmüşlerdir. Giovanni Scognamillo, 1960'lı yıllardaki köy gerçekliğine değinilene kadar olan filmleri yavaşça köye yaklaşma çabası olarak değerlendirmektedir.⁹

Yeşilçam döneminde köy filmleri olgusu değişime uğramıştı. Köye artık daha gerçekçi perspektiften bakılmaya başlandı. Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) filmleri bu gerçekçi filmlerin ilk nüveleridir.¹⁰ Yine bu dönemde Yeşilçam'ın merkezinde İstanbul vardı ve taşra-köy filmlerinin yanında bir de İstanbul'a gelen taşralılar üzerinden anlatı kurma söz konusuydu. Özellikle ülkede 1960'larda yaşanan kente göç olayları sinemayı da tema olarak etkilemiş

⁹http://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/turk_sinemasinda_koy_filmleri_5962/yedinci_sanat_4_8_14.pdf (Son Erişim Tarihi: 25.11.2018)

¹⁰http://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/turk_sinemasinda_koy_filmleri_5962/yedinci_sanat_4_8_14.pdf (Son Erişim Tarihi: 25.11.2018)

bulunmaktaydı. Ertem Göreç *Karanlıkta Uyananlar* (1964), Halit Refiğ *Gurbet Kuşları* (1964), Ö. Lütfi Akad *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974), Ertem Eğilmez *Köyden İndim Şehire* (1974), Zeki Ökten *Sürü* (1979) gibi filmler köyden şehre göçü işleyen Yeşilçam filmlerinden bazılarıdır. Bu filmlerin tür açısından farklılıkları olsa da ortak noktaları, ekonomik sıkıntılardan ya da yetersizliklerden dolayı köyden kente göç edenlerdi. Filmlerde, taşra ya da taşralılık hâli kente uyum ve geçim mücadeleleri üzerinden anlatılıyordu. Bu anlatım 1980'lere kadar devam etti.

Doğan Yılmaz'a göre 1980'den sonra kentlileşme süreci kesintiye uğramış ve sonucunda kentler de kendi içlerinde taşralılaşmaya başlamıştır. Bununla bağlantılı olarak bir yandan da artan göçle gelen gecekondü hayatı ülkenin siyasal koşullarından dolayı politik varoluş yerine dinsel, muhafazakâr ve geleneksel varoluş biçimlerini ortaya koymuştur (Yılmaz, 2008: 33). Bu dönemde şehirlere göç eden insanlar belirli alanlarda toplanmış ve taşralılık sadece merkezin dışındaki yer olmaktan çıkıp kentin içindeki bölümler ve kültürler olarak da kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'nin ardından gelişen olaylar ve Turgut Özal döneminde neoliberal politikaların hızla yürürlüğe sokulmasının iki sonucu olmuştur: İlk olarak askeri darbe gerçekleşinceye kadar ciddi bir ivme kazanan sol muhalefet son derece sert bir biçimde bastırılmış, hemen ardından da yeni anayasa ile demokratik haklar ciddi oranda baskı altına alınarak sıkıntıları bugünlere uzanan antidemokratik sürecin önü açılmıştır. İkinci olarak da Özal politikalarıyla birlikte özelleştirmelerin, ABD başta olmak üzere kapitalist ülkeler ile artan yakınlığın da etkisiyle serbest ekonomi mantığından ötürü kent yaşamı planlamacılığın, eşit gelişim ve kent yaşamının kendi yaşam pratiklerinden hızlıca uzaklaşarak hem piyasada hem de kent yaşamında ciddi dönüşümleri başlatan yıllar olmuştur. Tarımsal politikaların bu dönemde geri plana atılması, sermaye gelişimini yoğun bir işçi sınıfı oluşturarak sağlayabilmek adına kente göçlerin adeta teşvik edildiği bu dönemde, tam da bu yeni durumu destekleyecek biçimde arabesk kültürün yükselişi de anlamlı olmaktadır.

Ekonomik ve politik gelişmelerin yarattığı ciddi dönüşümlerle birlikte denilebilir ki, 1980'e kadar Türkiye'de belirli kalıplar içinde anlatılan taşra/köy algısı

da artık değişmeye başlamıştır. Buna paralel olarak kentteki bireyin Gürbilek'in tabiri ile *taşra sıkıntısı* da işte bu dönüşümlerin ardından baş göstermeye başlamıştır. Gürbilek, bu tanımı taşranın artık sadece bir mekân değil, dışarıda kalma, sıkıntı ve daralma hâli olarak dönüşmeye başladığını belirtmek için kullanmıştır (Gürbilek, 2016:55). Bahsini ettiği taşra sıkıntısını “...taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı” (Gürbilek, 2016:56) olarak tanımlamıştır.

Değişen ve dönüşen taşra algısının sinemada en görünür hâlini alması özellikle Ömer Kavur filmleriyle mümkün olmaya başlamıştır. Ömer Kavur kenti bir taşra gibi ele alarak bireyin bunalımını, sıkışmışlığını filmlerinde göstermeye çalışmış ve daha sonraki bağımsız kuşak yönetmenlerini de bu temalar açısından etkilemiştir. Denilebilir ki, bu dönemde taşra Ömer Kavur filmleri ile gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmaya başlanmıştır (Kale, 2018: 861). Kavur, filmlerinde varoluş sıkıntısını taşra anlatısından beslenerek anlatmaya çalışmıştır. 1987’de Yusuf Atılgan’ın aynı adlı romanından yola çıkarak sinemaya uyarladığı *Anayurt Otel*i filmi bu tasvir edilen taşra sıkıntısı hâlini en belirgin gösteren filmlerinden bir tanesidir. Janet Barış, Ömer Kavur filmlerindeki taşrayı şu şekilde betimlemektedir:

“Ömer Kavur’un taşrası stilize gibi görünse de gerçekçidir. Daha çok batıdaki taşrayı görürüz. Kasabanın kapalı, içe dönük yapısının insan üzerinde bıraktığı izi irdeler. Karakterleri çoğu zaman içsel bir yolculuk yaşayan, varoluş sıkıntısı çeken karakterlerdir. Bu sıkıntı taşrada daha net bir biçimde açığa çıkar. Böylelikle mekân karakterin yabancılaşmasını, kendinden uzaklaşmasını destekler.” (2013: 139)

Gece Yolculuğu (1987), sonrasında *Gizli Yüz* (1991) ve *Akrebin Yolculuğu* (1997) Ömer Kavur’un bu sıkıntıdan beslendiği filmlerinden bazılarıdır. Bu süreçle birlikte taşra artık akıllarda köy ya da kente göçmüş köylüler olarak değil yavaş

yavaş şimdiki anlamında; sıkıntı, kaçış ve bunalmışlık hâli olarak sinemada görünür olmaya başlamıştır.

1980'le birlikte değişen taşra algısı 1990'larla birlikte yeni, genç yönetmenlerin farklı bir anlatı ve biçim arayışları sonucunda sinemada belirgin bir hikâye anlatım mekânı olarak seyirci karşısına çıkmaya başlamış, 2000'li yıllarla birlikte Türk sinemasında hem bağımsız film yönetmenlerinin hem de ana akım yönetmenlerinin fazlaca beslendiği bir mekân hâline dönüşmüştür. 1990'larla birlikte başlayan yeni süreçte ise mekânsal anlatının dışında taşra, karakterleri şekillendiren ve bu karakterlerin sadece buldukları mekânda değil sıkıntı ve bunalımı da yoğun olarak yaşadıkları, mekânla birlikte şekillenen bir anlatıma bürünmüştür (Barış, 2013: 142). Nitekim Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) filmi ile bu dönüş bir kırılma noktasına işaret etmiştir.

2000'li yıllara gelindiğinde artık Türk sinemasında taşraya dönüş artık ciddi bir önem taşımaktadır. Bu süreçte kameraların taşraya dönmesinin altında üç temel sebep göze çarpmaktadır; ilki 1980 sonrası kente gelen ve ekonomiye katılan taşralı nüfusun, kent yaşamında karşılaştığı ekonomik ve kültürel sıkıntıların bir kent sıkıntısı olarak perdeye yansımalarıdır. İkinci sebep; 1980 sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de hâkim olan neoliberal politikaların yarattığı kültürel, ekonomik ve siyasal krizler sonucunda kentteki bireyin tutunamaması, bir istekten değil zorunluluktan kaynaklı taşrayı kendine bir kurtuluş, kendini bulma mekânı olarak görmesidir. Üçüncü sebep ise; büyük bir pazar hâline gelen sinema sektörünün belirli ellerde tekelleşmesi ve dolayısıyla bağımsız sinemacıların taşrada filmin maliyetini daha aza indirmeleridir. Parlayandemir'e göre üçüncü sıradaki ekonomik sebep, finansal bir çıkış yolu olarak bağımsız sinemacılara imkân tanımakta, bir diğer yandan da onların bağımsız anlatı dilini oluşturabilmeleri için de uygun ortamı sağlamaktadır (2016: 82).

2000 sonrasında taşraya dönüşün bu kadar belirgin hâle gelmesinde, yukarıda bahsi geçen nedenlerle birlikte yönetmenlerin bu özgül koşulları en yalın hâliyle görünür kılmaya çalışma çabaları da yatmaktadır. Taşra, bu dönemde filmlerde sadece güzel manzarası için değil, yönetmenin anlatmak istediğini taşra koşullarıyla

ve atmosferiyle daha iyi bir anlatım şekli kurulduğu için de aranan mekân konumuna gelmiştir. Taşranın bu özgül yapısı anlatımdaki farklılık ve çeşitliliği de besleyen bir unsurdur (Kale, 2018 : 872). Bu unsurlar bağımsız sinemada taşranın; kaçış, kendini bulma ve öze dönüş mekânı olarak karşımıza çıkmasına olanak tanımıştır. Taşra karakterlerin anlatı içinde, içsel bunalımlarını ve içinde buldukları psikolojik durumları anlatmak için uygun bir mekân hâlidir. Taşra onların hem kentin kaos ve buhranından kaçıp sığındıkları hem de bununla bağlantılı olarak onları koruyup kollayacak bir mekân durumundadır. Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007), Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) gibi filmleri bu kaçış anlatısına örnektir. Bu filmlerde taşra perdeye evden uzak olma, kaçma ve aidiyet problemi olarak yansıtılmaktadır (Uysal, 2010: 15). Bu aidiyet problemine ise kendi ana yurduna dönüş olarak çözüm önerilmektedir. Yılmazkol bu durumu, el değmemiş ve bozulmamış bir mekân olması hasebiyle kentte kaybedilen saflığa dönüş (2011: 59) şeklinde tanımlamaktadır.

Bir kaçış, sığınma yeri olarak taşranın, kentten kaçan bireyin sığınma noktası olması dışında kendi kimliksel anlamları da mevcuttur. Kimliksel anlamlar direkt “taşra” olarak geçen filmlerde daha ağırlıklı olarak görünmektedir. Bu filmlere örnek vermek gerekirse; bunlar, baştan sona taşrada geçen ve oraya ait karakterlerin yaşadığı aidiyetsizlik, yersizlik-yurtsuzluk, sıkıntı ve varoluş sancısı gibi anlamlara sahip filmlerdir. Bu filmlerde taşranın sosyolojik yapısı kendine özgü koşulları da geliştirmektedir. Dolayısıyla film kurgusu içinde taşra mekânı içinde yaşayan bireyler de bu özgül koşullara göre hareket etmektedirler. Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004), Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006), Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) üçlemesi, Seyfi Teoman'ın *Tatil Kitabı* (2008), Berrin Dağçınar'ın *Hayattan Korkma* (2008), Erden Kıral'ın *Vicdan* (2008), Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal* (2009), Atalay Taşdiken'in *Mommo Kız Kardeşim* (2009), Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), Yeşim Ustaoğlu'nun *Araf* (2012), Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012), Ufuk Bayraktar'ın *Kümes* (2015), Fikret Reyhan'ın *Sarı Sıcak* (2017) ve Selman Kılıçaslan'ın *Bütün Saadetler Mümkün* (2018) adlı filmleri mekân olarak taşrada geçen ve taşranın özgül koşullarıyla senaryoları şekillenmiş olan filmlerdir.

Bu filmlerde karakterler ve olaylar geçtikleri mekânın toplumsal ve sosyolojik koşullarına göre biçimlenmektedir. Bu da Bourdieu'nün bakış açısından, taşranın kültürel boyutunu ve o kültürel boyutta şekillenen davranış ve normları temsil etmektedir.

Taşra geçtiği bölge ve bağlantılı olarak ülkenin toplumsal ilişkilerini yansıttığından anlatının kuruluş sürecinde ülkenin toplumsal, politik ve ekonomik koşullarından izler taşımaktadır. Taşradaki insanların konuşma, davranış ve düşünce yapıları bu koşullardan etkilenmektedir. Bu da taşra filmlerinden hareketle o ülkedeki sosyal-kültürel ve ekonomik durumlara dair anlamların bu filmlerden çıkarılabileceği sonucunu ortaya koymaktadır. Çünkü bağımsız sinemanın anlatı olarak politik ve muhalif tarafı ele alındığında, bu filmler mikro ölçekte Türkiye'nin toplumsal haritasının bir yansıması olarak düşünülebilir. Öte yandan taşra, kentle karşılaştırıldığında insan ilişkilerinin daha yalın ve dolaysız olduğu bir bölgedir. Burada ilişkiler daha rahat gözlemlenebilmektedir. Hâliyle toplumsal hiyerarşi ve iktidar ilişkileri de burada daha rahat bir şekilde görülmektedir (Usta, 2018: 24). Bu açıdan taşrayı incelemek sosyolojik anlamda iktidarın sirayet ettiği toplumsal ilişkileri de çözmek anlamına gelmektedir. Süalp'e göre taşra, siyasi ve iktisadi anlamda merkezin dışında kalmasına rağmen ülkenin dinamiklerinin de merkezinde yer almaktadır (2010: 8). Bu önemi sebebiyle, bundan sonraki bölümde bu anlatılanlar doğrultusunda, mekân olarak taşrada geçen ve iktidar ilişkileri açısından gözlemleyebileceğimiz filmler, Bourdieu'nün özgül koşullar çerçevesinde iktidarı ele alış perspektifi üzerinden ele alınacaktır. Böylece seçili taşra filmleri üzerinden iktidarın işleyişi ve kültürel ilişkilerin taşrada kendilerini ortaya koyma biçimleri anlaşılacak istenmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1) FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3. 1)Beş Vakit (2006)

3. 1.1) Beş Vakit Filminin Konusu

Reha Erdem'in 2006 yılında gösterime giren filmi Beş Vakit; tepelerin üzerinde, şehir hayatından bağımsız hayatına devam eden bir köyde geçmektedir. Zamanın ezanla beş vakte bölüldüğü bu köyde geçen hikaye, 13-14 yaşlarındaki Ömer, Yakup ve Yıldız'ın yaşadıkları etrafında şekillenmektedir. Büyüme çağına olan bu üç çocuğun ebeveynleriyle ve çevreleriyle olan ilişkileri anlatılmaktadır. Nefret, şiddet ve sevgisiz bir ortamda çocukların değişen ruh hâlleri, çocuk yaşlarına rağmen üzerlerine yüklenen sorumluluklar ve bu sorumluluk karşısında yaşadıkları, hikâyenin temel unsurlarıdır. Bu üç çocuğun hikâyelerini izlerken aynı zamanda köydeki insanların otorite, ahlâk, sevgi ve dayanışma hallerine de şahitlik edilmektedir.

Ömer, imam olan babasının kendisine karşı sert ve sevgisiz tavırlarından dolayı onu öldürmek için planlar yapmaktadır. Babasının onu sürekli yetersiz bulması ve küçük kardeşi ile kıyaslaması, onu hasta olan babasına karşı nefret ile doldurmuş, yemek yerken ağzından çıkan sese bile artık tahammül edemeyecek kadar da dayanamaz hâle getirmiştir. Annesi ile de yakın bir ilişkisi olmayan Ömer, çareyi evden uzak durmakta ve arkadaşı Yakup ile kaçıp kaçıp doğaya sığınmakta bulur.

Çocuklardan bir diğeri olan Yakup'un, babası ile mesafeli bir ilişkisi varken annesi ile iyi bir diyalogu bulunmaktadır. Öykünün gelişimi içinde babasının Yakup'a ve annesine şiddet uyguladığı görülür. Ancak dedesinin, babasına sürekli olarak kızması ve onu küçük düşürmesi, Yakup'un kendi babasına karşı duyduğu kızgınlığın yanına bir de acıma duygusunu ekler. Fakat bir gün babasının, kendi aşık olduğu öğretmenini dikizlediğini görmesi üzerine tıpkı yakın arkadaşı Ömer gibi hesaplar yapmaya başlar. Ömer, kendi babasına karşı nasıl ki çocuksu bir bakışla

hıncını alma hesapları yapıyorsa, Yakup da tıpkı onun gibi kendi babasına karşı planlar yapmaya başlar.

Bir diğer çocuk olan Yıldız ise Yakup ile Ömer'in aksine babasıyla çok iyi bir ilişkiye sahiptir. Annesi ile mesafeli bir ilişkisi olan Yıldız, çocuk yaşına rağmen ona yüklenen yetişkin sorumluluklarıyla mücadele etmektedir. Kardeşinin bakımının yanında ev işleri ile de o ilgilenmesine karşın, annesinin sürekli olarak babasına karşı yaptığı şikayetlerin hedefindedir. İşte üçü de aileleriyle ciddi sıkıntılara sahip olan bu çocukların film boyunca kendi etraflarında ve birbirleriyle yaşadıkları ilişkiler üzerinden türlü konular ve meseleler irdelenmektedir. Film genel olarak bu üç çocuk etrafında ilerlese de öte yandan diğer insanların da birbirleriyle ilişkileri ele alınmaktadır. Özellikle yan hikayelerde dede ve onun oğullarıyla olan ilişkileri, köylülerin birbirleriyle olan ilişkileri ve yetim olan Çoban Davut ile Ahmet Ağa'nın hikayeleri de taşraya yönelik anlatının temel noktalarını göstermektedir.

3.1.2) Beş Vakit Filmi İktidar İlişkileri Analizi

Beş Vakit filminde hem bir bütün olarak hem de ikili ilişkiler bazında iktidar ilişkileri gözlemlenebilmektedir. Filmin olay örgüsü, her şeyden evvel babalar ve çocukları arasında yaşanan iktidar geriliminin atmosfer olarak taşrada geçmesiyle kurulur. Taşranın kapalı ver sert tutumu filmdeki ilişkilere de yansımıştır. Filmde seyredilen köy, dışarıdaki herhangi bir yapıdan bağımsız ve kendi içinde düzenli bir işleyişe sahiptir. Bu işleyiş içinde de ilişkiler ve davranışlar, düzenin gerektirdiği ölçüde ve ona uygun olarak şekil almaktadır. Filmde sıklıkla doğal sınırlar olarak, denizin ve yüksek tepelerin, kayalıkların gösterilmesi köyün yalıtılmışlığını göz önüne sermektedir. Dolayısıyla hikaye ancak bu kendi içindeki habitusu incelemekle anlamını var etmeye çalışır. Bundan yola çıkarak bu ilişki ve davranışlar incelenirken, filmde kurulan evrenin toplumsal yapısı ve koşulları göz önüne alınarak bir değerlendirme yapılması gerekmektedir. Eğer filmin geçtiği köyü kendi kuralları olan bir alan olarak düşünürsek ve bu alanın içindeki iktidar yapısını açıklamaya girişmek için Bourdieu'nün sözünü ettiği alanın özgül koşulları çerçevesinde bir çözümleme yapmak doğru olacaktır. Nitekim Bourdieu sosyolojisi, toplumsal yaşamın derinlerinde olan mekanizmaları gün ışığına çıkarmayı amaçlamaktadır

(Wacquant, 2016: 17). Dolayısıyla bu savdan yola çıkarak *Beş Vakit* filminde de ikili ilişkilerin otorite ve hiyerarşi çözümlenmeleriyle köyde süregelen iktidar yapısı açıklanmaya çalışılacaktır. Çünkü alan içindeki iktidar ve tahakküm sermaye ile kuvvetlenerek en küçük yapılarda bile kendini gösterebilmektedir.

Filmde incelenecek ilk ilişki Ömer ve onun imam olan babasıyla ilişkisidir. Ömer ve babası arasında zaman zaman şiddete bizzat şahit olunan bir ilişki söz konusudur. Ömer kendisini sürekli kardeşi ile kıyaslamasından ve kendisine karşı sert tavrından dolayı babasından nefret etmektedir. Ona karşı nefretini ise, ciğerlerini üşüten babası uyurken camı açarak, onun kullandığı ilaç kapsüllerinin içini boşaltarak ya da babasını sokması için Çoban Davut'tan akrep isteyerek göstermektedir. Bu planların hiçbirini gerçekleştiremese bile bunlar Ömer'in, babasına karşı olan savunma mekanizmalarıdır. Babasına karşı duyduğu hınç her ne kadar kardeşiyle babası arasındaki güzel ilişkiyi kıskanmasıyla ilgili görünse de bir yandan da babanın evdeki mutlak hakimiyeti onu pasifize ettiği içindir. Kapalı bir yaşantı içinde ailenin reisi ile geçinememesi ve sık sık arkadaşı Yakup ile birlikte doğaya sığınarak sigara içtiği sahneler de bunu doğrulamaktadır. Sadece büyüklere ait bir hak olarak görünen sigaranın bir protesto eylemi olarak fazlasıyla ellerinde görünmesi de bu karşı eylemi simgeler. Bununla birlikte Ömer her ne kadar babasından nefret etse de ona karşı derin bir boyun eğişe de sahiptir.

Babası aslında Ömer'i umursamadığından değil, otoriter bir baba olarak onun dersleri ile ilgilenmesini ve disiplinli olmasını istediği için serttir. Ancak bu otoriter kişilik oğulun üzerinde olumsuz bir otorite olarak değil olumsuz etki bırakan bir otoriteye dönüşmüştür. Örneğin, babası hasta yatağında yatarken oğlunun elini tutmak istediğinde, Ömer onun elini tutmaz. Yine bir başka sahnede, babası ailece fotoğraf çektirmek istediğinde, her ne kadar oğlunu yanına oturtmaya çalışsa da Ömer fotoğrafa dahil olmak istemez. Ancak babasının otoritesi karşısında istemeden de olsa sadece fotoğrafın ucunda görünecek biçimde yer almayı kabullenir. Bu sahnelerin gösterdiği şey, babasının aslında oğlunu sevmediği değil, sadece otoriter bir baba olarak onu disipline etmeye çalıştığıdır. Ancak Ömer bunu bu şekilde yorumlamasa da bir yandan da babasına karşı içinde sevgi besler. Bu örtük, bastırılmış sevgi uçurum kenarında arkadaşlarıyla otururken ve hepsi şiir okurken,

Ömer'in onlar gibi şiir okumak yerine ezan okuması sırasında ortaya çıkar. Aslında bu sahne, tam olarak Bourdieu'nün bahsettiği habitus kavramına bir gönderme olarak okunabilir. Ömer ne denli babasından nefret ederse etsin, onun kendisi üzerinde ne denli baskılayıcı bir güce sahip olduğunu düşünürse düşünsün, o sınırlar içinde babasına benzemesinden başka çaresi yoktur çünkü Ömer o habitusun içine doğmuştur. Bunun yanında hasta babasının arkasından tek başına, bir kayalığa sığınarak sessizce ağlaması da babasına olan sevgisinin, bastırılmışlığına da bir ağıt olarak okunabilir.

Ömer'in en yakın arkadaşı olan Yakup'un dedesi ve onun oğullarıyla olan ilişkisine bakıldığında yine tahakküm ve otorite ilişkisi göze çarpmaktadır. Bu ilişki aslında çocuk karakterler Yakup ve Yıldız'ın babalarıyla olan ilişkilerini incelemeye önce ilk bakılacak uğraktır. Çünkü bu ilişki, daha sonra incelenecek olan baba-oğul ve baba-kız ilişkileri hakkında çok ciddi ipuçları vermektedir. Bourdieu'nün, simgesel şiddetin sağladığı katkıyla tahakkümün nasıl yeniden üretildiği (Wacquant, 2016: 25) hakkındaki savı, filmde bu ilişkiler bazında incelenmeye müsaittir. Yusuf (Yıldız'ın babası) ve Zekeriya (Yakup'un babası) adlarında iki oğul olan yaşlı baba, geçimlerini sağlamaları için çocuklarına sürsünler diye tarla vermiştir. Oğullarına verdiği tarlanın sahibi olan baba dolayısıyla hem ekonomik anlamda hem de otorite anlamında ekonomik ve kültürel sermayenin sahibidir. Bu da onun oğullarına uyguladığı ve uygulayacağı sembolik şiddeti meşru bir zemine oturtmaktadır. Bu ilişki de bu yapısı itibarıyla filmin diğer karakterleri üzerindeki baba otoritesini ve bununla bağlantılı olarak ekonomik tahakküm yapısını gözler önüne seren diğer bir unsurdur.

Filmin ilk sahnelerinde Yıldız, dedesinin ondan amcası Zekeriya'yı çağırmasını istemesi üzerine amcasının evine gelir. Onu kapıda yengesi (Yakup'un annesi) ve o köyde yaşayan yaşlı bir nine karşılar. Çok geçmeden Zekeriya babasının onu çağırdığını duyunca hızlıca evden çıkar. Bunun ardından kapıdaki nine, dedenin çok sinirli olduğuna vurgu yapar ve "Babasının babası da böyleydi, ataları da hep aynıymış. Anam anlatırdı, onun babasının babasının babası da böyleymiş. Yani senin adamın dedesinin babası, sinirli hepsi. Erkekler böyle oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına çekerler" der. Bu cümleden yola çıkarak, bu alan içindeki

erkeklerin belirli kalıplaşmış karakter özelliklerini atalarından aldıkları ve değişime karşı da herhangi bir belirti göstermedikleri savı ortaya atılmış olur. Çünkü dede karakteri, oğulları Yusuf ve Zekeriya'ya kızarken bile her ikisi de ona karşı seslerini yükseltmemekte kararlıdırlar. Hatta Yusuf babasının suyuna gitmektedir. Babasından en çok azarı işiten Zekeriya ise ona karşı gelmemekle birlikte çareyi uzaklaşarak ağlamakta bulmaktadır. Bu da babanın oğullarına uyguladığı hem fiziksel hem de simgesel şiddeti oğullarının içselleştirdiklerini ve bu durumu kabul ettiklerini göstermektedir. Her ne kadar oğulları ve onların kendi çocukları da bu durumdan memnun görünmeseler de kimse en büyük babanın yasasına karşı gelemmez.

Baba yasası, ataerkil kodların içinde habitusu görünmez bir yasa olarak çevreleyen ve onun kendi işleyişini belirleyen yasa olarak hükmünü sürdürmektedir. Dolayısıyla oğulların, babalarının hırçın yapısına ya da kendileri erişkin insanlar olmalarına karşın ondan hâlâ türlü azarları işitmelerine rağmen bir karşı koyma eyleminde bulunmamaları ve baba yasasına mutlak surette boyun eğmeleri, bu yasanın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Öte yandan bu yasanın yöneldiği bireyler olarak iki oğul da kendi çocuklarına karşı babalarından gördükleri tahakkümü iki farklı biçimde yansıtırlar. Babasına karşı daha uysal ve yumuşak başlı olduğu için, ondan Zekeriya'ya göre daha az şiddet gören Yusuf, kendi kızı olan Yıldız'a karşı da daha yumuşak başlı ve sevgi ile yaklaşmaktadır. Öte yandan babasının hırçınlığı ve emirlerine karşı gönülsüzce boyun eğen ve babasına karşı daha mesafeli olan Zekeriya ise babasından gördüğü sert tavırları kendi oğlu Yakup ve karısına karşı net bir biçimde yansıtmaktadır. Dolayısıyla Yıldız'ın annesiyle problemleri ağır basarken, Yakup'un babasıyla olan problemleri ön plandadır. Nasıl ki habitus, içine doğan bireyi etkisi altına alarak onun alan içindeki davranışlarını şekillendiriyorsa ve bir süre sonra bu durum olağan bir hâle bürünüyorsa, Yusuf ve Zekeriya'nın çocuklarına karşı olan davranışları da babalarının kendilerine uyguladığı davranışlardan sonra normalmiş gibi görünmektedir.

Habitus kavramıyla paralel olarak salt otorite anlayışı değil, bunun yanında toplumsal cinsiyet kavramı da bu davranış kalıplarıyla şekillenmektedir. Örneğin; Yakup, Ömer ve Çoban Davut köydeki hayvanların çiftleşmelerini izleyip güldükleri sırada, az ötelinde kendileri gibi bu durumu izleyen Yıldız'ı ve onun kız arkadaşını

fark etmeleri sonucu birden ciddileşirler. Hatta Yakup, Yıldız'ı babasına söylemekle tehdit ederek bir an evvel oradan uzaklaşması için onu zorlar ve taş atar. İşte bu tavır, Yıldız'ın annesinin sık sık kızına “kız başına” etrafta gezmesi nedeniyle kızıyor olmasıyla birlikte düşünüldüğünde, aileleriyle sorun yaşayan oğulların rahatça uzaklara gidebilmesine karşın, evin tüm sorumluluğunu üzerine alan kız çocuğunun az vakit için bile olsa ev ortamından uzaklaşmasının yasaklanmış olmasıyla anlamlı bir hâle gelir. Bu da Bourdieu'nün belirttiği gibi, belirli sınırlar içinde –buna belirli bir habitusa sahip alan diyebiliriz- sembolik yapılar sanıldığından çok daha büyük bir iktidar yapısını elinde bulundurmaktadır (2016: 52) Bundan yola çıkarak atalardan başlayan iktidar ilişkileri çocuklara ve onların ilişkilerine kadar sirayet etmiş bulunmaktadır. Yakup her ne kadar dedesinin babasına uyguladığı şiddet için üzülse de ya da babasının ona uyguladığı şiddete karşı koyamasa da kendisi de aynı şiddetin farklı boyutunu kuzeni Yıldız'a göstermektedir.

Daha çok Ömer'in hikâyesine odaklanarak ilerleyen film, bir yandan da onun en yakın arkadaşı Yakup'un aile yaşantısına da değinmeye başlar. Yakup ile babası arasında önce sakin başlayan ama pek de sıkı olmayan bir baba-oğul ilişkisi söz konusudur. Sonrasında aralarındaki bu ilişki, Yakup'un babasını öldürme isteği duyacak kadar öfke duymasına evrilir. Zekeriya babası tarafından büyük olan yaşına rağmen sert ve sevgisiz tavırlara maruz kalmış, tıpkı imamın oğulları Ömer ve Ali'ye yaptığı gibi, o da kardeşi ile kıyaslanmaya maruz kalmış bir karakterdir. Zekeriya'nın sevgiden yoksun hâli ve babasından gördüğü sert muamele, tüm bunları kendi ailesine yansıtmaya neden olmuştur. Zekeriya sevgisizlikle büyümüş bir baba olarak,

kendi yaşadıklarını oğluna sevgi göstermeyip, onu dövcek kadar açık bir biçimde yansıtmaktadır. Hatta karısının bebeğini düşürmesine dahi neden olacak derecede bastırılmış hıncını ailesinden çıkaran bir baba ve kocaya dönüşmüş durumdadır. Dolayısıyla Zekeriya'nın babasına karşı bastırıldığı hıncını ve söyleyemediklerini ailesinde açığa çıkarması, babasının davranışlarını farklı formlarda tekrarlayarak kendi otoritesi altındaki karısı ve çocuğuna karşı göstermesinden başka bir şey değildir.

Ömer'den farklı olarak Yakup biraz daha rahat bir ortamda büyüyor denilebilir. Bundaki en önemli faktör ise annesinin rolüdür. Ömer'in arasının açık olduğu babası ve kıskandığı kardeşine karşılık sığınabileceği bir annesi yoktur. Nitekim film boyunca Ömer'in annesinin babasının sözünden çıkmayan, uysal hatta hiçbir şekilde söz hakkı olmayan bir kadın olduğu gösterilir. Annesi sanki Ömer'e onun babasına karşı yaşadığı duygusal hüznü umursamıyor, oğluna yardımcı olmuyor gibidir. Öte yandan Yakup'un babasıyla olan kötü ilişkisine karşın annesiyle son derece sağlıklı ve güzel bir duygusal bağa sahip olması, onu Ömer'e kıyasla daha huzurlu bir çocuk yapmaktadır. Nitekim sık sık gülümseyen ve espriler yapan çocuk Ömer değil, Yakup'tur.

İki çocuk arasındaki farklılığa bakıldığında en dikkati çeken husus, Ömer'in kendi sıkıntıları ve hüznü aile yapısı nedeniyle mutsuzken, Yakup'un arzusunun nesnesi olarak öğretmenini görece denli mutlu oluşudur. Yakup'un gözünde genç ve güzel öğretmenine karşı duyduğu hayranlık ve sevgi, evden bir kaçış noktası olmamakla birlikte onun taşradaki hayatını güzelleştiren, taşraya ait olmayan bir öğretmen olarak taşra dışıyla bağlantı kurmasını da sağlayan bu unsurdur. Tam da bu kendi habitusu içinde lekelenmeyen, o yerel sıkıntıların içinde olmayan öğretmeni sayesinde duyduğu mutluluk, tesadüfen babasının da bu öğretmeni dikizlediğini fark ettiği anda son bulur. Böylece arasının kötü olduğu ve ona taşranın hüznünü, kaçırsızlığını yaşatan babası, onu bu sıkıntıdan uzak tutan ulaşılamayacak arzusuna yönelmesi sebebiyle genele yayılan bir hüznü ve kaçırsızlık hâline neden olur. Bu hüznü ve kaçırsızlık hâli Yakup'un da Ömer gibi babasını öldürmek için çocuksu planlar yapmasına neden olur.

Hikâyede Ömer ve Yakup'a göre daha sessiz ve sakin olan, onların aksine evin sorumluluğunu da üzerinde taşıyan çocuk Yıldız'dır. Onun babası Yusuf ile olan ilişkisi, her zaman görmeye alışkın olunan taşradaki baba-kız ilişkilerinin aksine daha nahif ve sevgi doludur. Yıldız filmde sürekli olarak küçük kardeşine bakarken ve ev işleri yaparken görülmektedir. İlginç bir şekilde annesinin yerine evin neredeyse tüm sorumluluğu Yıldız'ın üzerindedir. Babası hayvanlarla ilgilenirken Yıldız bir yandan ev işleri ile uğraşırken bir yandan kardeşine bakmakta, kalan zamanında da dersleriyle uğraşıp ders çıkışı da babasına yemek götürmektedir. Ömer

ve Yakup'un kendi babalarıyla olan problemlili ilişkilerine karşın, Yıldız'ın babasıyla son derece güzel bir ilişkisi olmasına karşın annesiyle arasının kötü olması da bu üç çocuğun benzer noktalardan yara alıp birbirlerine yaklaşmalarının altında yatan nedendir. Dolayısıyla Yakup ve Ömer'den farklı olarak tahakküm ve otorite ilişkisinin dışında Yıldız'ın bir de cinsiyet rolü devreye girmektedir.

Cinsiyet rollerine ek olarak toplumsal cinsiyet rollerinin yanında Bourdieu'nün bahsettiği, belirli bir habitus içinde aktarılan görevler ve değerler akla gelmektedir. Yıldız'ın küçük yaşına rağmen içinde bulunduğu alan olarak taşrada, ona biçilen belirli görevler vardır ve bu görevler küçük yaştan itibaren ona yüklenmektedir. Annesi, babasına Yıldız'ın sürekli dağlarda gezdiğinden şikayet ederek, kızının yapması gerekenin gezmek, oynamak değil kardeşine bakması, ev işlerine yardım etmesi gerektiğini sert bir biçimde belirtir. Böylece ona biçilen görevi davranışsal olanın yanında söylemsel olarak da tekrarlamaktadır. Zira Yıldız bir kız çocuğudur ve dağlarda özgürce, "erkekler gibi" gezmek onun rolüne uygun değildir. Onun alanı ev içidir. Babası ile ilişkisinin iyi olması, derslerinde başarılı olması bu durumu değiştirmemekte, Yıldız, ona biçilen kadınlık kimliğinin gerektirdiklerini yapmak zorundadır. Ancak bu görev, annesinin kendi yapması gereken işleri de Yıldız'a yüklemesiyle onun yaşam koşullarını daha da zorlaştırmaktadır. Bu noktada iki olay Yıldız'ın Ömer ve Yakup arasına daha çok dahil olmasına neden olur. Önce anne ve babasının cinsel ilişkiye girdiklerine tanık olarak içinde babasına karşı duyduğu hayranlığın yıkımı nedeniyle ağlayıp annesinden nefret etmeye başlaması, ardından da sokakta koşarken kucağından oğlan kardeşini düşürmesiyle annesinin öfkeyle onu azarladığı sahnede bu durum temellenir. Nitekim Yıldız'ın çocuk olduğunu her fırsatta göz ardı eden annesinin verdiği bu tepki, Yıldız'ın sanki kardeşine bakmak tamamen onun yükümlülüğündeymiş gibi bir algı olduğunu da göstermektedir.

Ömer, Yakup ve Yıldız yaşadıkları simgesel ve fiziksel şiddetlere karşı direnişlerini her kavga sonrasında doğanın kucağına kaçarak göstermeye başlarlar. Bu pasif bir direniş biçimi olmakla birlikte, aslında kaçamayışlarının da bir göstergesidir. Çünkü doğa onlar için kurtarıcı bir alternatif değil, sadece bir süre onları saklayan ve yasak olanı yaptıkları –Yakup ve Ömer'in kaçıp kayalıklarda

sigara içmesi, Yıldız ve arkadaşının hayvanları çiftleşirken izlemesi- mekân konumundadır. Filmde hiçbir çocuğun buldukları alanın dışına çıkma gibi bir planları yoktur. Yaşadıkları yer içinde onları rahatsız eden ebeveynlerinden kurtulma gibi bir planları vardır. Eyleme geçmek için adımlar atsalar bile bu çocuksu planları hiçbir zaman tam anlamıyla başaramamışlardır. Tüm bunlardan hareketle filmi bütünsel anlamda değerlendirmek gerekirse; filmin geçtiği yeri Bourdieu'nün kavramıyla, kuralları olan bir oyun ve oyun alanı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu oyun ve oyun alanından kasıt, o köye ait olan değerler, davranışlar ve söylemlerdir. Oyunun kuralları ise o değer, davranış ve söylemlere uygun hareket etmek, uyum sağlamaktır. Bu yüzden çocukların bir kaçış arzuları olsa da kaçmaya yönelik herhangi bir planları yoktur. Bu kaçış arzusu da mekan olarak bir kaçış arzusu değil, yaşanan olaylardan kaynaklanan duygusal anlamda bir kaçış arzusudur.

Sonuç olarak dede ve oğulları, oğullar ve onların çocukları aralarındaki ilişkiler ve Ömer'in de babasının izinden gittiği düşünülürse, bu durum bir döngüye işaret etmektedir. Karakterler değişmektedir, nesiller geçmektedir ama davranışlar farklı şekillerde de olsa aynı kalmaktadır. Bu durum Bourdieu'nün, bir alan içinde şiddetin ve tahakkümün yeniden üretildiği ve onu içselleştiren bireyler tarafından devam ettirildiği savını doğrulamaktadır.

3.2) Araf (2012)

3.2.1) Araf Filminin Konusu

Yeşim Ustaoglu'nun 2012 yılında çektiği *Araf* filmi, Karabük'ün küçük bir semtinde yaşayan ve yine oradaki bir benzin istasyonuna ait lokantada vardiyalı olarak çalışan Zehra'nın hikâyesini anlatmaktadır. Zehra, düşük sosyo-ekonomik yapıda bir ailenin tek çocuğudur. Her ne kadar ailesi onun çalışmasına soğuk baksa da o bu izni alabilmiş, kendi ayakları üzerinde durarak bir gün bambaşka bir yere giderek bu hayattan kurtulabilmeyi ümit etmektedir. Ailesinin bu planlardan haberi olmasa da o bir yandan disiplinle işine gitmeye devam etmekte, bir yandan da para biriktirerek geleceğine yönelik planlarını uygulamaya koymak için gün saymaktadır. Onun, kendisiyle aynı yaşlarda olan ve aynı iş yerinde birlikte çalıştığı iş arkadaşı Olgun ise yine Zehra gibi düşük bir sosyo-ekonomik yapıdan gelmektedir.

Zehra'nın iyi geçinen anne ve babasına karşın, Olgun'un babası ile annesinin arası, babasının kaba ve ilgisiz tavırları nedeniyle sallantıdadır. Gece eve sarhoş gelen, oğluya bir iletişim kurmaya çabalamayan, annesine karşı her ne kadar filmde kaba bir davranışta bulunmasa da ilgisizliği ve umursamazlığı nedeniyle bu kabalığı ilişkisine yansıtan bir baba söz konusudur. Annesini çok sevdiği belli olan ancak evin içinde babası ile olan iletişimsizliği ve kopukluğu nedeniyle genelde kendi odasından çıkmayan Olgun'u hayata bağlayan iki şey vardır: Biri çok sevdiği yakın arkadaşı Rıfat, diğeri ise aynı iş yerinde birlikte çalıştığı ve ona olan ilgisini, aşkını hiç saklamadığı Zehra'dır. Zehra'nın para biriktirip Karabük'ten gitme arzusu, Olgun'un ise "*Var Mısın Yok Musun*" adlı yarışma programına katılıp, kazanacağı parayla lüks bir araba ve güzel bir ev alma hayâli vardır. Hemen ardından ise annesini de yanına alarak bu güzel eve yerleştirme planları bu hayâle eşlik etmektedir.

Zehra ile Olgun kendi hâllerinde hayatlarına devam ederken, filme adını da veren araf durumuna geçiş, bir gün kamyon şoförü Mahur'un Zehra'nın çalıştığı benzin istasyonuna gelmesiyle başlayacaktır. Sebze sevkiyatı yapan ve kamyon şoförü olması nedeniyle hayatı sürekli yollarda tek başına geçen Mahur, aslında malı teslim ettikten sonra Karabük'ten hemen ayrılmayı planlamaktadır. Ancak Zehra'nın iş yerinde birlikte çalıştığı ve ondan büyük olması nedeniyle bir bakıma ona ablalık

da eden Derya'nın erkek arkadaşı nedeniyle bu iş ertelenir. Derya'nın erkek arkadaşı olan Nuri'nin de aynı zamanda samimi dostu olan Mahur, arkadaşının bir yakınına ait düğüne kendisinin de katılmasını ısrarla istemesi üzerine orada kalmaya karar verir. Aynı düğüne Derya, Zehra'yı da götürmek istemektedir. Nitekim tekdüze yaşantılarında düğün, onların eğlenebilmeleri için nadir olaylardan biri olarak görünmektedir. Dolayısıyla Zehra da annesine telefonda mesaiye kaldığı yalanını söyleyerek gizlice bu düğüne gider.

Düğün akşamı Derya'nın evinde Zehra ve Mahur aynı odada yatmak durumunda kalırlar. Nitekim Zehra annesine yalan söylediği için geç vakitte eve dönemez, Mahur da Nuri onu davet ettiği için mecburen orada kalmak durumundadır. Olaylar da bu geceden sonra gelişir. Zehra kaldıkları odada küpesini unuttur ya da bilerek Mahur'un cebine koyar. Bu durum net olmasa da Mahur, küpeyi tesadüfen görünce Zehra'ya küpesini vermek için tekrar döner ve onu takip eder. Küpeyi verdikten sonra da birbirlerine yakınlaşmaya başlarlar, nihayetinde birlikte olurlar. İki kere görüştükten sonra, Zehra'nın onunla gelmek istediğini belli etmesi, Mahur'un sessizce gitmesine sebep olmuştur. Zehra bu görüşmelerde yaşadıkları birliktelik sonucunda hamile kalır. Hamile olduğunu çok sonra fark etse de bebeği aldirmek ister fakat bunun için geç kalmıştır. Arkadaşı Derya ise Zehra'ya bebeği vermesi için baskı yapmaktadır. Bunda Derya'nın benzer bir süreçten kendisinin de daha önce geçmesinin payı vardır. Bu sırada ise Olgun'un, Zehra'ya onunla evlenmek istediğini söylemesi üzerine Zehra'nın verdiği yanıt evet ya da hayır değil, hamile olduğudur. Bu cevabın karşısında onu her şeyden çok seven Olgun, derin bir öfke nöbeti geçirerek tüm şiddetini Zehra'ya değil, buna sebep olduğunu düşündüğü Derya'ya saldırır. Derya'nın evini basıp, onu dövmesi sonucu da hapishaneye girecektir.

Tüm bu çalkantılar ve içinden çıkılmaz kaotik duruma nihayetinde Zehra'nın bir gece son derece acı bir sancı ile uyanması eşlik eder. Herkesten gizli bir şekilde hastane tuvaletinde bebeğini düşürür ve ölüsünü camdan dışarı atar. Bunun kısa sürede fark edilmesi üzerine gece yarısı eve jandarma gelir, Zehra'yı karakola götürür. Zehra, orada psikologla olan görüşmesinde tecavüze uğradığı belirtmek için "kirlendim" der. Bu zorlu süreçte yalnız kalan Zehra bir yandan derin bir psikolojik

bunalımın içine düşerken bir yandan da tıpkı onun gibi derin bir yalnızlığın ve psikolojik bunalımın ortasında, mahkum olarak hapishanede günlerini geçiren Olgun'a sürekli mektup yazar. Yarışma programlarının eğlenceli, ışıltılı dünyasına adım atmak için yanıp tutuşan Olgun, filmin sonunda o programlarla derin bir tezat içinde, daha çok yoksulluk, dram ve sansasyonel haberlerle yayın yapan Flash TV bünyesinde çalışan Yalçın Çakır'dan yardım ister. Yalçın Abi olarak ünlenen ve yaptığı programlarla Türkiye'de son derece popüler bir konumda olan Yalçın Çakır, programının bir parçasını işte o hapishaneye giderek, Olgun'un ondan evlenmesine yardımcı olması isteğini gerçekleştirir. Böylece bir yandan ikisi de cehennemi görmüş ancak habituslarından çıkma hayallerinden vazgeçişleri neticesinde birbirlerine sarılarak en azından arafta kalmaya çabalayan Zehra ve Olgun evlenirler. İşte ana hatlarıyla ele alınan bu özet, anlatısında barındırdığı türlü öğeler yoluyla Bourdieu'nun kavramları açısından incelenmesi elzem bir film olmaktadır.

3.2.2) Araf Filmi İktidar İlişkileri Analizi

Araf filminde iktidar ilişkileri, ikili ilişkiler bazında mikro ölçekte kendini gösterse de genel anlamda geleneksel ve muhafazakâr yapılarla birlikte, bir bütün olarak toplumsal iktidar ve simgesel şiddet de fazlasıyla mevcuttur. Zehra'nın evlilik dışı ilişkiden hamile kalması onun toplumsal şiddeti kendi içinde hissetmesi ve bunun yanlışlığına karşı hissettiği duygusal buhran, tamamen bu toplumsal kuralların içselleştirilmesi hâlidir. Filmde incelenecek olan ilişkilerde herhangi bir baskın erkek karakter ya da devamlılığı olan bir şiddet söz konusu olmamakla birlikte, burada söz konusu olan, kültürün ve yaşam pratiklerinin kendisinin bizzat şiddete dönüşmüş olmasıdır. *Araf* filmi açısından daha çok habitusu, yani karakterlerin içselleştirdikleri ve onları yönlendiren toplumsal kurallar üzerinden ve elbette o kuralların yarattığı simgesel iktidar ile simgesel şiddet üzerinden bir çözümleme yoluna gitmek daha uygun olacaktır.

Filmin ana karakteri olan Zehra, filmde gösterilenden yola çıkılarak, Karabük'ün küçük bir semtinde ya da köyünde yaşayan, düşük sosyo-ekonomik yapıya sahip, ailesine destek olmak ve kendi isteklerini gerçekleştirebilmek için benzin istasyonuna bağlı bir lokantada çalışan genç bir kızdır. Genelde gününü işte,

arta kalan zamanlarını ise yeni aldıkları televizyonu izlerken evde geçirmektedir. Filmde Zehra'nın babası sadece bir kez gösterilmektedir. Annesi ile olan ilişkisi üzerinden ailesel kodlarına ulaşmak mümkündür. Annesi ile olan ilişkisi de geleneksel anne-kız ilişkisi kalıpları içindedir. Annesi, evin ekonomik sorumluluk hariç tüm yükünü sırtına almış ve aynısını da kızından bekleyen, zira kendisi de o kalıplarla yetişmiş biridir. Annesinin Zehra'dan ütü yapmasını, ev işlerine yardım etmesini beklemesi, dışarıda kalmasına izin vermemesi, Zehra'nın düğüne gitmek için bile izin alamayıp yalana başvurması annesinin kızına karşı nasıl bir geleneksel tutumda olduğunu göstermektedir. Zehra'nın bu yaşam tarzını göz önünde bulundurmak, daha sonra yaşayacağı olayları değerlendirirken bakılacak perspektif için önem arz etmektedir. Nitekim buna paralel olarak, Zehra'nın filmdeki dönüşümü ve Mahur ile ilişkisine geçmeden önce iş yerinden arkadaşları olan Olgun ve Derya'ya değinmek gerekmektedir.

Olgun, Zehra ile aynı yerde çalışan ve onunla benzer yaşlarda olan bir karakterdir. Zehra lokantada mutfak ve servis kısmında çalışırken Olgun da aynı lokantada garsonluk yapmakta, çay dağıtmaktadır. Olgun, Zehra'ya karşı derin duygular beslemekte, bunu da hem ona her fırsatta belli ederek ve hem de en yakın arkadaşı Rıfat'a Zehra'yı "başına gelen en güzel şey" olarak tanımlayarak yapmaktadır. Olgun'un Zehra'ya karşı beslediği duygular, ona karşı daha korumacı olmasına da sebebiyet vermektedir. Nitekim Olgun da tıpkı Zehra gibi düşük sosyo-ekonomik yapıda bir aileye sahiptir. Zehra'nın aksine, Olgun'un ailevi problemleri vardır. Ailesi ile ilgili problemleri film boyunca çok net açıklanmasa da birkaç sahneyle birlikte Olgun'un babasıyla hiç konuşmaması, annesinin durgun tavırları ve annesinin mutsuz olduğu bu evden babasını ziyarete gidiyormuş gibi yapıp kocasını ve oğlunu terk ederek ayrılacak olmasıyla bu sorun izleyiciye gösterilmektedir. Bunlar dışında ev içi ortamda zamanını sık sık televizyonda yarışma programı izleyerek geçiren Olgun'un en büyük hayâli "*Var Mısın Yok Musun*" adlı yarışmaya katılıp, beş yüz bin lira değerindeki büyük ödülü kazanmaktır.

Olgun bahsi geçen yarışma programını öylesine derin bir tutkuyla bu izler ki her yarışmacıda sanki kendi yarıştırmış gibi heyecanlanır, hatta yanlış kutuyu açanlara ağır küfürler ederek sanki kutunun içinde ne olduğunu daha en başından

biliyormuş da onların bunu görememesini bir türlü kabullenemiyormuş gibi tepki verir. Nitekim Olgun'un Acun Ilıcalı'ya sesini duyurarak yarışmaya katılmak için dikkat çekici bir video çekmek istemesi, bunu da gece vakti arkadaşı Rıfat ile tren kaçıarak yapması, onun ne denli bu yarışmaya katılmak istediğini de gösteren en net örnektir. Olgun ve Zehra arasındaki düşünsel farkı anlamak için bir gün birlikte gittikleri bir eğlence mekânında aralarında geçen bir sohbetten anlaşılabilir. Olgun, Zehra'ya yarışmaya katılmış olsa ve sonucunda büyük ödülü kazansa ne yapacağını sorar. Bu soruya cevap olarak Zehra, yaşadığı yeri hemen terk edip dünyayı gezeceğini dile getirir. Bununla birlikte hali hazırda zaten yaşadığı yerden hemen gitmek için, azar azar da olsa para biriktirdiğini erkler. Olgun ise güzel bir ev ve lüks bir araba satın almak, hemen ardından da annesini yanına alarak bu evde birlikte yaşamak ister. Ayrıca Zehra'ya, onun söylediği gibi gezmeye kalkarsa parasının hemen biteceğini de belirtmeyi unutmaz. Zehra ise bunu zaten önemsemediğini, her hâlükârda kendi biriktirdiği para ile yaşadığı yerden gidecek olduğunu belirtir.

Filmin iki baş karakteri açısından hayata dair hayâlleri kısa ama net bir biçimde ortaya konuşmadan yola çıkarak; Zehra'nın o âna kadar pek belli etmese de taşranın o sıkıntılı hâlini üzerinde taşıdığı ve onu sıkıştıran o alana ait habitusu bir an evvel terk etmek istediği gerçeği net bir biçimde göze çarpar, demek mümkündür. Olgun da ise Zehra'dakine benzer bir biçimde alanın yaşattığı sıkıntıdan çok, salt ekonomik sebepler bu isteği tetiklemektedir. Nitekim Olgun bulunduğu habitus içinde tam da olması gerektiği gibi davranmakta ve konuşmaktadır, onun dışarıya karşı herhangi bir kaçış arzusu yoktur. Kendisini "Karabük çocuğu" olarak övünerek dile getirmesi de bunun bir işaretidir. Dolayısıyla onun ev ve araba hayâline eşlik eden annesini de yanına alıp babasından uzaklaşma arzusu ile yeni bir yaşama duyduğu başlangıç dileği, daha çok mevcut habitusunu terk etmeden bunları gerçekleştirmeye yönelik bir arzu olarak öne çıkmaktadır.

Filmin bir diğer karakteri, Zehra'nın iş arkadaşı olan Derya ise orta yaşlarda sayılabilecek, tek başına yaşamakta olan bir isimdir. Zehra'ya nazaran olaylara daha gerçekçi bakmaktadır. Bunda Zehra'nın yaşayacaklarına benzer olayları çok daha önceden yaşamasının etkisi olduğu görülmektedir. Derya'nın tek başına yaşıyor olması Zehra'ya ilginç gelmekte ve belki de hep gitme hayâli olan Zehra'yı tam da

bu sebeple Derya'ya yaklaştırmaktadır. Zehra'nın yaşadığı yerden gitme isteği ve dışarıya karşı duyduğu merak, Mahur'un Zehra'nın dikkatini daha çok çekmesini hatta onu dışarısı yani kaçmak istediği yer ile özdeşleştirmesine de sebep olacaktır. Zehra kendisini cehennemde görürken, oranın dışında yer alan Mahur ise cennetin kendisi olmaktadır. Ancak cennete ulaşma arzu, sanki Zehra açasından Mahur olarak somutlaşıp onun karşısına çıktığında gerçekleşme imkânı bulmaktadır.

Filmin hiç konuşmayan fakat etkisi en çok olan karakteri şüphesiz Mahur'dur. Mahur, otuzlu yaşlarında, sessiz ve durgun bir karakterdir. Zehra'nın çalıştığı benzin istasyonunda mola vermesiyle Zehra ile ilk karşılaşmaları gerçekleşmiştir. Derya'nın Zehra'yı bir tanıdıklarının düğüne davet etmesiyle birlikte de Zehra ve Mahur arasında yakınlaşma başlar. Yine o gece Derya'nın evinde aynı odada birlikte kalmak zorunda kalmalarıyla bu yakınlaşma derinleşecektir. Zehra o an için, içinde bulunduğu durumdan çok utanır. Çünkü onun aldığı ahlak ve kültürel anlayış için bu çok ters bir durumdur. Sessizlikle geçen karşılıklı oturma sırasında masanın üzerinde duran elmayı alır ve utanarak yemeye başlar. Sembolik olarak bu sahnede Zehra, artık yasak olanın ve kendi istemediği yaşam alanına ait olmayanın çekimine girmeye başlamıştır. O gecedен sonra Mahur, Zehra'nın aklından çıkmaz.

Zehra'nın kendisine ilgisi olan Olgun'dan ziyade, Mahur'un ona daha cazip gelmesi Zehra'nın gitmek için hayâlini kurduğu dışarıyı temsil etmesiyle ilgilidir. Mahur başka bir alana; sürekli yollarda olduğu ve yaşı da büyük olduğu için Zehra'nın gidemediği, o kendisini çeken başka yerlere aittir. Fakat Olgun, Mahur'un tam tersine Zehra ile aynı alan içinde, aynı kaderi paylaşmaktadır. Dolayısıyla Olgun, Zehra'yı her ne kadar derin bir biçimde sevse ve ona bu duygularını açmaktan da hiç imtina etmese bile o da Zehra'nın içinden çıkmak istediği alana, etrafını çıkılmaz biçimde sarmış habitusa aittir. Bu noktada kendisi maddi açından pek de iyi konumda duruyor görünmemesine karşın Mahur'da Zehra'nın bulduğu şeyin tam da bu yaşam alanıyla ilgili bir çekicilik olduğu aşıkardır. Böylece yasak meyvenin arzuyu çağrıştıran kırmızı rengi, Mahur'un kırmızı kamyonuna dönüşerek Zehra tarafından hemen her gün yollarda gözlenen bir arzu nesnesi hâlini alır. Bu nedenle Zehra açasından Mahur bir cinsel arzu nesnesi olmaktan öte, içinden çıkmayı

bir an evvel istediği habitusundan bu çıkışı mümkün kılacak yegâne arzu nesnesi durumunu temsil etmektedir.

Zehra artık çalıştığı yerde Mahur'un yolunu gözlemektedir. Nitekim Mahur ile kısa süre sonra karşılaşmaları da bir gün vardiya bitiminde servisi beklerken gerçekleşir. Mahur, kamyonunda uyuyacağı sıra tesadüfen kıyafetinin içinde Zehra'nın küpesini bulmuştur. Dolayısıyla bunu ona götürmek için Zehra'nın servisten indiği yere kadar onu takip eder. Sessiz bir bakışmanın ardından küpeyi ona verir ve konuşmadan gider. Ancak Mahur açısından da Zehra öylesine biri değildir. Nitekim Zehra'yı iki kere daha takip eder, bu yolla onun kendisine karşı bir ilgisinin olup olmadığını anlamaya çalışıyor gibidir. İlk başlarda Zehra çekingen olsa da üçüncü defada Mahur'un kamyonuna biner. Bu ilk binişin sonrasında Zehra ve Mahur iki kere daha görüşür ve ikisinde de birlikte olurlar. Zehra bu durumu arkadaşı Derya ile paylaşır ve "O da beni seviyor, biz gideceğiz buralardan." der. Zehra'nın Mahur'a duyduğu aşk ve gitme isteği birbirini pekiştirmekte, bu da Mahur'u daha da çekici kılmaktadır. Derya ise toy gördüğü Zehra'ya alaycı bir gülümseme ile karşılık verir. Ancak bunun altında, Derya'nın başından buna benzer bir aşk hikâyesinin geçmesinden ziyade Derya'nın yaşadıkları coğrafyanın ve toplumsal koşulların Zehra'ya oranla çok daha gerçekçi bir biçimde farkında olması yatmaktadır. İşte masum bir toylukla Zehra'nın gerçeklikten uzak bu hayâlleri ona tam da bu yüzden komik gelmiştir. Çünkü, Derya'ya göre onlar için, içinde buldukları yerden gitmenin bir yolu yoktur.

Tam da Derya ile Zehra arasındaki bakış açısı farkının ele alınması gerektiği noktada, Bourdieu'nün habitus kavramı açısından bu olay örgüsünü ele almak önem kazanmaktadır. Zehra'nın kendi içinde yaşadığı aile, bulunduğu sosyal, ekonomik ve kültürel yapı, ucu ucuna alınmış çalışma özgürlüğü ile birleştiğinde onun kendisini kısıtlanmış hissetmesine neden olmaktadır. Bunun sonucu olarak da bir şekilde içinde bulunduğu bu habitustan kurtulmak ihtiyacını hissetmektedir. Dolayısıyla Zehra açısından iş arkadaşı olan ve kendisine açık bir şekilde sevgi besleyen Olgun ya da kendi habitusu içerisinde olup ona bir parça olsun nefes alma imkânı sunan Derya hiçbir zaman yeterli olmamaktadır. Olgun varlığı ve kendisine gösterdiği ilgi sayesinde Zehra'yı mutlu etse de habitustan çıkışının anahtarı değildir. Yine kendisi

de bir ton sıkıntı yaşadktan sonra belirsiz bir hayatı sürdüren Derya da ona kendisinde kalma imkn ya da birlikte sohbet ederek huzur bulabilme olanağını tansa da oradan kaçmanın anahtarı olamamaktadır. İŖte tam da bu noktada Mahur'un hep yollarda olması ve yersiz-yurtsuzluğu Zehra'yı ona çeken baŖlıca etmen olmaktadır. Dolayısıyla Mahur'un varlığı, Derya'nın karamsar bakıŖı karŖısında Zehra'nın uzaklardaki cennete tutunmayı bırakmasına engel olmaktadır.

Filmin ilerleyen kısmında Zehra'nın ciddi bir biçimde bir an evvel Mahur'la oradan gitme isteği, beklemediği bir biçimde Mahur'u kendisinden ve oradan uzaklaŖtırır, sonucunda Mahur film boyunca bir daha da görülmez. Bu hüzne ilave olarak Zehra, Mahur ile olan beraberliğinin sonucunda hamile kalmıŖtır. Bu noktada filmin adına gönderme yaparak, arafta kalan Zehra tek baŖına yükleneceği bu sorumluluk ve günahla baŖ baŖa kalıp cehenneme yaklaŖmıŖtır. Nitekim bebek  aylık olduğu için artık alınamaz ve Zehra bu durumu ailesiyle paylaŖmadan tek baŖına idare etmek durumunda kalır. Bourdieu kavramları açısından irdelendiğinde, filmde simgesel Ŗiddetin en belirgin hâlde görünmesi tam da bu kısımdan sonra olur. Nitekim Zehra, simgesel Ŗiddeti önce kendi içinde yaŖamaya baŖlamıŖtır. YaŖadıđı alanın toplumsal kurallarının dıŖında bir iŖ yapmıŖtır ve bunun affedilir bir tarafı yoktur. Bu noktada arkadaŖı Derya'nın da baŖına aynı Ŗeyin geldiğini ve çocuğunu verdiğini öğrenir. Derya, gerçek yaŖamın zorluklarını bizzat deneyimleyerek đrenmiŖ biri olarak hamile olan Zehra'ya onun da baŖka bir çaresi olmadığını, doğurmak zorunda olduğu bebeği bir baŖkasına vermesi gerektiğini söyler. Tam da bu durum habitus kavramıyla birlikte dŖnldđnde bir döngüye iŖaret etmektedir. Çünkü aynı habitus içerisinde olan Derya ve Zehra aslında o alan içindeki tek bir gerçekliği temsil etmektedirler. Dolayısıyla Zehra da eğer bebeğini doğurursa, Derya'yla aynı kaderi paylaŖmaktan baŖka çaresi yoktur.

Zehra'nın hamileliği ile baŖ baŖa kalıp ne yapacağını dŖndđ sırada, tüm bu olayları da derinden etkileyecek bir baŖka olay gerekleŖir. Derya'nın orayı terk etmesine neden olacak olay, Olgun'un Zehra ile geleceğe yönelik ciddi dŖndđn söylemesi zerine, Zehra'nın ona hamile olduğunu söylemesi ve Olgun'un da bundan Derya'yı sorumlu tutmasıdır. Olgun Zehra'ya bir Ŗey yapamadığı için Derya'nın evini basarak ona saldrmıŖ, tüm hncn ondan ıkarmıŖtır. Çünkü Derya'nın bir

kadın olarak tek başına yaşaması bile Olgun açısından onun, Zehra'yı yoldan çıkardığını düşünmesine yetmiştir. Derya'nın evini bastıktan sonra öfkesini dindiremeyen Olgun, kendi evinde çekmecede bulduğu silahla köpek barınağına gidip her yere ateş etmiştir. Özellikle köpek barınağında rastgele ateş etmesi önemlidir çünkü film içinde babasının mesleğinin ne olduğu pek gösterilmese de zehirli etle para karşılığı sokak köpeklerini öldüren biri olduğu bilinmektedir. İşte tam da bu noktada Olgun da kendi habitusu içinde yavaş yavaş, hiç konuşmadığı, hiç sevmediği babasına dönüşmüştür.

Filmde yaşanan tüm bu olaylardan sonra şu şekilde değerlendirme yapmak mümkün görünmektedir; Zehra da Olgun da habituslarının içinde tıkalı kalmışlardır. Başlangıçta birinin içinde olduğu habitustan kaçma, diğersinin ise sadece ekonomik anlamda kurtuluş hayâlleri vardır. İçselleştirdikleri bu habitus, simgesel şiddeti kendi içlerinde, kendi kendilerine uygulamalarına yol açmıştır. Habitus var olan pratiklerin yeniden üretilmesiyle birlikte aynı zamanda simgesel şiddetinde devamlı olarak yeniden üretilmesine ve meşrulaşmasına bunun birlikte de bu pratiklerin içselleştirilmesine neden olmaktadır (Calhoun, 2015: 75). Filmde ne Zehra'nın babasının ne de Olgun'un babasının öne çıkmamasının sebebi de bununla bağlantılı olarak yorumlanabilmektedir. Çünkü iktidar ya da otorite sadece kişilerle sağlanan bir olgu değildir. Kişiler toplumsal iktidarı uygulayan araçlardır. İktidarı hissetmek için ille de bireylerin olmasına gerek yoktur. Yine süregelen bireylerin koydukları kurallar ve iktidar, hangi habitusun içine doğulduysa ona göre değişmekte ve şekil almaktadır. O habitusların içinde yaşayan bireyler de farkında olmadan o alanın kurallarını içselleştirmişlerdir. Bu filmde de daha yaygın biçimde kurulan iktidar biçimi, toplumsal ve ahlaki kuralların getirdiği iktidardır.

Zehra'nın filmin sonlarına doğru bebeğini düşürmesi ve camdan atması, günah olandan gerçekten çocuk aklıyla kurtulma çabasıdır. Jandarmalar onu karakola götürdüğünde ise psikoloğa "Ben bir şey yapmışım ama ben hiçbir şey yapmadım ki, sadece kirlendiğimi biliyorum." demesi de yaptığı günahın suçunu üstünden atmak için yalan söylemekten başka çaresinin olmamasıdır. Böylece Zehra, tamamen bilinçli olarak düşük yaptığı ölü çocuğunu camdan atmasına karşın, tecavüze uğraması sonucu bunları yaşadığını ve altında olduğu ağır travmanın etkisiyle o an

için ne yaptığına dair herhangi bir şey hatırlamadığını belirtir. Kadının baskı altında olduğu bir toplumda payına düşen, gerçeklerle ancak yalanlar söyleyerek başa çıkabilmesidir. Zira habitus içinde onun mevcudiyetini korumasını sağlayan şey tam olarak budur. Dolayısıyla Zehra, kendi kendine gelecek olan şiddeti kabul edip, olanlar hakkında yalan söylemeyi tercih etmiştir. Amacı elden geldiğince karşılaşmak zorunda kalacağını bildiği toplumsal şiddeti azaltmaktır. Bu toplumsal şiddet karşılaşmak zorunda kalacağı simgesel şiddetten bağımsız değildir. Bunu doğrulayacak biçimde psikoloğun yanında annesinin “İnşallah aka çıkarız.” demesi de aslında toplumsal bir ses olarak, ardında simgesel şiddeti ne denli barındırdığını göstermektedir.

Zehra'nın sorgulamadan söylediği yalan sayesinde kurtulması toplumsal şiddeti bertaraf etmesini sağlarken, filmin sonunda Olgun ile cezaevinde evlenmesi de simgesel şiddeti bertaraf etmektedir. Bu sahne aynı zamanda ikisine de toplumsal koşullar tarafından yazılan ortak kaderi göstermektedir. Bu noktada filmin asıl iletmek istediği mesaj da billurlaşmaktadır. Film boyunca “*Var Mısın Yok Musun*” yarışmasını izleyen ve ona katılmak en büyük hayâli olan Olgun, filmin sonunda Yalçın Çakır'ın Flash TV'de sunduğu programda evlenmektedir. Yalçın Çakır'ın sunduğu program film dışındaki gerçeklikte, üçüncü sayfalara konu olacak haberleri ve insanları yıllarca ekrana taşımıştır. Yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun da filmin içine gerçek hayattaki programı alıp dâhil etmesi, bağımsız sinema anlatısına uygun olarak filmin gerçekliğini pekiştirmektedir. Bunun yanında Olgun'un “Acun abisine” iletmek için çektiği video yerine ulaşamamış fakat Yalçın Abi'ye yazdığı mektup ulaşmıştır. Zehra ile Olgun her ne kadar yaşadıkları yeri aşan hayâller kursalar da yine birbirlerine kalmışlardır. Dolayısıyla farklı sınıfsal ayrımlar üzerinden teorisini temellendiren Karl Marx ya da ağırlıklı olarak iktidar kavramı üzerinden toplumsal ve kişiler arası ilişkileri irdeleyen Michel Foucault'dan daha kapsayıcı olarak, kişinin sınıfsal ve iktidar ilişkilerinin dışında derin bir biçimde içinde yaşadığı habitus tarafından da şekillendirildiğine dikkat çeken Pierre Bourdieu'nün düşüncesi ön plana çıkıyor görünmektedir. Nitekim Zehra ve Olgun'un hikâyesi, bir bakıma tam da Bourdieu'nün belirttiği gibi habitus döngüsünden çıkmanın sanıldığı kadar kolay olmadığı yönündeki savı doğrular görünmektedir.

3.3) Ahlat Ağacı (2018)

3.3.1) Ahlat Ağacı Filminin Konusu

Nuri Bilge Ceylan'ın 2018 yılında gösterime giren *Ahlat Ağacı* filmi; üniversitede sınıf öğretmenliği bölümünü bitirmiş olan Sinan'ın mezuniyetinden sonra memleketine, ailesinin yanına, Çanakkale'nin Çan ilçesine dönüşünü ele alır. Sinan'ın memleketine dönüşü kısa sürede hem kendi duygu ve düşünce dünyasında hem de ailesi ile olan ilişkilerinde ciddi bir dönüşümü de beraberinde getirecektir. Sinan burada bir yandan önceden yazmış olduğu romanı bastırmak için girişimlerde bulunmakta bir yandan da hem iş bulup Çan'da kalma hem de öğretmen olarak atanıp doğuya gitme düşüncesi arasında gidip gelmektedir. Sinan'ın kendi kişisel hikâyesinin yanında başta babası olmak üzere ailesiyle ve diğer insanlarla olan ilişkileri de bu süreçte başat önem taşımaktadır.

Sinan'ın öğretmen olan babası İdris; tüm parasını at yarışı oynayarak kaybetmiş, kendi babasıyla ve eşiyle ise sürekli çatışma hâlinde olan fakat bunların yanında ailesine karşı da daima yumuşak ve ılımlı olmayı sürdüren bir karakterdir. Sinan'ın annesi Asuman ise yaşadıkları ekonomik problemlerden dolayı çocuk bakıcılığı yapan, içinde bulunduğu durumun bunalım ve buhranını sürekli olarak belli eden bir karakterdir. Yaşadıkları durumun tek sorumlusu olarak kocasını görmesine karşın, eşinin yine de hayattaki herkesten daha farklı olduğunu, yeniden geçmişe dönecek olsa yine onunla evleneceğini söylemektedir. Böylesine ilginç ve gergin bir ortamda filmin temel noktasını oluşturan ilişki ise Sinan ve babası arasındaki ilişki olarak öne çıkmaktadır. Geri dönmek zorunda kaldığı taşrada Sinan'ın babasıyla olan ilişkisinde yaşayacağı esas gerilim, babasının orada yitirdiği saygınlığı ve başka insanların da sık sık bunu ona hatırlatmaları üzerinden gerçekleşecektir. Ancak başlarda sürekli olarak çatışma hâlinde olan bu ilişki, zamanla babasını anlamasına ve bununla bağlantılı olarak da kendi iç dünyasında ciddi bir değişim ve dönüşüme de neden olacaktır. Bu temel meselenin yanında, Sinan'ın bir yandan da annesi ve kız kardeşiyle kendi arasındaki ilişki ile dedesi ve babası arasındaki sıkıntılı bir başka ilişki bir araya geldiğinde, aslında babası ile olan gerilimli ilişkisini besleyen diğer ilişki kanalları da ortaya çıkmış olmaktadır.

Nitekim Sinan'ın diğer karakterlerle yaşadığı çatışmalar aslında onun, kendi varoluşuyla girdiği çatışmalar ve neticesinde savaşının da kendini gerçekleştirme adına olduğu görünmektedir.

Filmin uzunluğu, anlatının romana yaklaşması ve film içinde tartışılan birden fazla konunun olması gibi etmenler filmin özetini kısaca yapmayı imkânsız hâle getirmektedir. Dolayısıyla tezin konusu itibariyle filmi Bourdieu kavramları açısından irdelerken, filmde yer alan her karaktere ve Sinan'ın bu karakterlerle olan ilişkilerine de analiz kısmında ayrıntılı bir biçimde değinmek daha verimli olacaktır.

3.3.2) Ahlat Ağacı Filmi İktidar Analizi

Ahlat Ağacı filmi, Sinan'ın memleketi an'a dönüşü ile başlayan süreci ve orada kendi dünyasındaki değişimini anlatırken, bunun yanında ülkeye dair insan profillerine ve taşradaki insan ilişkilerine de odaklanmaktadır. Görece dışa kapalı ve insan ilişkilerinin kente nazaran daha rahat gözlemlenebildiği taşrada film, Sinan'dan yola çıkarak salt onun değil, aynı zamanda onun taşrada ilişkide olduğu diğer insanlarla birlikte genele yönelik bir Şeyler de söyler. Bu hâliyle hem bu taşranın yaşantısına mikro hem de Türkiye'ye dair daha makro ölçekte iktidar ilişkilerine dair ipuçları vermektedir. İktidar ilişkilerinin sadece belirli bir otorite ve hiyerarşiyle değil aynı zamanda simgesel boyutta, toplumsal imalar ve baskılarla da yapılabildiği bu filmde görülmektedir. Nitekim iktidarın yapısı, salt bir coğrafyada tek tip değildir. İktidar yapısı ve ilişkileri, coğrafya içinde mikro ölçekte, bölgelerin özgül koşullarına, kişilerin buldukları habitus içindeki rollerine ve sahip oldukları ya da olamadıkları sermayelere göre de değişmektedir. Bu filmde incelenecek olan iktidar ilişkisi kalıpları da bu özgül koşullar çerçevesinde, Sinan'ın ve babasının bulunduğu konumlar ve yaşadıkları yer göz önüne alınarak değerlendirilecektir. Filmde her bir karakter farklı boyutlarda okumalara ve anlamsal arayışlara açıktır. Sinan'ın kendi hikâyesi kadar, anlatıya temel oluşturan baba-oğul ilişkisi de tüm diğer karakterlerle olan olaylarla birlikte değerlendirildiğinde anlamını daha net ortaya koymaktadır. Bu tespitten hareketle Pierre Bourdieu'nün kavramları açısından anlatısındaki iktidar ilişkilerine bakılacak olan filmde, Sinan'ın her karakter ile olan ilişkisine yine bu perspektiften değinilecek ve bu yolla genel bir sonuca varılacaktır.

Üniversiteyi bitirip memleketi Çan'a gelen Sinan, ülkedeki binlerce atanamayan öğretmenden biridir. Üzerinde zaten bu mesleki belirsizliğin kaygısını taşıırken, memleketine daha adım attığı anda kuyumcunun hâl hatır sorma bahanesiyle, babasının kendisine olan borcunu hatırlatması için Sinan'dan ricada bulunmasıyla, Sinan babasına dair sorunların aynen devam ettiğini anlar. Bu ilk sahnede, babasının yaşattığı sıkıntılarla yüzleşme, film boyunca şahit olunacak, babasının kaybettiği itibarından kaynaklı çevreden gelecek olan simgesel şiddetin başlangıcıdır. Sinan, her ne kadar bu durumu önemsemiyormuş gibi dursa da film boyunca bunun öfkesi ve hüznünü içinde taşıyacaktır. Nitekim ailesinin kendisine olan kayıtsızlığı, eve geldiğinde annesi ve kız kardeşinin sanki o her gün eve geliyormuş gibi karşılanmasıyla da belirmiştir. Evin genel anlamda durgun bir havası vardır. Bu durgun hava temelinde evin ekonomik problemlerinden kaynaklanmaktadır. Bu ekonomik problemler evdeki ilişkilerin soğuk ve mesafeli kalmasında başlıca etkidir. Zira annesi bu sahnede de ilerleyen sahnelerde de sürekli olarak bu ekonomik problemlerden şikâyet etmekte, ayrıca bundan kaynaklı melankolik bir havaya da sahip görünmektedir. Yine Sinan eve gelir gelmez babası İdris'in, ondan arabaya benzin doldurmasını istemesi de bu durumu göstermektedir.

Geleneksel bir toplumda ve özellikle taşradaki aile yapısı içinde erkeğin ya da babanın iktidarının gücünü aldığı en önemli etken para, yani ekonomik sermayeye sahip olup olmamasıdır. İdris'in ekonomik sermayeye sahip olmaması, onun evdeki iktidarını bir noktada kırmıştır. Aslında İdris bir nevi aile içi yetkilerini eşine devretmiştir. Bu da hem Sinan'ın hem de eşi Asuman ve kızı Yasemin'in ona karşı bakışında bazı problemlere yol açmıştır. İdris'in at yarışı oynamasından dolayı kendisi ve ailesini soktuğu ekonomik sıkıntılar, bir yandan ev dışındaki itibarını ve saygınlığını yitirmesine sebep olduğu gibi bir yandan da bu durumun ev içinde de yaşanmasına sebebiyet vermiştir. İdris habitusu içinde ona biçilen öğretmenlik ve babalık kalıplarına uygun hareketler sergilememekte, bir nevi o alanın içindeki kurallara uymamaktadır. Eline geçen parayı ailesi için kullanmayacağına ilişkin kanı, banka kartını eşine vermesini beraberinde getirerek hem bu sorumluluğu artık eşine yüklemesine ve hem de iktidarının sarsılmasına yol açmıştır. Filmde İdris'in sürekli olarak emekli olup köye yerleşme istediği bu durumun sonucudur. Çünkü her daim

dışarıda ve içeride yüzüne vurulan bu ekonomik sıkıntının kaynağı olarak görülme hâlini, köye gittiğinde sonlandırmaya yönelik içinde gizil bir arzu vardır.

İdris ve Sinan'ın ilişkisini derinlemesine incelemeye önce filmde, İdris'in kendi babasıyla yaşadığı ilişkiye de değinmek gerekmektedir. İdris ve babası arasındaki ilişki tam bir baba-oğul çatışması hâlidir. İdris'in ısrarla köydeki evin arazisinde kuyu kazıp, oradan su çıkarma isteği babasına göre saçmadır, üstelik babası oğlunun bu ısrarı yüzünden köylülerin diline düşmektedir. Köylünün kurak olduğunu iddia ettiği arazide İdris'in ısrarla su araması, aslında kendi emekliliğine yönelik bir planın parçasıdır. İdris doğada kendine ait bir hayat kurmak için, buradan su çıkarıp tarım ve hayvancılıkla uğraşmak istemektedir. Ancak sonuçsuz kalan su arayışında, babasının en nihayetinde oğlunun büyük yaşına rağmen onu çocuk gibi azarlaması ve ondan sürekli şikâyet etmesi, İdris üzerindeki baba iktidarının nasıl olduğu hakkında da bilgi vermektedir. Öte yandan babasının öfke nöbetlerine ve hakaretlerine, köylülerin dalga geçmelerine karşın, babasının İdris üzerinde kurmak istediği iktidar, oğlu tarafından çok da ciddiye alınmamakta, o yine kendi bildiğini okuyup kuyuyu kazmaya devam etmektedir.

İdris'in kuyudan su çıkartma inadını geleceğe yönelik planlarının yanında, bir yandan da oradaki insanlardan farklılığını sürdürme çabası olarak okumak mümkündür. Ailesi tarafından istenmeyen adama dönüşmüş olan, yaşadığı yörede de bir öğretmene yakışmayacak şeylerle uğraştığı gerekçesiyle dışlanmış olan İdris, bizzat yaşamı deneyimleyerek yaşamını sürdüren köylülere karşın, öğretmen olması ve mesleğini sahiden de seviyor olması sebebiyle ilmi bilgilerinden yola çıkarak kendi haklılığını ispatlamaya çalışmaktadır. Böylece o dışlanan, “deli” lakabına kavuşan İdris, bir bakıma ömrünü boşa harcamadığını, bir bildiği olduğunu göstermeye uğraşmaktadır. Ancak köydeki bu bitmeyen uğraşın ve dedesinin babasına attığı azarları mutsuzca dinleyen Sinan'ın, daha sonra ninesi ve imam olan diğer dedesinin yanına gittiğinde de babasının başkalarına borcu olduğunu öğrenmesi onda babasına karşı olan hüznü ve hıncı daha da artırır. Buna karşın salt içsel bir gerilim olarak görülen bu durum, o an için tüm bunları artık umursamadığını belirtmesi neticesinde sanki yokmuş gibi de bir kenara kaldırılır. Oysa Sinan her ne kadar bu sahnelerde babasının borçlarına ve dışlanan, sevilmeyen karakterine karşı

kayıtsız kalıyormuş gibi gözüксе de sonrasında yavaş yavaş bu borçlardan kaynaklı toplumsal baskının getirdiği simgesel şiddetin kısıkağı altına girecektir. Neticede, Sinan'ın da içinde bulunduğu toplumsal yapı içerisinde bir çok toplumsal yapıyı barındırmakta ve bu yapı içindeki kurumlarda simgesel şiddeti yeniden üretmektedirler (Bourdieu, 2016b: 2017).

Yaşadığı tüm sıkıntılardan ve kendi varoluşunu gerçekleştirilememesinden kaynaklı olarak Sinan, yazdığı *Ahlat Ağacı* adlı romanını çıkartmak için kendine finansal bir kaynak aramaktadır. Bu sebeple gittiği ilk yer, yaşadığı kasabanın belediye başkanıdır. Başkan, Sinan'ın babasının İdris olduğunu öğrenince hafiften alaylı bir şekilde güler. Sinan bunu fark eder ve babasının toplumsal konumunun önüne bir engel olarak çıkmasını elden geldiğince umursamamaya, belli etmemeye çalışır. Konuyu doğrudan kitabına getirdiğinde ise başkan, Sinan'ın getirdiği kitap taslağını ilk önce bölgeyi tanıtıcı yazılardan oluşan bir kitap olarak düşünür. Hemen ardından ise Sinan'ın kitabının aslında edebi kaygılarla yazılmış bir roman olduğunu öğrenince, sanki sahiden de bu kitapla ilgileniyormuş gibi yapar, hatta daha önce çöpçülük yapan bir çalışanlarının şiir kitabı çıkartmasına da yardım ettiklerini anlatarak övünür. Bu övünmenin hemen ardından ise kitabın basılmasını takip eden süreçte çöpçü tarafından soyulup soğana çevrildiklerini de ekler.

Sinan basit bir istekle gittiği ancak belediye başkanının kendi kitabıyla ilgisiz bir biçimde uzun uzun belediyenin faaliyetlerinden, kendi başkanlık döneminde hangi işlerin ne denli ilerleme kaydettiğinden bahsetmesinden bunalarak yeniden konuyu kitaba getirdiğinde, belediye başkanı bu şahsa özel çalışma için belediyeden bütçe ayırmanın ne kadar zor olduğunu anlatır. Hemen ardından yine kaldığı yerden devam ederek, makam odasının kapısının olmamasından konuyu açar ve politik ahlak ve doğruluk üzerinden Sinan'a sonu gelmeyen açıklamalar yapmaya devam eder. Böylece yardım konusunu değiştirmeye çalışır. İşin özünde Sinan'ın kitabının ona ya da belediyeye herhangi bir fayda sağlayacak boyutta olmadığı düşüncesi yatmaktadır. Böylece derin üzüntülerini dile getirmekle birlikte onu aslında ciddiye almadığını düşünmemesi için de Sinan'ı, İlhami adında, belediyeye çalışan ve çok kitap okuduğunu söylediği bir kumcuya yönlendirir. Kendi iktidarını eline almaktan yoksun, işsiz olması sebebiyle geleceğe umutla bakamayan, ailevi problemlerinden

ötürü onların destekleriyle kendi ayakları üzerinde durmasına imkân da bulunmayan Sinan'ın, üzerine eğildiği ve en değer verdiği alan edebiyatla ilgili bir şeyler yapabileme çabası, iktidarın politik olarak örgütlendiği noktada onu eli boş bir biçimde başka bir noktaya, iktidarın sermaye biçimi olarak görünür olduğu kumcu İlhami'ye yönlendirir.

Sinan çok geçmeden, belediye başkanının onu yönlendirdiği kumcu İlhami'ye uğrar fakat onu yerinde bulamaz ve geri döner. Yolda, kuyudan su almaya gelen, liseden arkadaşı Hatice'ye de rastlar. Konuşmanın başından itibaren Hatice'nin yaşadığı yere dair memnuniyetsizliği görülmektedir. Hatice, içinde bulunduğu habitustan kaçmak istemektedir fakat bunu imkânsızlığının da farkındadır. Kaçmak için en fazla yapabileceği şey evlenmektir. Onu da yakında bir kuyumcu ile evleneceğini, “*Hep siz mi gideceksiniz? Biraz da biz gidelim.*” diyerek belirtir. Akıllı “kalabalık, ışıklı caddeler, rüzgârlı tepeler ve güzel yemekler”in olduğu yerdedir. Fakat o en yakınındaki hayatı seçmek zorundadır. Sinan ise Hatice'nin görmek istediği her şeyi görmüştür ve oralarda hiç de Hatice'nin hayâl ettiği gibi şeyler olmadığını dile getirir. Hatice ne kadar oradan çıkamıyorsa, Sinan da dönüp dolaşıp aynı yere geri gelmiştir. Ancak Sinan ne kadar geri gelse de hep kaçmaya hazır hâli, filmin başından beri çok net bir biçimde görülmektedir. Bir ahlat ağacının altında, gün yitimi öncesinde yaptıkları bu konuşmada ikisinin de kaçma isteği ortak fakat aradıkları ise bambaşka şeylerdir. Hatice daha gösterişli bir hayatı arzularken, Sinan ise taşranın “hoşgörüsüzlüğüne” ve “dar kafalılığına” vurgu yaparak gitme isteğinin motivasyonunu dile getirmektedir.

Hatice kendi habitusundan istediği biçimiyle çıkamayacağını, bunun için ne ekonomik ne de kültürel sermayesinin olmadığını farkındadır. Tam da bu farkındalıktan ötürüdür ki o alan içindeki kurallara da uyum sağlamak zorunda olduğunun bilincindedir. Nitekim sonradan bunu da aslında istemediğini anladığımız biriyle evlenerek gerçekleştirmektedir. Hatice, bu noktada o alanın iktidarına yenik düşmüştür. Habitustan kaçma isteği, habitus içinde kendisini sınırlanmış hisseden birey açısından son derece olağan bir sonuç iken habitusunun dışına çıkabilmek ve arzusu duyulan bambaşka yerlere gidip, oralara uyum sağlayabilmek ise son derece zor bir durumdur. Nitekim bunun yanında arzu edilen ile gidilip karşılaşıldığında

fark edilen arasında bir ayırım olma ihtimali de yüksektir. Sinan'ın Hatice ile kent hayatından ve orada yaşamaktan anladığı şey farklı olsa da Hatice'nin arzularına ve meraklarına son derece basit şeyler olarak bakıp tepki vermesi, onda yaşamı fazlasıyla deneyimlemiş ve elinde olanla artık yetinemeyecek karamsar birinin tepkisi olarak ortaya çıkmaktadır. Yine de her şeye karşın bu karamsarlık, kitabını çıkartabilmek kumcu ile yeniden görüşme çabasında sanki biraz dağılmış gibi durmaktadır.

Belediye başkanının onu yönlendirdiği kumcu İlhami'ye çok geçmeden yeniden giden Sinan, uzun sayılabilecek bir konuşmanın neticesinde burada da beklediği cevabı alamamıştır. Karşısında eğitimin hayatta kalmak ve bir yerlere gelebilmek için tek başına yeterli olmadığını söyleyen ve piyasanın acımasız koşullarında hayatta kalabilmek için sert ve gözü kara olmak gerektiğinden bahseden biri vardır. İktidarın gerçekleşebilmesi için politik alana giden ve orada daha çok iktidarın, karşısındaki iktidarsız üzerinden kendi iktidarını pekiştirdiği bir duruma tanık olan Sinan, belediye başkanının yönlendirmesiyle yöneldiği sermaye alanından da yine bu iktidarsızlık nedeniyle dışlanmıştır. Başkanın Sinan gibi kitap çıkartmak isteyenlere yardım ettiğini belirttiği İlhami aslında kendi iş çıkarlarına uygun olduğu için bu yardımları yaptığını Sinan'la konuşması sırasında ele vermiştir. Böylece başkanın şair çöpçüye yaptığı atıf, aslında belediyenin yaptığı yolsuzluğu bir bakıma gizleyen masraf kalemi olarak ortaya çıkmış olur. Tam da birbirlerine denk düşecek biçimde Sinan'ın bu iki insan karşısında da onların aynı sayılabilecek söylemleri neticesinde kendisini çaresiz ve çıkmazda bulması, onun dönüşümünde etkili olacak noktalardan da biridir.

Kitap çıkarabilmek adına Sinan'ın büyük umutlarla gittiği iki yerden, belediye başkanı ve Kumcu İlhami'den aldığı tepkiler aslında bir yandan da simgesel şiddetin iktidarla ne denli iç içe olduğunun bir göstergesi olmakla beraber, aslında bunların birbirlerinden keskin, net bir biçimde ayrılmadıklarını göstermiş olmaları bakımından da önemlidir. Nitekim konuşmalarının benzer dilden olması, onların dertlerinin kitap ya da buna benzer işler değil, kendi çıkarları doğrultusunda onlara hizmet edecek şeyler olduğu net bir biçimde anlaşılmaktadır. Bunun en görünür olduğu yerlerden birinde, İlhami'nin sürekli olarak Çanakkale Savaşı ve şehitliklerle

övünüyor olması bu ortak dilin de bir uzantısı olarak okunabilmektedir. Nitekim uzun konuşmaların ve kendini övmelerin ardından, Sinan'ın yazılarının beklediği gibi Çanakkale'nin tarihi ya da şehitliklerle ilgili olmadığını, bunların dışında oradaki yaşam kültürü üzerine olduğunu öğrendiğinde İlhami'nin verdiği tepki tartışmaya mahal vermeden konuyu kestirip atmaya, ancak bunu yaparken de bir yandan da üste çıkmaya çalışmaktadır. Zaten yardım etmeyeceği en başından belli olan bu işe, bir de bu kültürel değerler üzerinden olayı saptırarak ret vermek çabası neticesinde, İlhami açıktan açığa Sinan'a baskı uygulamıştır. Nihayetinde Sinan, gittiği iki yerden de olumlu bir sonuçla dönememiştir.

Kitap çıkarmasına destek olacak insanlar bulma konusundaki girişimleri karamsarlığa dönüşen Sinan, her ne kadar kendi hayatını düzenlemeye ve sıkıntı duyduğu bu taşradan uzaklaşarak kendi arzuları doğrultusunda, kendi hayatını kurmaya çaba sarf etse de mesleki bir çıkmazın da içine girmiştir. Bir yandan KPSS'ye girmeyi düşünmekte fakat doğuya gitme düşüncesi ona uzak gelmektedir. Eğer bu olmazsa oralarda kalıp mesleğinin dışında bir iş yapma durumu söz konusu olacaktır. Sinan her iki olasılığı da gençliğini heba etmek şeklinde görmektedir. Polis arkadaşı ile telefonda konuşurken de bu sıkıntısını dile getirir. Sinan arkadaşına mesleğinin nasıl gittiğini sorduğunda, ondan iş stresinin ve ezilmişliğinin stresini başkalarını copleyarak aldığına yönelik duyduğu cevabın karşısında “*Hayatın teorisi bu!*” diye bunu normal karşılamıştır. Buradan yola çıkarak anlatıda Sinan'ın kendi kitabını çıkartmak için ihtiyaç duyduğu parayı, dedesinin eski el yazması bir kitabını gizlice satarak ve babasının da hayatta en çok değer verdiği köpeğini bir başkasına para karşılığı vermesiyle elde edecek olmasına bir hazırlık sağlanmıştır.

Sinan kendi isteğine ulaşabilmeyi, başkalarının, özellikle de babasının değer verdiği bir şey üzerinden sağlamıştır. Babasının köpeğini satması da bir noktada kendi içinde bulunduğu durumun acısını babasından çıkartmasıdır aslında. Yani Sinan, kendine stres oluşturan dertlerini, başkalarının değer verdiği şeyler üzerinde atmaya çalışmıştır. Böyle yaparak tam da eleştirdiği babası gibi davranır aslında; nasıl ki babası kendi eylemlerinin sonucunu ailesine fatura olarak çıkardığında Sinan bunun öfkesini ve yılgınlığını yaşamışsa, artık o da savaşmaktan vazgeçerek kendi zaferine giden yolda kabullenilmez davranışlarını kendinde bir hak olarak görmeye

başlamıştır. Nitekim onun bu kayıtsızlığı ve bir yandan da başına gelen tüm şeyleri kabullenerek bunlarla başa çıkma çabası, yönetmen tarafından babasının masum köpeğinin uzun bir koşturmanın ardından denize atlayıp gözden kaybolmasıyla sembolize edilmiştir. Tam da bu noktadan itibaren ki Sinan, tahmin etmediği biçimde babasının bu köpeğin ardından derin bir üzüntüye düştüğünü gördüğünde bazı şeyleri yeniden ele almaya başlar. İdris açısından o köpek, yitmemiş bir masumiyetin ve bir gün dönülmesi umulan doğanın ev sahibidir. Böylece köpek İdris'i tüm sıkıntılarından bir parça olsun uzaklaştıran canlı iken, bu canlı film boyunca kişisel hataların sorumsuzluk neticesinde başka insanlara zarar verdiğini ilk elden tecrübe eden Sinan'ın günahına dönüşmek zorunda kalmıştır.

Babası ile olan gerilimli ilişkisinde Sinan sürekli olarak babasını yetersiz olmakla suçlamakta, içinde buldukları durumdan, zor şartlarda okumasından ve hatta gizlice eski el yazması kitap ve köpek satışından elde ettiği anda sahip olduğu kitap çıkarma parasının kaybolmasından bile babasını sorumlu tutmaktadır. Çünkü babası, Sinan'a sınava giderken bile ona para vermeyecek kadar "aciz", hatta bu sırada giderayak ondan para isteyecek kadar da zor durumdadır. İzleyicinin bile bilmediği bir anda evin kapısı açıkken portmantodaki montunun cebinden parası alınan Sinan açısından artık öfkesini dizginleyebileceği bir boşluk kalmamıştır. Alanın kim olduğunu bilmesede bütün bu durumlar üst üste geldiğinde, Sinan'ın iktidar olarak görmesi gerektiği babası artık onun karşısında yetersiz konuma düşmüştür. Öte yandan babasına benzemek istemeyen Sinan açısından kendi kitabını çıkartarak, oralardan kurtulmak istemesi bu son olayla yerini iyice karamsarlığa bırakmıştır. Bu umutsuzluk aslında Sinan'ın kendini var etmesi ve toplumda kabul görmesi anlamına da gelecek olan yazarlık imkânının ondan alınması anlamına da gelmektedir. Nitekim bunun gerçekleşmemesinden ötürü, filmin başından ciddi dönüşümün yaşandığı son kısmına kadar Sinan'ın insanlarla konuşmasındaki iğneleyici ve alaycı tavrı da aslında örtbas etmeye çalıştığı bu yetersiz durumların göstergesidir.

Çalınan parasından ötürü kitap çıkarma işinin zora düştüğü noktada Sinan'ın, dedesinin evinden aldığı el yazması kitabı satmak için bir kitapçıya gittiği sahne önem arz etmektedir. Nitekim onun buraya uğraması bir yandan da Sinan'ın zaafa

uğramış iktidarını, iktidarını elinde bulunduran bir başka kişi karşısında sınama imkânını da yaratmıştır. Kitapçıda daha önceden okuduğu ve takip ettiği bir yazar olan Süleyman'ı görür. Bir masada tek başına kitabını okuyan Süleyman'dan izin isteyerek yanına oturur ve kendinin de kitap yazdığını fakat henüz basılmadığını belirterek sohbe başlar. Romanının ne hakkında olduğuna dair Süleyman'ın son derece normal sorusu karşısında sanki yüce fikirleri kendisinden çalınmak isteniyormuş gibi bir gizeme ve mesafeli tavra bürünen Sinan, türlü dokundurmalarla eserinin salt taşradaki varoluş çabası üzerinden yeni bir şeyler söylediği noktada muhabbeti çıkmaza sokar. Karşısındaki gencin herhangi bir konuyu konuşmak ya da ondan yazmak hakkında bir fikir almaktan öte sanki kendisiyle savaşmaya gelen bir ezilmiş Dostoyevski kahramanı olduğunu fark etmede gecikmeyen Süleyman da onu kısa cevaplarla geçiştirmeye çalışır. Ancak Sinan bu sefer de Süleyman'ı daha önce taşrayla ilgili bir sempozyumda dinlediğini belirterek, edebiyatın önemi ve taşra romancılarının da buradaki rolü üzerine yeni bir konuyu açar.

Sinan, Süleyman'ın bizzat kendisinin de katılımcı olarak içinde yer almasından dolayı daha kolayca tahrik edip tartışmanın içine çekebileceğini bildiği sempozyum üzerine konuşmasını devam ettirip, lafı o sempozyuma bir mektup yollayarak sempozyuma katılmamayı ilke edindiğini belirten bir taşralı yazara getirir. Nitekim o mektuptan¹¹ hareketle, oradaki düşünceleri savunarak edebiyatın merkezinin ve taşrasının neresi olduğuna dair bir tartışma başlatmaya çalışır. Sinan mektubu gönderen taşralı yazardan taraf olarak konuşmaktadır. Onun bu tartışma sırasındaki tavrı ve konuşmaları iğneleyici ve alaya alıcıdır. Bu yolla hiç belli etmeden, beylik laflar ederek karşısındaki yazarı kışkırtmaya çalışmaktadır. Çünkü karşısında iyi ya da kötü, Sinan'ın istediği yazar olma hayâlini başarmış biri durmaktadır. Sinan da kendisinde hissettiği bu eksikliğini, karşısındaki yazara karşı edebi bir tartışma altında onu tahrik etmeye çalışarak, bir bakıma hep kendisinin maruz kaldığı simgesel bir şiddet uygulamaya çabalamaktadır. Süleyman ise başlangıçta Sinan onu ne kadar tahrik etmeye çalışırsa çalışsın sabırla dinleyerek,

¹¹Filmdeki bu mektup, kaynağını 18-19 Mayıs 2013 tarihinde Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlenen *Taşra ve Edebiyat Sempozyumu*'na, Polat Onat tarafından gönderilen mektuptan almaktadır. Mektubun tamamına erişmek için bkz: Varlık, Mesut: Edebiyatın Taşradan Manifestosu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

sonrasında da Sinan'ın konuşmasındaki kışkırtıcı havaya daha fazla dayanamayarak ona istediğini vermiş olur. Nitekim daha fazla bu kışkırtmalara gelemeyecek olan ve karşısındaki gencin tam olarak ne yapmak istediğini bilen Süleyman, onun yeni yetme toyluğundan dem vurarak, hayattaki gerçeklerin Sinan'ın baktığı gibi olmadığını sert bir dille ifade eder.

Süleyman açısından taşrada kalmaya devam etmek saygı duyulması gereken bir karar olmakla birlikte gerçek yaşamın pratikleriyle uyuşmamaktadır. Nitekim Süleyman son derece gerçekçi ama bir yandan da seyirciye hayatın pek çok sıkıntısını tek başına göğüslemiş havasını veren bir tavırla yaşamda yüksek değerlerin, kendini izole ederek sistemden ya da istenmeyen insanlardan uzaklaşmanın mümkün olmadığını kavramış hissiyatı verir. Onun karşı saldırıya geçerek Sinan'ı eleştirdiği husus da tam da bununla ilgili olarak, henüz kendisi hiçbir yayım yapmamış olan Sinan'ın, iyi ya da kötü pek çok eser yayımlamış bir insanı ukala biçimde tahrik etmesi üzerinedir. Nitekim uzun bir yürüme sekansı boyunca gerçekleşen konuşma bittiğinde ise Sinan sanki hiçbir şey olmamış gibi, öncesinde sert eleştirilerde bulunduğu yazara bu sefer kitabının taslağını vermeyi teklif ettiği anda aslında kendisinde hissettiği eksiklik duygusunun gerçek yaşamdaki iktidarsızlık ile bir araya gelmesinin yarattığı durumu yaşamış olmaktadır. Onun kitabını okuyan, değerlendiren, satın almak isteyen pek de yoktur. Dolayısıyla bizzat bu işlerin içinden gelen, her ne kadar kızdırmaya çalışsa da bir şekilde yazdığı eserleri yayımlatabilen Süleyman dışında destek isteyebileceği kimse de geriye kalmamaktadır. Süleyman'ın onun bu isteğini reddederek yoluna devam etmesi ise, Sinan'ın tatlı bir rüya olarak başlayan uykusunu kâbus olarak sonlandıran gerçekliğe denk düşmektedir.

Yazar olma çabası ile kendisini var kılmaya çalışan Sinan'ın, babasının evde hükmünün çok az olduğu sık sık işlendikten sonra, geriye içini bir parça olsun dökebileceği tek insan olarak annesi kalmaktadır. Babasıyla geçinemeyen, istediği kitabı bastıramadığı için habitusuna hapsediği hissinde bulunan Sinan, bu boşluğu bir parça annesi ile doldurmaya çalışır. Annesiyle paylaştıkları da her ne kadar az olsa bile babasına kıyasla daha fazla olmaktadır. Tam da bu kısa paylaşım anlarından birinde annesi ile konuştuğu bir sahnede, babasının zamanında kaçıp gittiğini ve

tekrar geri döndüğünü seyirci öğrenir. Böylece aslında Sinan'ın bu sıkıştığı alandan kaçma isteğinin, zamanında babasında da bulunduğu öğrenilir. Babası hâlâ kaçma isteğindedir fakat bu merkeze bir kaçış değil, tam tersi taşranın daha da içine, köyüne kaçma isteğidir. Babası üzerine daha çok şeyin öğrenildiği bu sahnede Sinan annesiyle aile fotoğraflarına bakarken, o ana kadar sık sık babasına kızgınlığı içinde gördüğümüz annesinin, babasından çok daha eski zamanları kastederek daha önemli ve saygın bir insan olarak bahsettiği işitilir. Kendisi de istemediği bir habitusa takılı kalmış olan Asuman, önceleri “önemli şahsiyetlerle” vakit geçirdiğini belirterek, bir bakıma kendisinin de iktidarsızlaştığını belirtirken, daha önemlisi İdris'in sadece para kaybederek değil aynı zamanda simgesel sermayesini de zaman içinde yitirerek pasif bir konuma sürüklendiğini belirtmiş olur.

İktidarını sadece ekonomik anlamda değil aynı zamanda toplumsal anlamda da kaybeden İdris'in, aslında salt yaptıkları ya da yapmadıklarından ötürü değil, sırf yapması gerekenleri ona toplumsal olarak önceden belirten bir mesleğin çalışmanı olmasından ötürü de yargılanmaktadır. Nitekim sürekli olarak mesleğinden kaynaklı yargılanma hâli de bu simgesel kaybın getirisi olarak tüm toplum tarafından İdris'e uygulanan bir simgesel şiddete dönüşmüştür. Fakat Sinan bir yandan da annesi ile tüm bu konuşmaları yaparken, annesi yine de babasının farklı olduğunu, onun diğer babalar gibi olmadığını, çocuklarına bir kere bile vurmadığını ve herkesin paradan konuşurken onun topraktan konuştuğunu belirtmekten de geri durmaz. İdris'in diğerlerinden farklı olduğunu annesi her konuşmada az çok belli etmektedir. Ancak İdris'in yaşadığı yer itibarıyla bu farklılığının kabul görmediği de ima edilmektedir. Nitekim anlatıda bu toplumsal kavrayışın, o mesleklerin altlarındaki bireyleri nasıl da gölgelediğine yönelik en belirgin sahnelerden biri de Sinan'ın dedesinin, köyün imamıyla olan ilişkisinde görünür olmaktadır.

Sinan'ın dedesi köyün eski imamıdır ve artık oldukça yaşlanmıştır. Köye gittiğinde dedesine de uğrayan Sinan, onun ezan okumak için hazırlandığını görür. Köyün imamı Veysel düğüne gideceği için, Sinan'ın dedesinden ezanı okumasını istemiştir. Ninesi ise bu duruma, artık fazlasıyla yaşlanmış olan kocasının bir gün ezanı karıştırması ve köylünün diline düşmesi korkusuyla durmaksızın söylenmektedir. Ancak ninenin korkusu salt bununla değil, ezanı yanlış söylemenin

getireceği kötü şeyleri de göz önünde bulundurarak temellenmektedir. Üstelik bu olay gerçekleşirse, batılın gerçekliğe denk düşen noktasında eski bir imam için bu durum, elde ettiği toplumsal konumunu sarsacak ve mizah malzemesi de olacaktır. Nitekim dede ve ninenin evinde tüm bu sohbetler gerçekleşirken, nine tarafından imam Veysel'in, onlardan iki tane altın aldığı ve halâ geri getirmediği öğrenilmektedir. İmam Veysel'in altınları geri vermeyip düğüne gitmesi, bulunduğu toplumsal konumla ironi içindedir. Ancak Sinan'ın gözünde işin absürt olmasına neden olan olay ise, imamın bunu herhangi bir sebep belirterek veremediğini belirtmeden, hiç lafını bile açmadan yaşantısına devam etmesindedir. Zira tam da habitusun kendi içindeki işleyişine uygun olarak, dede alacaklı olduğu ve altınlar kendisinin olduğu hâlde sırf karşısındaki bir imam olduğundan borcunu istemeye çekingen davranmaktadır. Ona göre böyle bir davranış hem kendisi eski bir imam olduğundan hem de imamı zan altında bırakacağından ayıp karşılanabilecek bir durumdur.

Ninesi ile dedesi yanında sadece imamın değil, kendi babasının da almış olduğu altınları geri vermediğini öğrenen Sinan, oradan hem babasına hem de imama karşı öfke duyarak kalkar. Ancak her zamanki gibi öfkesini sertlik göstererek değil, iktidara maruz olanın eylem biçimi olan mizah ile göstermeye çalışır. Öyle ki dedesinden öğrendiklerinin ardından köyde dolaşırken imam Veysel ve onun yanında bulunan komşu köyün imamı Nazmi ile karşılaşır. İmam Veysel, Sinan'ın onları gördüğü sırada elma ağacının tepesindedir. Sinan ise onlara seslenmeden, bir yandan da korkmalarına sebep olarak onları taşlamaya başlar. Nihayetinde ağaçtan aşağı inen imam Veysel, Sinan'ın alaycı gülüşleri eşliğinde ağaçtan indikten sonra onunla İmam Nazmi'yi tanıştırır. Konu bir şekilde düğünlerden açılınca, Sinan iğneleyici bir ifadeyle insanların borçlarını ödemediklerini ve üstüne her düğüne giderken takı taktıklarını ima eder. Fakat imam Veysel oralı olmamakta ve hiç üstüne alınmamaktadır. Akabinde dinde reformlar üzerine konu açıldığında imam Veysel'in ısrarla Müslümanların daha üstün bir ahlâka sahip olduğunu savunurken, toplumsal konumunu sadece söylemleriyle pekiştirdiği fark edilmektedir. Böylece kendi eylemlerinden hiç bahsetmeden, toplumda var olan simgesel sermayesinin getirdiği

itibarı ile değişim ve dönüşüme karşı durarak kendi iktidarını ve konumunu korumaya çalışmaktadır. Çünkü, ondan beklenilenin karşılığı tam itaattir.

Veysel'in sorgulamaya karşı tavrının yanında tüm muhabbet sırasında daha ılımlı ve demokratik anlayışa sahip olarak ön plana çıkan İmam Nazmi ise sık sık Veysel'in onun lafını kesmesiyle susmak zorunda kalır. Nitekim onun inanç bağlamında da toplumsal yaşamda değişim ve dönüşümün gerekliliği, reformun kabullenebilir olduğuna yönelik sözlerine karşın İmam Veysel net bir biçimde bu görüşlere karşı çıkarak, sorgusuz sualsiz teslimiyetten bahsedip durmaktadır. Sinan'ın ise bu tartışmada sorgulayıcı tavrı aslında bir nevi, kendi yaşadığı hayatına karşı da bir özeleştiri niteliğindedir. Kahveye oturduklarında babasının arabayla önlerinden geçmesiyle, İmam Veysel Sinan'a babasının kaybettiğı itibarıyla ilgili dokundurma yapar. Sinan'a milletin söylediklerini boş vermesi gerektiğı yönündeki güya babacan tavra karşılık, kendisi de aslında o gürhün içinde olduğunu belli etmektedir. Sinan da bunu bildiğinden, İmam Veysel'i babası üzerine söz söylediğı için eleştirerek dokundurmalar yoluyla aslında babasının yaptığının, hayata karşı bir başkaldırı olduğunu söyler. Böylece görünür biçimde ilk kez babasını savunmasa bile onu anlamaya başladığı görünmektedir. Belki de tüm bu suçlamalara karşı babasının bir savunmaya ihtiyacı olduğunu düşünmektedir. Zira aslında Sinan da babası gibi yaşadığı alan içindeki oyunun dışındadır ve kurallara uymamaktadır. Nasıl ki Sinan'ın gösterdiği eğreti tavır, kendisini o alana ait hissedememesinden kaynaklanıyorsa aynı durum babası için de geçerlidir. Babası bu içinden çıkılmaz durumdan kendisini at yarışına vererek kaçmayı istemekte, Sinan ise yazdığı romanla bunu yapmaya çalışmaktadır.

Uzun hayâl kırıklıkları ve tartışmaların sonucunda, kendisi de babasına dönüşmek pahasına gizlice el yazmasını ve köpeği satarak gerekli parayı çıkarmış olan Sinan, sonunda bu isteğine ulaşır. Kitabın baskısını alınca hem babasına kitabını vermek hem de evde kesilen elektriğın parasını ondan almak için onun okuluna gelmiştir. Fakat babasının tam sınıfa girdiğı bu sırada kâğıda bir şeyler karaladığını gören Sinan, onun at yarışı oynadığını düşünür ve babasının da fatura için verebileceğı parasının olmadığını söylemesi üzerine ona kitabı vermeden çıkar ve eve gelir. Kitabını ilk verdiğı kişi onun saflığı ve babasına olan merhameti nedeniyle

sertçe eleştirdiği annesi olur. Oğlunun bu jesti karşısında Asuman duygulanır ve onun hakkında söylenenlere hiçbir zaman kulak asmadığını belirterek yanıt verir. Öyle ki oğluna karşın aslında ilgisiz diyebileceğimiz birisi olan Asuman, bu olayın ardından Sinan'ın her zaman özel olduğunu bildiğini söyler. Annesinin bu aşırı duygusal tavrı karşısında ise Sinan gayet soğukkanlılıkla cevap verir. Sinan da annesinin gözünde babası gibi farklıdır ve bu farklılık daha sonra onun babasının kaderini kabullenışı ile sonlanacaktır.

Çıkarttığı kitapları sürekli uğradığı kitapçıya giderek satılması için bırakan Sinan, bu dert de aradan çıktıktan sonra askere gider ve görevini tamamladıktan sonra yeniden evine geldiğinde kitaplarının bodruma kaldırıldığını ve bir kısmının da küflendiğini öğrenir. Bununla beraber annesinin alırken çok duygulandığı kitabını hiç okumadığını, kız kardeşinin de onca süre içinde bir kez olsun dersten fırsat bulamadığını bahane ederek kitabı bitirmediğini öğrenir. Babasının köpeğini satarak kazandığı parayla çıkarttığı kitabını yine babasından başka kimse okumayacaktır. Sinan'ın babasına olan derin kızgınlığı karşısında kendisini bir parça sığındırmaya çalıştığı annesinin bu vurdumduymazlığı, yine kitapçıya gidip tek bir kitabının bile satılmadığını öğrendiğinde yaşadığı hayâl kırıklığıyla birleştiğinde artık yapacak pek bir şeyinin kalmadığını fark eder.

Kitaba yönelik beklentilerin boşa çıkmasının yanında Sinan eve döndüğünde babasının artık emekli olduğunu, aldığı tazminatla borçları ödeyip kalan miktarla da köye yerleşerek orada hayvancılık yaptığını öğrenir. Dolayısıyla hem ziyaret etmek için hem de artık evde olmayan ve Sinan'ın bir bakıma mecburen gidip görmek istediği babasının yanına gidişi aslında onun dönüşümünü de biçimlendirecek yolculuğa dönüşür. Köye babasının kaldığı yere gittiğinde, babasının kaldığı tek göz odaya girip bir süre etrafa bakındığı sırada, masanın üzerinde babasına ait olan cüzdanı alır. Bomboş olan cüzdanın içinde denk geldiği bir gazete parçasında, Sinan'ın çıkarttığı kitapla ilgili haberi görür. Gördüğü bu haber kupürü onu çok duygulandırmıştır. Bunun sebebi, üniversiteden döndüğü andan beri her fırsatta babasını yargılayıp infaz eden Sinan'ın, belki de hayatta en çok uğraştığı ve sonunda çıkarttığı kitabını sadece babasının okuduğu gerçeğine denk gelmesidir. Zira kendi iktidarsızlığını, karşı karşıya kaldığı simgesel şiddeti ve içine takılı kaldığından ötürü

kıyrdama fırsatı bulamadığını düşündüğü kendisinin, bir çıkış yolu olarak üzerinde çabaladığı tek şey olan kitabın, yalnızca babası tarafından ciddiye alınarak okunması onda babasıyla bir özdeşleşme duygusunu da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla tam da bu haberin o cüzdandan çıkması, Sinan'ı babası karşısında vicdanen büyük bir sorunluluğun da altına sokmuştur. Çünkü Sinan, babasının hayatta en çok değer verdiği şey olarak görülen köpeğini acımasızca satmışken, babası onun hayatta en çok değer verdiği şey olan romanını ile ilgili haberi gururla cüzdanında taşımaktadır.

Bu duygular içindeki Sinan, filmin sonlarında babası ile o küçük kulübenin önünde oturmaktadır. Filmin başından beri İdris'in babası ile takışmasına ve babasına göre, köylülerin diline düşmesine sebep olan kuyudan yine su çıkmamıştır. İdris'e göre köylüler bu konuda haklı çıkmıştır ve kendisi bu konuda da yanılmıştır. Babasının bu kabullenışı, yitmiş iktidarın ve görülen simgesel şiddetin, izole bir yaşam sonucu kabullenilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte çok geçmeden konu Sinan'ın yazdığı kitaba gelince, Sinan'ı bulduğu gazete kupüründen sonra daha çok şaşırtan şey, babasının kitabı altını çizerek okuması olur. Babasının, romanında eleştirdiği baba karakterinin kendisi olduğunu fark ettiğini belirtmesi ise bu duyguyu daha da derinleştirir. Babasının, Sinan'ın hayatında aslında Sinan'ın belli ettiğinden çok daha büyük bir yere sahip olduğu bu sahneden ve sonrasında olanlardan anlaşılmaktadır. Nitekim Sinan'ın yazdığı kitabın da adını taşıyan *Ahlat Ağacı* babasının küçükken sınıfta öğrencilere hikâye olarak anlattığı ağacın ta kendisidir. Sinan ve babası, her ne kadar pek çok açıdan birbirlerinden farklı olsalar da yaşadıkları Çan içinde, farklı sebeplerle de olsa kaçma isteklerinde ortaklırlar. Tıpkı Sinan'ın kitabında kullandığı anlamdan yola çıkarak, her ikisi de ahlat ağacı gibi uyumsuz, yalnız ve şekilsizdir. Kaçma istekleri de işte bu farklı duruşlarından kaynaklanmaktadır.

Sinan üzerinden genel olarak düşünülecek olursa, Sinan'ın kendini Çan'a ait hissetmeyip, gitme hayalleri kurmasında ve bunu her fırsatta dile getirmesinde birden çok sebep vardır. Sinan, Çan'a döndüğünde babasının itibarsızlığı ona her an hatırlatılmaktadır. Çan'a daha geldiği ilk anda ondan para isteyen kuyumcu, yoluna çıkıp babasını şikâyet eden adam, oğlunu çocuk gibi azarlayan dedesi... Hepsi Sinan'a babasından kaynaklı bir simgesel şiddet uygulamaktadır. Sinan, bu toplumsal

baskı ve şiddete maruz kalırken aslında babasına karşı duyduğu öfke tüm bu durumların bir sonucudur çünkü bu olup bitene karşı babasının umursamıyormuş tavrı Sinan'ı asıl rahatsız eden etmen durumundadır. Sinan işte bu geri döndüğü taşrasında babası dışında herkesin iktidarını hissetmektedir. Belediye başkanının, Kumcu İlhami'nin, Yazar Süleyman'ın ellerinde Sinan'da olmayan bir şeyler vardır. Bu, Sinan'ın elinde olmayan sermaye olarak nitelenebilecek türden olgular onun bu insanlar karşısında daha da öfkelenmesine ve bu öfkeyle birlikte hırçınlaşmasına sebep olmaktadır. Onun bundan ötürü habitus içinde yaşayan insanların hepsini aynı kefeye koyması ve oradan ilk fırsatta gitmek istemesi de bu öfke ve hırçınlığın sonucudur. Ne kadar gitme isteği hep olsa da filmin sonunda babasının kazdığı kuyuda Sinan'ın asılı olarak görülmesi tam olarak bu habitustan kaçamadığı ve kaçma hayalini de bıraktığını temsil etmektedir. İzleyen sahnede ise babasının artık ümidini kestiği kuyuyu kazmaya canla başla devam etmesi, ona biçilen kaderden kaçamadığını, ancak mevcut olanı da kabullendiğini, babasıyla özdeşleştiğini göstermektedir. Kuyu habitus kavramının bir metaforu olarak düşünülürse, Sinan'ın son sahnede onun içine girip kazmaya devam etmesi o habitusun içinden çıkamayacağı anlamını da doğurmaktadır.

Tüm bunların ardından denilebilir ki *Ahlat Ağacı* filminde iktidar, diğer taşra filmlerinde görülenden daha farklı olarak direkt baba iktidarı ya da herhangi bir kişinin kurduğu iktidar biçiminde değildir. İktidar bu filmde kültürün ta kendisidir. Filmdeki asıl iktidar erki Çan halkı ve onların kalıplaşmış ve klişeleşmiş bakışlarıdır. Sinan ve babası aslında bu kasaba içinde ne kadar ayrık dursalar da kaderleri birlik etmişçesine oranın içinde hapsolmuştur. Bu hapsolme hâli başlangıçta Sinan'ın kendisini babasından tamamıyla farklı bir biçimde görmesine neden olsa da sonunda hem mevcut olanın kabullenilmesi hem de çıkılan yolculuğun kuyuda sembolik olarak son bulup yeni bir arayışla köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Öte yandan baba ile oğulun kendi habituslarından çıkamayıp mevcut olanla artık birbirlerine benzer biçimde yaşamaya devam etmeleri bir yandan umutsuzluğu ama bir yandan da umudu kendi bünyesinde barındıran yeni bir durumu ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla *Ahlat Ağacı* derin anlatı yapısı, uzun süresi, farklı karakterler ve onların birbirleriyle olan ilişkileri açısından farklı okumalara açık bir film olmasıyla birlikte, özellikle

taşradaki iktidar ilişkilerini ve bu ilişkilerin belli bir habitus içinde ne tür farklı simgeler ve pratiklerle gerçekleştiğini anlamak yönünden de son derece özel bir film olarak benzersizlik kazanmıştır.



SONUÇ

Sinema ve sosyolojinin bir arada değerlendirilmesi, film çalışmalarında farklı bakış açılarının kapılarını aralamaktadır. İkisinin bir arada kullanılmasıyla, toplumsal anlama açısından sanat ve sosyolojinin verimli birlikteliği de ortaya çıkmaktadır. Toplumsal yaşamın yansımanın bir alanı olan sinema, özellikle anlatı açısından belirli bir kaygı ile yapılıyorsa, içinde yaşanan topluma dair önemli mesajlar barındırabilmektedir. Bu mesajlar, o toplumu ve toplumsal ilişkileri anlama açısından büyük önem taşımaktadır. Nitekim toplumsal ilişkiler ağının önemli bir noktasını iktidar ilişkileri ve bu ilişkilerin nasıl kurulduğu oluşturmaktadır. Sinema filmleri de iktidar ilişkilerini ekranda görünür kılmakta ve bu ilişkilerin nasıl kurulduğuna dair açık ya da kapalı bir anlatı kurmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın temel problemini; taşrayı mekân olarak seçen bağımsız Türk sineması filmleri içinden, seçilen örneklerde iktidar ilişkilerinin bu filmlerde nasıl kurgulandığı ile bunun Pierre Bourdieu kavramları üzerinden ele alındığında toplumsal gerçeklikte nasıl karşılık bulduğu ve yansıtıldığı oluşturmaktadır.

Çalışmada, Bourdieu'nün kavramlarının toplumsal anlamak açısından birçok disipline uygulanabilirliği yol gösterici olmuştur. İktidar ilişkilerine farklı bir perspektiften bakabilmek için kuramsal çerçeve Bourdieu'nun ele aldığı temel kavramlar ile çizilmiştir. Onun kavramları ile iktidar ilişkilerini açıklamaktaki amaç; Bourdieu'nün toplumsal ilişkilerdeki iktidar yapısını salt sınıfsal ya da salt kültürle değil, ikisini harmanlayıp bir kavram birliği oluşturarak ele almasındandır. Onun kavramlarını ve sosyolojik metodolojisini açıklamadan önce ise sosyolojinin temelinde yer alarak iktidar konusundaki çalışmalarda referans noktaları olan Karl Marx, Emile Durkheim ve Max Weber'in iktidar kavramına yönelik düşüncelerine kısaca değinilmiştir. Böylece Bourdieu'nün iktidara bakışındaki farklı ve özgün taraf ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Kuramsal çerçevenin çizilmesinin ardından bağımsız sinema ve merkez-taşra tartışmalarına yer verilmiştir. Bağımsız sinemanın hangi anlatı temelleri üzerine kurulduğu ve neye karşı konumlandığı üzerinden önce bağımsız sinemanın

tarihçesine değinilmiştir. Bağımsız sinemaya tarihsel perspektiften bakmak, onun zamanla hangi yönde evrildiği ve sinema tarihinde nerede durduğu anlamak açısından önem arz etmektedir. Bu tarihsel açıdan ele alıştan sonra Türkiye’de bağımsız sinemanın nasıl geliştiğinin cevabı aranmıştır. 2000 yılından sonra bağımsız sinemanın Türk sineması tarihi içinde daha görünür olması, bu tarihsel arka planla birlikte değerlendirildiğinde anlam kazanacağı düşünülmüştür.

Filmlerin, taşrayı mekân olarak seçen yapımlar içinden alınması, Bağımsız sinemayla birlikte merkez-taşra tartışmasına yer verilmesini gerekli kılmıştır. Osmanlı Devleti döneminden başlayarak Cumhuriyet dönemi sürecinde devam eden, merkezin nasıl konumlandığı ve taşra sınırlarının neye göre belirlendiği konusuna değinilmiştir. Bu bağlamda, her iki farklı dönemdeki taşraya bakışın evrimi ve taşranın kültürel farklılık mı idarî bir sınırlılık mı yoksa sadece merkeze uzaklık mı olduğu konusundaki tartışmalarına yer verilmiştir. Nitekim ortaya çıkan sonuç, Türkiye’de merkez ve taşra tartışmalarının Batı Avrupa’da Sanayi Devrimi sonrası yaşanan kapitalistleşme sürecine eşlik eden kente yoğun göç durumuna benzer bir şekilde değil, tarihsel ve sosyolojik pek çok olay neticesinde daha karmaşık bir biçimde gerçekleştiğidir. Dolayısıyla günümüze dek gelen süreçte, merkez ve taşra tartışmalarında temel fikir birliğinden çok son derece çeşitli düşüncelerin yer alması da bir bakıma bunun göstergesidir. Devamında da bu tartışmalardan sonra; 2000 yılından sonra çekilen filmlerde, taşranın mekân olarak sıkça seçilen yerler arasında olmasının sebepleri yine bu tarihsel olaylara vurgular yapılarak açıklanmıştır. Taşra filmlerinde anlatının nasıl kurulduğu ve hangi kültürel kodlardan beslendiği bu yolla belirtilmeye çalışılmıştır.

Tezin asıl sorunsalını oluşturan bağımsız sinemadaki taşra filmlerinde iktidar yapısının nasıl kurulduğu; seçilen *Beş Vakit* (2006), *Araf* (2012) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri temel alınarak yapılan içerik analizi yöntemi ile çözümlenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu örneklem incelemelerinden çıkan sonuç; iktidarın toplumun en mikro ilişkilerine bile sirayet ettiğidir. Dolayısıyla bu mikro ilişkilerdeki iktidar ilişkilerinin de Bourdieu’nün kavramları kullanılarak açıklanabileceğidir. Buradaki iktidardan kasıt sadece politik iktidar biçimleri değildir. Bu çalışmada bahsedilen iktidar biçimi, toplumsal yaşamın ve yaşanan

çevrenin uyguladığı iktidardır. Değınilen iktidar biçimi, bu filmler aracılığıyla yapılan çözümlerde kültürel hayatın tam da içinde yer aldığını ve içselleştirildiğini doğrulamak yönündedir. Bu noktada, taşra mekânı Bourdieu'nün bahsettiği alan çerçevesinde değerlendirilmiştir. Üç filmde de farklı taşra alanları seçilmiştir. Tez de ele alınan *Beş Vakit* filminde seçilen bu alan köy iken, *Araf* filminde Türkiye'nin en küçük illerinden biri olan Karabük'ün bir mahallesi ve oraya bağlı bir köydür. Alan *Ahlat Ağacı*'nda ise Çanakkale'ye bağlı Çan ilçesi ve yine oraya bağlı bir köydür. Üç filmde de anlatının geçtiği kurgusal dünyada, her öykü içindeki karakterin, ait olduğu alan içinde bir de görece kapalı habitusu vardır. Karakterler habitus içindeki toplumsal kuralları ve işleyişi farkında olmadan, isteyerek ya da istemeyerek içselleştirmişlerdir. Bu içselleştirmeye birlikte, her habitus içinde farklı iktidar biçimi ve buna bağlı olarak simgesel şiddet ve simgesel iktidar durumu ortaya çıkmıştır. Simgesel şiddet ve iktidar durumunu ise karakterlerin sahip oldukları ya da olamadıkları sermaye biçimleri şekillendirmiştir. *Beş Vakit* filminde bu iktidar baba iktidarıken, *Araf* filminde, yaşanan toplumun kapalılığının ve muhafazakârlığının getirdiği, bir noktada da toplumsal cinsiyete bağlı bir iktidardır. Son olarak *Ahlat Ağacı* filminde ise bu iktidarın, toplumsal yaşam kültürünün kurduğu bir iktidar olduğu görülmüştür. Her taşranın kendine özgü toplumsal işleyişi ve kuralları olduğu düşünülürse iktidarın da farklı formlarda olduğu doğrulanmaktadır.

Tüm bu analiz, tartışma ve bulguların ardından bu tez, özellikle Türkçe akademik literatüre, sinema çalışmalarında genel eğilimlerin yanında Pierre Bourdieu'nün kavramlarının film çözümlerine uygulanabilirliği ve bu perspektiften yola çıkarak toplumsal olanın yansımalarının filmlerde nasıl vuku bulduğunu anlamak açısından katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Sinema alanında yapılan akademik çalışmalarda film analizleri ve bunlarla bağlantılı olarak toplumsal olaylar genellikle Marx'ın sınıf ilişkileri ve emek-sermaye arasındaki çelişkiye yaptığı atıflar ya da Michel Foucault'nun iktidar çözümlerini üzerinden değerlendirilmektedir. Dolayısıyla bu tezin hedefi de bu önemli düşünürlerin yanında Pierre Bourdieu'nun kavramlarının kullanılmasıyla, bundan sonra yapılacak olan film çalışmalarıyla ilgili olacak tezlere farklı bir bakış açısı sunabilmektir. Nitekim Bourdieu'nun kavramlarının kapsayıcılığı ve özgül koşullar ile o özgül koşullar

içindeki mekânsal işleyişlere yönelik vurgusunun, sinema çalışmaları açısından son derece önemli bir bakış açısına da imkân tanıdığı düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2005
- Akbal Süalp, Z. Tül “Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?” **Antrakt Sinema Dergisi**, , Sayı: 75-76, İstanbul, 2003-2004 s. 20-22,
- Akbal Süalp, Z. Tül “Taşrada Saklı Zaman- Geri Dönülemeyen”, **Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar**, Ed.Z. Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2010, s. 87-117,
- Akser, Murat “Türkiye’de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı”, **Panorama Yaz 2012**, Sayı 7, (Çevrimiçi) http://www.khas.edu.tr/uploads/panoramakhas/sayi7/turkiyede_bagimsiz_sinema_akimlari.pdf, 10 Şubat 2016, 36-39.
- Alkan, Ahmet Turan “Memleketin Taşra Hali”, **Taşraya Bakmak**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 67-77,
- Althusser, Louis **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çeviren: Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014
- Alver, Köksal “Taşra Halleri”, **Taşra Halleri**, Ed. Köksal Alver, Konya, Çizgi Kitabevi, 2017, s.9-27
- Argın, Şükrü “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?”, **Taşraya Bakmak**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.271-297
- Aron, Raymond **Çağdaş Alman Sosyolojisi**, Çev. Önal Sayın, Ankara,

Doğu Batı Yayınları, 2017.

Aslan, Cem Evrim

“Türkiye’de İletişim Eğitiminin Başlangıcı: Uluslararası Etkiler Açısından Bir Değerlendirme”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ankara, Ankara Üniversitesi, 2017

Ayça, Engin

“Yeşilçam Sonrası”, **Antrakt Sinema Dergisi**, 2003-2004, Sayı: 75-76 (, İstanbul, s. 23-28,

Aydın, Özgür

“Pierre Bourdieu Düşünümselliğinde Devlet ve Simgesel” Şiddet, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2014

Barbarosoğlu, Fatma

“Taşranın ve Büyük Kentin Endam Aynası: Köy”, **Taşraya Bakmak**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.245-259

Barış, Janet

“Kentin Taşralaşmasıyla İç İç Geçen Haller”, **Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar**, Ed.Z. Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2010, .279-291

Barış, Janet

“2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda Kent ve Taşra Melankolisi”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 2013

Bauman, Zygmunt

Sosyolojik Düşünmek, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017

Bora, Tanıl

“Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmek”, **Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar**, Ed.Z. Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş, , İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2010, s.167-183

Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loïc

Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, Çev. Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016

- Bourdieu, Pierre **Akademik Aklın Eleştirisi Pascalca Düşünme Çabaları**, Çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2016a
- Bourdieu, Pierre **Seçilmiş Metinler**, Çev. Levent Ünsaldı, Ankara, Heretik Yayınları, 2016b
- Bourdieu, Pierre **Sosyoloji Meseleleri**, Çev. Filiz Öztürk, Büşra Uçar, Mustafa Gültekin, Aslı Sümer, Ankara, Heretik Yayınları, 2016c
- Bourdieu, Pierre **Pratik Nedenler**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Hil Yayınları, 2015a
- Bourdieu, Pierre **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2015b
- Bourdieu, Pierre **Ayırım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, Çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkurt, Ankara, Heretik Yayınları, 2017
- Bourdieu, Pierre **Homo Academicus**, Çeviren:., Peter Collier, California, Stanford University Press, 1988
- Bourdieu, Pierre **Language and Symbolic Power**, Çeviren: Gino Raymond ve Matthew Adamson, Oxford, Polity Press, 1991
- Breully, John **Nationalism And The State**, Chicago, The University of Chicago Press, 1994
- Calhoun, Craig “Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Çev. Güney Çeğin, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, ss.77-131

- Calhoun, Craig “Şimdiki Zamanın Sosyolojik Analizi İçin: Tarihsel Sosyolog Olarak Bourdieu”, (ss.41-65), **Bourdieu ve Tarihsel Analiz**, Der. Philips S. Gorski Ankara, Heretik Basın Yayın, 2015.
- Can, İslam “Taşra: Ne Tam “Merkez”indedir Siyasetin Ne De Bütünü Dışında”, **Taşra Halleri**, Ed. Köksal Alver, Konya, Çizgi Kitabevi, 2017, s.103-147
- Cevizoglu, Hulki **Kod Adı: 68, 68’lilerin Dünü Bugünü**, Ankara, Ceviz Kabuğu Yayınları, 2008
- Çeğin, Güney, Göker, Emrah, Arlı Alim “Sunuş”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, ss.13-33
- Çelik, Burçe “Teknolojinin Taşrası, Taşranın Teknolojisi: Osmanlı’ dan Türkiye’ ye Teknolojik Deneyimler ve Gerilimler”, **Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar**, Ed.Z. Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2010, s. 189-211
- Çelik, Celaleddin “Taşrayı Anlamak: Dönüşen Taşra Tasavvuru”, **Taşra Halleri**, Ed. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, Konya, 2017, s.27-43
- Diken Bülent ve Laustsen Carsten B. **Filmlerle Sosyoloji**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2014
- Durkheim, Emile **The Division of Labor in Society**, Çeviren: George Simpson, New York, The Free Press of Glencoe, 1960
- Durkheim, Emile **The Rules of Sociological Method**, Çeviren: W. D. Halls, New York, The Free Press, 1982

- Elliott, Anthony **Çağdaş Sosyal Teoriye Giriş**, Çev. Seda Taşdemir Afşar, Aslıhan Öğün Boyacıoğlu, Bahadır Nurol, Gaye Gökalp Yılmaz, Ümit Tatlıcan, Feryal Turan, Mina Furat, Çiçek Çoşkun, Şerife Geniş, Gökhan Savaş, Çağlar Özbek, Ankara, Dipnot Yayınları, 2017.
- Evren, Burçak “Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar”, **Antrakt Sinema Dergisi**, Sayı:75-76, İstanbul, s. 14-18, 2003-2004,
- Ergülen, Haydar “Şiir Taşraya Aittir”, **Taşraya Bakmak**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.213-245
- Freund, Julien “Max Weber Zamanında Alman Sosyolojisi”, **Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi**, Çeviren: Kubilay Tuncer İstanbul, Kırmızı Yayınları, , 2014, s:157–193
- Giddens, Anthony **Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori**, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Giddens, Anthony **Max Weber Düşüncesinde Siyaset ve Sosyoloji**, Çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, 1999.
- Giddens, Anthony **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Göral, Burak “Bağımsız Olunca Ne Oluyor”, **Antrakt Sinema Dergisi**, Sayı: 75-76, İstanbul, s.29-32, 2003-2004,
- Güçhan, Gülseren **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Kitapevi, 1992.
- Gürbilek, Nurdan **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2016a
- Gürbilek, Nurdan **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2016.

- Gürbüz, Nesra “Yeni Türkiye Sineması Taşra Ne Arıyor”, **Edebiyatın Taşradan Manifestosu**, Der. Mesut Varlık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, ss. 109-117
- Hayward, Susan **Cinema Studies The Key Concepts**, Londra, Routledge. 2000
- Holm, D.K. **Bağımsız Sinema**, Çev. Barış Baykal, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.
- Işık, Kerem “İnsanın Merkezine Seyahat”, **Edebiyatın Taşradan Manifestosu**, Der. Mesut Varlık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, ss. 29-41
- İnalcık, Halil **Devlet-i Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-II**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017
- İnalcık, Halil **Devlet-i Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar IV**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017b
- Jourdain, Anna ve Naulin Sidonie **Pierre Bourdieu’ nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları**, Çev. Öykü Elitez, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Kale, Ensar Yeni Türk Sinemasında Anlatı Bağlamında Sinemasal Bir Mekân Olarak Taşra: “Bir Zamanlar Anadolu’da” Örneği, , **Turkish Studies Social Sciences**, Ankara, 2018
- Kalkın Kızıldaş, Burçin “Taşrada Kalan Erkekler”, **Sine Cine**, Sayı: 7 (2) s. 71-94, Güz 2016
- Kapani, Münci **Politika Bilimine Giriş**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2010
- Kaya, Ali “Pierre Bourdieu’ nün Kuramının Kilidi: Alan

- Kavramı”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.397-421
- Kızılçelik, Sezgin **Sosyoloji Tarihi 4: Hegel, Proudhon, Marx, Durkheim, Weber ve Veblen’in Sosyal Teorileri**, Ankara, Anı Yayınları, 2017
- King, Geoff **American Independent Cinema**
<http://www.gkindiefilm.com/wp-content/uploads/2010/08/Introduction-PDF5.pdf> (22.11.2017)
- Köker, Levent **İki Farklı Siyaset: Bilgi Teorisi-Siyaset Bilimi İlişkileri Açısından Pozitivizm ve Eleştirel Teori**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2008
- Laçiner, Ömer “Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken”, **Taşraya Bakmak**, Taşraya Bakmak, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.13-37,
- Levy, Emanuel **Cinema Of Outsiders The Rise of American Independent Film**, New York and London, New York University Press, 1999
- Lewis, Bernard **İslam ve Batı**, Çev. Çağdaş Sümer, Akılçelen Kitapları, Ankara, 2017
- Mardin, Şerif **Türkiye’ de Toplum ve Siyaset**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017
- Marx ve Engels **Komünist Manifesto**, Çeviren: Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018
- Marx, Karl **1844 El Yazmaları**, Çev. Murat Belge, İstanbul,

- Birikim Kitapları, 2017.
- Marx, Karl **Kapital Birinci Cilt 1**, Çeviren: Alaattin Bilgi, Ankara, Eriş Yayınları, 2003
- Marx, Karl **Ekonomi Politüğın Eleştirisine Katkı**, Çeviren: Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 2011
- Mücen, Barış “Sabıtfikirlerle Yüzleşen Bilimsel Tutum”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. Güney Çeğın, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, ss.421-439
- Onaran, Âlim Şerif **Türk Sineması 1. Cilt**, İstanbul, Kitle Yayınları, 1994
- Onaran, Âlim Şerif **Sinemaya Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012
- Ortaylı, İlber **Osmanlı İmparatorluğu’nda Alman Nüfuzu**, İstanbul, Kronik Yayınları, 2018
- Özkaya Karaismailoğu, Fulya Sosyal Teoride İktidar Tartışmaları: Marx, Nietzsche, Weber, Foucault, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Uludağ Üniversitesi, Bursa, 2006
- Özön, Nijat **Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, İstanbul, Hil Yayın, 1985
- Özön, Nijat **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995
- Özön, Nijat **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2010
- Öztimur, Neşe “Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. Güney Çeğın, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.581-605

- Pamuk, Şevket **Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme (1820 – 1913)**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017
- Parlayandemir, Gizem **Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2015
- Parlayandemir, Gizem **Aşk Filmlerinden Divan Şiirine, Karpuz Kabuğundan Halk Şiirine Bakmak**, İstanbul, Kriter Yayınevi, 2016.
- Pekdemir, Melih “Taşranın “Taşı Toprağı Altın” da Ne Vardır?”, **Taşraya Bakmak**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.77-101
- Pösteği, Nigar **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)**, Kocaeli, Umuttepe Yayınları, 2012
- Scognamillo, Giovanni **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010
- Sivas, Âlâ **Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri**, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 2007
- Sivas, Âlâ “Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri”, **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler**, Ed. Serpil Kırel, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, s.121-147
- Solak, Ömer “Cumhuriyet Romanında Merkez- Taşra Çatışması”, **Edebiyatın Taşradan Manifestosu**, Der. Mesut Varlık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 47-55
- Sunar, Asuman **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik**

- ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2015
- Swartz, David “Bourdieu’cü Perspektiften Sosyolojik Analiz İçin Meta-İlkeler”, **Bourdieu ve Tarihsel Analiz**, Der. Philips S. Gorski, Ankara, Heretik Basın Yayın, 2015, s.41-65
- Swartz, David **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’ nün Sosyolojisi**, Çev, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016
- Tatlıcan, Ümit ve Çeğin, Güney “Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.303-367
- Tokgöz, Oya **İletişim Kuramlarına Anlam Vermek: Başlangıcından Günümüze Anglo-Amerikan İletişim Kuramı**, Ankara, İmge Yayınevi, 2015
- Tunçay, Mete **Türkiye’de Sol Akımlar 1908 – 1925 Cilt 1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009,
- Türk, H. Bahadır “‘Sihirden Nefret Eden Bir İlüzyonist’”: Bourdieu, Gelenek ve İdeoloji, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.605-627
- Türkçe Sözlük **Türk Dil Kurumu Yayınları**, Ankara, 2011
- Tzioumakis, Yannis **Amerikan Bağımsız Sineması**, Çeviren: Esra Özkan, İstanbul, Doruk Yayınları, 2015
- Uçkaç, Aynur “Türkiye’de Neoliberal Ekonomi Politikaları ve Sosyo-Ekonomik Yansımaları”, **Maliye Dergisi**, Sayı 58, Ankara, Ocak-Haziran 2010, s.422-430

- Uluer, Utku **Türk Filmlerinin 90'lı Yıllardaki Gişe Durumu**
<http://sinematikyesilcam.com/2015/01/turk-filmlerinin-90li-yillardaki-gise-durumu/> 22.11.2018
- Usta, Bülent “Çemberin İçi ve Dışı: Edebiyatta Taşra ve Kent”,
Sabitfikir, Sayı 85, İstanbul, 2018, s.22-27
- Ünal, Ahmet Zeki “Rahatsız Eden Bir Adamın Bilimi: Sosyoloji”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.161-187
- Varlık, Mesut **Edebiyatın Taşradan Manifestosu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Bozçalı, Veysel Fırat., Aydın, Seda., Özden, Canay **Loic Wacquant İle Söyleşi: Bourdieu ile Devleti Düşünmek**, Çev: Aytuğ Şaşmaz
<http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6076/loic-wacquant-ile-soylesi-bourdieu-ile-devleti-dusunmek#.XCCM0VUzYdV> 13.07.2018
- Wacquant, Loïc “Giriş”, **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Der. Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loïc, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 13-47
- Wacquant, Loïc “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Çev. Ümit Tatlıcan, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 53-77
- Weber,Max **Sosyoloji Yazıları**, Çev.Taha Parla, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1993

- Weber, Max **Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı**, çev. Özer Ozankaya, İstanbul, İmge Kitapevi Yayınları, 1995
- Weber, Max. **Sosyoloji Yazıları**, Çeviren: Taha Parla, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, (1987).
- Weber, Max **Sosyal Bilimlerin Metodolojisi**, Çeviren: Vefa Saygın Ögütle, İstanbul, Küre Yayınları, 2012
- Yel, Ali Murat “Bourdieu ve Din Alanı: Sermaye, İktidar, Modernlik”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s.559-581
- Yılmaz, Doğan Türk Sinemasında Taşraya Dönüş, , **Yeni Film**, sayı 16, İstanbul, 2018, s. 32-38
- Yılmaz, Havva **Yeni Türk Sineması’nda Taşraya Çok Yönlü Bir Bakış** , <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/406/yeni-turk-sinemasinda-tasraya-cok-yonlu-bir-bakis/> 22.11.2018
- Yılmazkol, Özgür “Son Dönem Türk Sineması’nda Taşra Temsili”, **2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bir Bakış**, Ed. Özgür Yılmazkol, İstanbul, Metamorfoz Yayıncılık, 2011, ss. 47-75
- Zaim, Derviş **Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul** <http://www.derviszaim.com/kitaplarim/> 22.11. 2018
- Zürcher, Erik Jan **Askeri İşgücünün Karşılaştırmalı Tarihi 1500 – 2000**, Çeviren: Dilek Şendil, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.118

