

**GÜNDELİK HAYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA NURİ BİLGE
CEYLAN'IN FİLMLERİNDE ANTAGONİZMA**

Pamukkale Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi

Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Berkcan AĞCA

Danışman

Prof. Dr. Türkan Erdoğan

Haziran 2022

Denizli

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

İmza

Berkcan Ağca



ÖN SÖZ

Bu çalışma süresince danışmanlığımı üstlenen, tüm lisans, lisansüstü ve tez sürecim boyunca yardımlarını esirgemeyen, bilimsel bilgi birikimini ve tecrübeleri ile yoluma ışık tutan, değerli ve kıymetli sayın hocam Prof. Dr. Türkan Erdoğan’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Lisan ve lisansüstü eğitim hayatım boyunca bu tezi yazmamda yardımcı olacak bilgilerini ve fikirlerini paylaşan tüm Pamukkale Üniversitesi Sosyoloji Bölümü hocalarıma teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Tüm bir tez döneminde beni her daim motive eden, maddi ve manevi olarak desteklerini esirgemeyen ve bana olan inançlarını hiçbir zaman kaybetmeyen aileme, fikirleri ile bana yeni bakış açıları kazandıran dostlarıma, her daim çabalamaya devam etmem için yanımda olan ve ne olursa olsun özverisini kaybetmeyen sevgili Zeynep’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

GÜNDELİK HAYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA NURİ BİLGE CEYLAN'IN FİLMLERİNDE ANTAGONİZMA

AĞCA, Berkcan

Yüksek Lisans Tezi

Sosyoloji ABD

Genel Sosyoloji ve Metodoloji

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Türkan ERDOĞAN

Haziran 2022, XII+ 160 Sayfa

Bu araştırmada bireylerin gündelik hayatlarında karşılaştıkları antagonizmalar ve antagonistik unsurlar Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki ana karakterlerin, mekânların, diyalogların ve etkileşimlerin analizleri ile bağdaştırılmıştır. Ortaya çıkan bulgular toplumsal kurumlar ve sosyal problemler bağlamında değerlendirilmiştir. Araştırmanın amacı bireylerin gündelik hayatlarında karşılaştıkları antagonizmaları sosyal bilimler paradigmaları ve sinema sanatı ile analiz etmektir. Araştırmada fenomenolojik desen kullanılmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde araştırmanın konusu, amacı, önemi, yöntemi, veri toplama teknikleri ve sınırlılıkları ele alınmıştır. Araştırmanın ikinci bölümünde kuramsal ve kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Araştırmanın üçüncü bölümünde sinema, sinema kuramları ve sinema sosyolojisine yer verilmiştir. Araştırmanın dördüncü bölümünü Türk yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın hayatı ve sinema anlayışı oluşturmaktadır. Araştırmanın beşinci bölümünde Nuri Bilge Ceylan'ın dokuz filmi gündelik hayat sosyolojisi ve antagonizma kavramları bağlamında analiz edilmiştir. Sonuç kısmında ise araştırmanın problematiğine dair elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Antagonizma, Fenomenoloji, Gündelik Hayat, Nuri Bilge Ceylan Sineması

ABSTRACT

ANTAGONISM IN NURI BILGE CEYLAN'S FILMS IN THE CONTEXT OF DAILY LIFE SOCIOLOGY

AGCA, Berkcan

Master Thesis

Department of Sociology

General Sociology and Methodology

Thesis Advisor: Prof. Dr. Türkan ERDOĞAN

June 2022, XII+ 160 Pages

In this research, the antagonisms and antagonistic elements that individuals encounter in their daily lives are associated with the analysis of the main characters, places, dialogues and interactions in Nuri Bilge Ceylan's films. The resulting findings were evaluated in the context of social institutions and social problems. The aim of the research is to analyze the antagonisms that individuals encounter in their daily lives with the paradigms of social sciences and the art of cinema. Phenomenological design was used in the research.

In the first part of the research, the subject, purpose, importance, method, data collection techniques and limitations of the research were discussed. In the second part of the research, the theoretical and conceptual framework was created. In the third part of the research, cinema, cinema theories and cinema sociology are included. The fourth part of the research is the life and cinematic understanding of Turkish director Nuri Bilge Ceylan. In the fifth part of the research, nine films of Nuri Bilge Ceylan were analyzed in the context of the concepts of daily life sociology and antagonism. In the conclusion part, the findings about the problematic of the research are given.

Keywords: Antagonism, Phenomenology, Everyday Life, Nuri Bilge Ceylan Cinema

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	xi
TABLolar DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI.....	6
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI	7
1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	7
1.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	8
1.5. ARAŞTIRMANIN VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ VE AŞAMALARI ...	8
1.6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. ANTAGONİZMA	10
2.1.1. Toplumsal ve Sosyal Problemler Bağlamında Antagonizma	13
2.1.1.1. Toplumsal Sapma.....	15

2.1.1.2. Değer Çatışması	16
2.1.1.3. Toplumsal Çözülme	17
2.1.1.4 Toplumsal Kurum	17
2.1.2. Toplumsal Kurum Temelli Antagonizmalar	18
2.1.2.1. Toplumsal Bir Kurum Olarak Siyaset ve Antagonizma	18
2.1.2.1.1. Kemalizm	19
2.1.2.1.2. İslamcılık	20
2.1.2.1.3. Muhafazakârlık.....	21
2.1.2.1.4. Milliyetçilik	22
2.1.2.1.5. Sol.....	23
2.1.2.1.6. Liberalizm	23
2.1.2.2. Toplumsal Bir Kurum Olarak Din ve Antagonizma	25
2.1.2.3. Toplumsal Bir Kurum Olarak Eğitim ve Antagonizma	26
2.1.2.4. Toplumsal Bir Kurum Olarak Serbest Zaman ve Antagonizma	26
2.1.2.5. Toplumsal Bir Kurum Olarak Aile ve Antagonizma	27
2.1.2.6. Toplumsal Bir Kurum Olarak Ekonomi ve Antagonizma	28
2.1.2.7. Bir Antagonizma Olarak İnternet.....	29
2.2. BİREYSELLİK VE TOPLUMSALLIK	30
2.2.1 Bireysellik.....	30
2.2.2 Toplumsallık	31
2.3. YAPI - FAİL DİKOTOMİSİ.....	32
2.4. FENOMENOLOJİ VE FENOMENOLOJİK YAKLAŞIMLAR.....	33
2.4.1. Sosyolojide Fenomenoloji	39
2.5. GÜNDELİK HAYAT VE GÜNDELİK HAYAT SOSYOLOJİSİ	40
2.5.1. Gündelik Hayatın Kavramsallaştırılması.....	43
2.5.2. Klasik Sosyolojide ve Çağdaş Sosyolojide Gündelik Hayat	45
2.5.2.1. Klasik Sosyoloji ve Gündelik Hayat	45

2.5.2.1.1. Karl Marx ve Gündelik Hayat	45
2.5.2.1.2. Max Weber ve Gündelik Hayat	47
2.5.2.2. Çağdaş Sosyoloji ve Gündelik Hayat.....	48
2.5.2.2.1. George Herbert Mead ve Gündelik Hayat.....	48
2.5.2.2.2. Erving Goffman ve Gündelik Hayat.....	55
2.5.2.2.3. Pierre Bourdieu ve Gündelik Hayat	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOSYOLOJİK BAĞLAMDA SİNEMA

3.1. SİNEMANIN TARİHİ	64
3.2. BİR SANAT DALI OLARAK SİNEMA	67
3.3. SİNEMA KURAMLARI	69
3.4. SOSYOLOJİ VE SİNEMA	71
3.5. SİNEMADA İMGE.....	73
3.5.1.Hareket ve İmge.....	74
3.5.2. Zaman - Mekân ve İmge.....	75
3.5.2.1. Zaman.....	76
3.5.2.2. Mekân.....	76

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA NURİ BİLGE CEYLAN

4.1. NURİ BİLGE CEYLAN'IN HAYATI VE SİNEMASI	78
--	----

BEŞİNCİ BÖLÜM
ANTAGONİZMA OLGUSU BAĞLAMINDA NURİ BİLGE CEYLAN'IN
FİLMLERİNİN ANALİZİ

5.1. KOZA FİLMİ	82
5.1.1. Filmin Künyesi.....	82
5.1.2. Filmin Konusu.....	82
5.1.3. Filmin Analizi	83
5.2. KASABA FİLMİ	85
5.2.1. Filmin Künyesi.....	85
5.2.2. Filmin Konusu.....	86
2.2.3. Filmin Analizi	86
5.3. MAYIS SIKINTISI FİLMİ.....	91
5.3.1. Filmin Künyesi.....	91
5.3.2. Filmin Konusu.....	91
5.3.3. Filmin Analizi	92
5.4. UZAK FİLMİ	96
5.4.1. Filmin Künyesi.....	96
5.4.2. Filmin Konusu.....	97
5.4.3. Filmin Analizi	97
5.5. İKLİMLER FİLMİ	101
5.5.1. Filmin Künyesi.....	101
5.5.2. Filmin Konusu.....	102
5.5.3. Filmin Analizi	102
5.6. ÜÇ MAYMUN FİLMİ	107
5.6.1. Filmin Künyesi.....	107
5.6.2. Filmin Konusu.....	108

5.6.3. Filmin Analizi	108
5.7. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİ	115
5.7.1. Filmin Künyesi.....	115
5.7.2. Filmin Konusu.....	116
5.7.3. Filmin Analizi	117
5.8. KIŞ UYKUSU FİLMİ	126
5.8.1. Filmin Künyesi.....	126
5.8.2. Filmin Konusu.....	127
5.8.3. Filmin Analizi	127
5.9. AHLAT AĞACI FİLMİ	136
5.9.1 Filmin Künyesi.....	136
5.9.2. Filmin Konusu.....	137
5.9.3. Filmin Analizi	137
SONUÇ.....	142
KAYNAKÇA	150
ÖZ GEÇMİŞ.....	160

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1. Uzun bir aranın ardından bir araya gelen çift.....	84
Fotoğraf 2. Sınıfa geç gelen İsmail	88
Fotoğraf 3. Saffet'in taşra hayatından giderek uzaklaşması	89
Fotoğraf 4. Ali ve yumurtası	94
Fotoğraf 5. Emin sahip olduğu arazi hakkında endişe duymaktadır	96
Fotoğraf 6. Taşradan ayrılan Yusuf	98
Fotoğraf 7. Mahmut ve Yusuf.....	100
Fotoğraf 8. Bahar ve İsa sahilde.....	104
Fotoğraf 9. Bahar ve İsa yeniden bir otel odasında bir arada.....	106
Fotoğraf 10. Eyüp Hacer'e şiddet uygulamaktadır	112
Fotoğraf 11. Hacer Servet'in ayağına kapanmaktadır	114
Fotoğraf 12. İşlenen cinayetin ardından bütün aile bir araya toplanmıştır	115
Fotoğraf 13. Birinci çeşme.....	118
Fotoğraf 14. Cemal ve Nusret sohbet etmektedir.....	121
Fotoğraf 15. Muhtar'ın evindeki hiyerarşik mücadele	123
Fotoğraf 16. Aydın ve Hidayet karşı karşıya	131
Fotoğraf 17. Aydın ve Necla.....	132
Fotoğraf 18. Aydın ve maskesi	134
Fotoğraf 19. Aydın ve Nihal	135
Fotoğraf 20. Sinan ve Hatice.....	138

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde yer antagonizmalar.....	145
---	-----



GİRİŞ

Antagonizma kavramının sosyal bilimler literatürüne girişı siyaset bilimi ile olsa da bu kavram felsefe ve sosyoloji gibi diğerk bilimlerde de kullanılmaktadır. Siyaset bilimlerinde kullanıldığı anlama ek olarak antagonizma; bireyler arasındaki çatışmalardan ve ikiliklerden meydana gelen olguları, kişileri, mekânları, ideolojileri ve daha birçok kavramı içerisine alarak tanımlanır. Basit bir söylemle antagonizma kavramı, bireyler ile sistemler arasındaki etkileşimlerden meydana gelerek bir kişiyi, düşünceyi, yapıyı, mekânı ve daha birçok olguyu o kişi için karşıt ve zıt olarak konumlandırır.

Bu araştırmada toplumsal yapıların, sosyal problemlerin, toplumsal rol ve çıkar çatışmalarının, bireylerin eylemlerinin, etkileşimlerinin ve iletişimlerinin gündelik hayat özelinde meydana getirdiğı antagonizmalara odaklanılmıştır. Antagonizma kavramı sosyal bilimlerde George Simmel, Carl Schmitt, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe gibi sosyal ve siyaset bilimcilerinin çalışmalarıyla yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır. Antagonizma kavramı sosyal bilimler literatüründe, karşıtlık, düşman, hasım anlamında kullanılmaktadır.

Antagonizma kavramı gündelik hayatın her alanında gizli veya açık bir şekilde yer almaktadır. Antagonizma, toplumsal yapıların ve sosyal problemlerin bireyler üzerindeki etkisinden dolayı ortaya çıkan ikilikler ve çatışmalardan, sınıfsal, kültürel, demografik, coğrafi vb. etkilerin bireylerin yaşam ve üretim biçimlerini etkilemesinden, toplumsallaşma ve bireyselleşme süreçlerinden doğan karşıt durumlardan ve bireyler arasındaki iletişim ve etkileşimlerden doğan sonuçlara bağlı olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla gündelik hayatın bütün unsurları toplumsal ve bireysel alanda antagonistik unsurlar oluşturabilmektedir.

Gündelik hayat mefhumu; bireylerin yapıp etmelerinin, söylemlerinin, eylem ve etkileşimlerinin, birbirleri arasındaki oluşan çatışma ve toplumsallaşma süreçlerinin meydana getirdiğı antagonizmalardan oluşan bir olgudur. Gündelik hayat olgusu; çıkar çatışmalarının, habitusların, farklı tip sermayelere bağlı oluşan ilişkilerin, toplumsal rollerin, din, siyaset, eğitim, aile, ekonomi vb. toplumsal yapıların, ideolojik bakış açılarının, toplumsal yargıların, gelenek ve göreneklerin, bireylerin fikirlerinden

kaynaklı ortaya çıkan ikiliklerin oluşturduğu bir mefhumdur. Gündelik hayat, bireylerin içinde bulunduğu zaman ve eylem dilimlerine ayrılarak “yaşanılan” bir olgudur (Gök ve Aydın, 2020:231).

Sosyoloji bilimi ortaya çıkışından günümüze kadar inceleme nesnesinin ne olduğu hususunda derin tartışmalara girmiştir. Sosyoloji biliminin ne olacağına dair olan bu tartışmalar iki ana görüşte ilerlemiştir. Basit bir söylem ile bu görüşlerden ilki toplumu meydana getirdiği düşünülen sosyal yapıların sosyolojinin inceleme nesnesi olarak görülmesidir. İkinci görüş ise sosyolojinin inceleme nesnesinin bireylerin yapıp etmeleri, birbirleri arasındaki ilişki ve aralarındaki ilişki olarak kabul etmektedir. Sosyoloji biliminin inceleme nesnesinin toplumsal yapılar olduğunu savunan görüş klasik dönem sosyolojisi ile ilişkilendirilirken, bireylerin yapıp etmeleri ve birbirleri olan etkileşimleri olduğunu savunan görüş çağdaş dönem sosyoloji ile ilişkilendirilir.

Bütün bu etkileşimlerin yanında gündelik hayat olgusu bireyler için giderek rutinleşen, monotonlaşan bir olgu haline gelmektedir. Modernleşen toplum ile beraber toplumsal yapıların bireylerin hayatına giderek daha da entegre bir hale gelmesi, bireylerin yaşamlarına dair ilgilerin, davranışların ve arzuların tek tipleşmesi gündelik hayat mefhumunu rutin bir akışın içine hapsedmektedir. Henri Lefebvre bu rutinleşmeyi, gündelik hayatın üretim tarzına dönüşmesiyle açıklamaktadır. Lefebvre’ye göre üretken çalışmanın gündelik hayata karışması, gündelik hayat ile çalışma hayatını bütünleştirerek bireyin yaşamını monoton ve rutin kılmaktaydı (Lefebvre, 2012:36). Gündelik hayat mefhumunun antagonizma olgusu ile ilişkisi gündelik yaşamın üretim biçimleri ve tarzlarıyla biçimlenmesiyle ortaya çıkar. “Üretim ilişkileri, antagonizma kurar, çatışma ve mücadeleler yaratır. Ve toplumsal deneyimi ‘sınıfsal biçimlerde’ şekillendirirler” (Yücesan, 2017:168).

Modernitenin etkisiyle bireylerin gündelik hayatlarındaki temel ihtiyaçları, tüketim biçimleri ve sermaye çeşitleri değişmeye başlamıştır, dolayısıyla bu durum gündelik hayatın giderek karmaşık bir hale gelmesine sebep olmuştur. Ancak bu karmaşık durum bireylerin ihtiyaçlarını, arzularını ve beklentilerini kontrol ederek tek tipleşmeye zorlamıştır. Gündelik hayatın giderek modernleşmesi ve kapitalizmin bu modernleşmeyi desteklemesiyle beraber gündelik hayat olgusu çalışma zamanı ve serbest zaman olarak ikiye ayrılarak kategorize bir hale gelmiştir (Gök ve Aydın, 2020:233).

Bu bağlamdan hareketle gündelik hayat olgusu klasik dönem sosyologlarının görüşünde toplumsal yapılardan meydana gelir. Ekonomi, din, siyaset vb. toplumsal yapılar gündelik hayatın inşasında ve akışında önemli rol oynamaktadır. Bireylerin sınıfsal olarak konumlanması, hiyerarşik ilişkiler, toplumsal ve bireysel düzlemdeki çatışmalar toplumsal yapılar aracılığı ile tayin edilir ve onunla ilişkilendirilir. Çağdaş dönem sosyologları ise klasik görüşü kabul eder ancak bireyin toplumsal yapılar üzerindeki etkisini göz ardı etmez. Çağdaş dönem sosyologlarına göre gündelik hayat olgusu, toplumsal yapıların, gelenek ve göreneklerin, çıkar çatışmalarının, toplumsal damga ve itibar sembollerinin, ikiliklerin ve antagonizmaların bireyler üzerindeki etkisinden ve bireylerle olan etkileşimlerinden meydana gelir.

Lefebvre'ye göre gündelik hayatta meydana gelen çatışmaların, olumsuzlukların ve onun oluşturduğu rutinliğin ve monotonluğun tek çıkış noktası sanatı kullanmaktır (Lefebvre, 2012:39). İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana sanat; gündelik hayatın içerisinde yer alan, bireylerin kendilerini ifade etmelerinin bir biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Geçmişte dinsel ritüellerde söylenen şarkılar ve duvarlara çizilen hayvan derilerine resmedilen insan ve hayvan figürlerinden; günümüzde olan sinema filmleri, müzikler, resimler, fotoğraflar gibi birçok eser sanatın bir unsurunu oluşturmaktadır. Dolayısıyla sanat, bireyin gündelik hayatının içerisinde kendisini veya toplumsal unsurları ifade etmek adına her zaman var olmuştur.

Gündelik hayat; toplumsal unsurların, toplumsal rollerin, antagonizmaların, çıkar çatışmalarının ve ikiliklerin yaşandığı bir alan olmasının yanında bireylerin ideolojilerini, düşüncelerini, kültürel sermayelerini ifade ettiği ve bu etmenler üzerinden kendilerini gerçekleştirdiği bir alandır. Gündelik hayatın giderek modernleşmesiyle beraber bireylerin gündelik yaşamlarına daha fazla nüfuz eden televizyon, fotoğraf, telefon vb. kitle iletişim araçları bireylerin yaşamlarını yeni bir boyuta taşımıştır. Kitle iletişim araçlarının gündelik hayata bu denli entegre olması dünyanın her yerindeki çelişkileri, ikilikleri ve antagonizmaları görünür kılmıştır. Gündelik hayatın pratiklerinde gerçekleşen bu değişim ve dönüşümler, sanatçıları etkileyerek onların yaşadıkları deneyimleri, tanık oldukları eylemleri geniş kitlelere duyurma ihtiyacını arttırmıştır. Günümüzde gelişen teknolojinin ve tek tipleşen tüketim kültürünün de etkisiyle sinema sanatı, sanatçıların fikirlerini geniş kitlelere ulaştırma konusunda kullandığı en yetkin araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Uzun yıllar bir sanat dalı olarak görülmeyen sinema sanatını gündelik hayatın olgularından en çok yararlanabilen, onun etmenlerini, parçalarını kendisine yansıtabilen en etkili sanat dalı olarak günümüzde etkinliğini sürdürmektedir.

Bu bağlamda sinema sanatı, kendine has bir sektör oluşturarak geniş kitlelere ulaşmada en yetkin araç olmuştur. Gündelik hayatı giderek görünür kılan sinema sanatı; gündelik hayatın akışı içerisinde gelişen çatışmaları, ikilikleri ve antagonizmaları kitlelere ve bireylere aktarmayı başarmıştır.

Sinema, modernleşen yaşam ile beraber giderek rutinleşen gündelik hayatı rutinlikten kurtarmıştır. Bu noktada sinema sanatı hem sanatçıların kendilerini ve toplumsal olguları ifade etmesinin bir biçimi hem de toplumun büyük çoğunluğu için bir serbest zaman aktivitesi haline gelmiştir. Ancak sinemaya yönelik en önemli eleştiri bir sektör haline gelerek üretim biçimi haline dönüşmesidir. Hem kitle iletişim aracı hem sanat hem de bir üretim biçimi olan sinema, bireylerin serbest zaman aktivitesine dönüşerek rutin bir eyleme dönüşmüştür.

Gündelik hayatın sinemanın bir unsuru haline gelmesi Türk sinemasını da etkilemiştir. Gündelik hayatı sinemasının parçası haline getiren Türk yönetmenlere; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yılmaz Güney, Tolga Karaçelik, Serdar Akar gibi isimler örnek gösterilebilir. Nuri Bilge Ceylan diğer Türk yönetmenlere nazaran uluslararası alanda daha fazla ödüle sahip olmasının yanı sıra Türk sinemasında bireyi, bireyler arasındaki etkileşimi, mekânların ve toplumsal yapıların bireyler üzerindeki etkisini de diğer Türk yönetmenlere oranla daha görünür biçimde işlemektedir. Sosyal problemlerin, toplumsal yapıların, sermaye çeşitlerinin bireyler üzerinden işlenerek bu tür olguların oluşturduğu antagonistik unsurlar Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde dikkat çeker.

Uzak filmi ile başarılı bir çıkış yapan ve Cannes Film Festivalinde büyük ödülü kazanmaya layık görülen Nuri Bilge Ceylan; 2003 yılında sunucu, gazeteci ve yazar Cüneyt Özdemir'in sunmuş olduğu "beş N bir K" isimli televizyon programına konuk olmuştur. Bu televizyon programında vermiş olduğu bir demeçte Nuri Bilge Nuri Bilge Ceylan, gündelik hayatı gözlemlediğinde etkisinde kaldığı ancak sinemada karşılığını bulamadığı ya da sinemada gösterilmeyecek kadar önemsiz görünen konulara değinerek derin bir sinema anlayışı içerisinde olduğunu söylemiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi Koza'dan şimdilik son filmi olan Ahlat Ağacı'na kadar bütün eserlerinin temasını

bireyler ve onların yaşadığı gündelik problemler oluşturmaktadır. Nuri Bilge Ceylan; mekânın birey üzerindeki etkisi, iletişimsizlik, hırs, iktidar çatışmaları gibi gündelik hayatta antagonistik unsurlara sebep olacak birçok olguyu filmlerinde işlemiştir. Dolayısıyla Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde gündelik hayatta meydana gelen antagonistik unsurların ve bu antagonistik unsurların ortaya çıkardığı sonuçlar görülebilmektedir.

Bu tez çalışması, yukarıda genel hatlarıyla ele alınan hususlar bağlamında Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde antagonizmaların ele alınma biçimlerine odaklanmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI

Sosyoloji bilimi, doğa bilimlerinin aksine verili olan nesneler evreniyle ilgilenmek yerine bireylerin aktif eylemleri ile üretilen evrenle ilgilenir. Dolayısıyla sosyoloji biliminin temel yapı taşlarından biri, toplumu oluşturan birey ve bireyin yapıp etmelerinin sonuçlarıdır. Antagonizma ise bireylerin yapıp etmelerinden meydana gelen ve onları hem etkileyen hem de etkilenen olarak konumlandırılan bir olgudur.

Bireylerin toplumsallaşması ile beraber sosyal problemler, toplumsal kurumlar, siyaset, din, eğitim, aile gibi bireylerin toplumsallaşmasının bir göstergesi olan üst yapılar ve bütün bu üst yapıları destekleyen üretim ve üretim biçimleri, toplumsal roller, gelenek ve görenekler, toplumsal damgalar ve itibar sembolleri, kültürel ve sosyal sermayeler, bireyler arasında yaşanan çatışmalar gibi pek çok etmen oluşmuştur. Antagonizma olgusu ise bütün bu yapıların, kurumların ve olguların içerisinde kendisine bir yer bulmuştur. Gündelik hayat olgusunun içerisinde yer alan bütün unsurlar bireyler açısından antagonistik unsurlar oluşturabilmektedir.

Kitle iletişim araçları, bireyin gündelik hayatını giderek görünür ve ulaşılabilir kılmakla beraber aynı zamanda bilginin analizini ve bilgiye ulaşımını kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla toplumsal kurumların, yapıların ve sosyal problemlerin meydana getirdiği antagonizmalar ve antagonistik unsurlar da görünür kılınmıştır. Gündelik hayatın bir yansıması olduğu varsayılan sanat ise bireylerin kendilerini ifade etmesinin ve sosyal problemlere ve toplumsal olgulara karşı görüşlerini belirtmesinin bir yolu olarak görülür. Sinema, gündelik hayatın giderek modernleştiği günümüz toplumlarında hem sanat hem de kitle iletişim aracı olarak karşımıza çıkar.

Araştırmanın konusu bağlamında bireylerin gündelik hayatlarında toplumsal yapıların, kurumların ve sosyal problemlerin meydana getirdiği antagonizmalar ve antagonistik unsurlar, senarist ve yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin sosyolojik ve kuramsal analizleri yapılarak incelenmiştir.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırma, bireylerin gündelik hayatlarında ve ikili ilişkilerinde meydana gelen antagonizmaların veya antagonistik unsurların hem sosyolojik hem de sanatsal bir perspektiften analiz edilmesini amaçlamaktadır. Araştırmada iki temel amaç güdülmüştür:

1. Kuramcılarının gündelik hayat sosyoloji bağlamındaki kuramları analiz edilerek bireylerin gündelik hayatlarındaki antagonizmalar ve antagonistik unsurlara açıklamalar getirmek.
2. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde gündelik hayatta var olan antagonizmalar ve antagonistik unsurların ele alındığı bağlamları görünür kılmak.
3. Bu antagonizmalar ve antagonistik unsurlar Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki karakterler özelinde işlenme biçimleri.

1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Gündelik hayat; sosyolojik anlamda kuramsallaşmasından bu yana bireylerin toplumsallaşma sürecinde sosyal problemlerin, bireyler arasındaki ikili ilişkilerin, toplumsal yapıların ve kuramların bir arada bulunduğu alan olarak kabul edilmiştir. Gündelik hayat; antagonizma sorunsalının deneyimlendiği ve gözlemlendiği bütün alanları, yapıları, olguları içerisinde barındırmaktadır. Bu bağlamda antagonizmaların ve antagonistik unsurların bireylerin gündelik hayat akışlarındaki yeri ve yaşattığı deneyimleri, gündelik hayatın bir yansıması olan sanatın ve onun bir dalı olan sinema yardımı ile analiz etmek önemlidir. Gündelik hayat olgusunu ve antagonizma kavramını sinema üzerinden analiz eden çok fazla sosyolojik çalışma bulunmamasından dolayı araştırmada elde edilen verilerin sosyoloji alanyazını adına katkılar sağlayacağını ifade etmek mümkündür.

1.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki karakterlerin karşılaştıkları antagonizmaların ve antagonistik unsurların ele alındığı bu çalışma fenomenolojik desen ile oluşturulmuştur. Fenomenolojik desen, bireyin deneyimini esas alan, bireyin deneyimlerine odaklanarak inşa edilen toplumsal olguları yorumlamayı amaçlayan bir nitel araştırma desendir (Çarpar, 2020:695). Araştırma bireylerin gündelik hayatlarında toplumsal olgular ve birbirleriyle olan etkileşimlerden doğan karşıtlıklara, çatışmalara aynı zamanda antagonizmalara odaklandığından dolayı en uygun zeminin fenomenoloji olacağı düşünülmüştür. Bu çalışmada ele alınan fenomenlere cevap verebilmek amacıyla antagonizma kavramı, gündelik hayat sosyolojisi ve sinema sosyoloji hakkında derinlemesine literatür taraması yapılmıştır.

Araştırmanın evreni olarak Nuri Bilge Ceylan'ın dokuz filmi, Koza (1995), Kasaba (1998), Mayıs Sıkıntısı (2000), Uzak (2002), İklimler (2006), Üç Maymun (2008), Bir Zamanlar Anadolu'da (2011), Kış Uykusu (2014), Ahlat Ağacı (2017) belirlenmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri doküman analizi tekniğinden yararlanılarak analiz edilmiştir aynı zamanda antagonizma ve gündelik temaları her film ile birlikte ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki karakterlerin karşılaştıkları antagonizmalar ve antagonistik unsurlar araştırmanın teorik çerçevesine uygun olarak sıralanmıştır.

1.5. ARAŞTIRMANIN VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ VE AŞAMALARI

Araştırmanın ilk adımında çalışma konusu ile ilgili literatür taraması yapılarak toplumsal kurumlar, sosyal problemler, antagonizma, gündelik hayat sosyolojisi, yapı-fail ilişkisi ve sinema gibi toplumsal olgular ele alınarak bu olgular açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci olarak Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin yasal kopyaları edinilerek görsel ve karakter analizi yapılmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın dokuz filmi en az üç defa izlenerek antagonizma kavramı ile ilişkilendirilebilecek karakterler, mekânlar, etkileşimler ve diyaloglar bir araya getirilmiştir. Son olarak yapılan tarama sonucunda çalışmada kullanılması uygun görülen kuramlar antagonizma kavramı ve Nuri Bilge

Ceylan'ın filmlerinde yapılan doküman analizleri ile bağdaştırılarak bulguların yorumlanmasına gidilmiştir. Doküman analizi yazılı, işitsel veya görsel belgelerin içeriğini sistematik bir biçimde analiz etmeye yarayan bir nitel araştırma yöntemidir. Diğer nitel araştırma teknikleri gibi doküman analizi de bir olgudan anlam çıkarmak ve ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenerek yorumlanmasını gerektirmektedir (Kıral, 2020:173).

1.6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırma fenomenoloji, gündelik hayat sosyolojisi ve antagonizma kavramlarının kuramsal analizini ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerini kapsamaktadır. Çalışmanın bulgu ve sonuçları bu kapsam dâhilinde geçerlilik kazanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Bu bölümde araştırmada kullanılmasının uygun olacağı düşünülen kavramlar ve kuramlar açıklanmıştır. Bu bölüm; antagonizma, fenomenoloji, bireysellik-toplumsallık, yapı-fail dikotomisi ve gündelik hayat sosyolojisi bölümlerinden oluşmaktadır.

2.1. ANTAGONİZMA

Antagonizma olgusu gündelik hayatta, toplumsal yapılarda kurumlar ile bireylerin etkileşimlerinde ortaya çıkar. Antagonizma ve antagonistik unsurlar asıl amacı engellemektedir. Dolayısıyla antagonizma kavramı zıt, düşman ya da muhalif olarak anlamlandırılmaktadır.

Antagonizma kavramı, “Kişiler, kurumlar, toplumsal grup ya da sınıflar, öğreti ya da ideolojiler arasında söz konusu olan uzlaşmaz, üstesinden gelinemez çelişki ya da karşıtlık durumu için kullanılan terim, iki süreç ya da organizma arasında ortaya çıkan eylemlerinin sonuçlarının birbirleriyle tümüyle karşıt olmasıyla belirlenen uyumsuzluk ya da çatışma durumunu ifade eden sözcük” (Cevizci, 1999:59) şeklinde ifade edilmektedir.

Genellikle antagonizma kavramı adıyla kullanılmasa da aralarında antagonizma olan birçok ikilik mevcuttur. Toplumsallaşmanın temel adımları iyi ve kötü kavramlarıyla atılmıştır. İyi olan her şey birey ve toplumun yararı için kullanılmakta ve değerlendirilmekteyken, kötü olan her şey birey ve toplumdan uzaklaştırıldı. En temel antagonizma kavramı olarak iyilik ve kötülük ikiliğini görebiliriz. İyilik ve kötülük antagonizmasının yanı sıra zamanla sevak ve günah, doğru ve yanlış, aydınlık ve karanlık, sevgi ve nefret vb. antagonizmalarda topluma entegre olmaya başladı. Bu zıtlıklar başlarda toplumsal değer ve yargılar üzerine temellendirilerek daha geniş anlamlarda kullanıldı. Zamanın ilerlemesi ve bireyselleşmenin de artmasıyla antagonizma, toplumsal değerlerden beslenmesinin yanı sıra bireysel değerlerden de beslenmeye ve bireyler arası ilişki düzeyine indi. Kısaca antagonizma kavramı

günümüzde toplumsal değer ve yargılardan beslenmenin yanı sıra bireyler arasındaki ilişkilerden de açıkça beslenmektedir.

Sosyal bilimler literatüründe bakıldığında antagonizma kavramı; felsefi, siyasal ve sosyolojik anlamda kullanılmaktadır. Antagonizma; Ernesto Laclau, Carl Schmitt, Chantal Mouffe, Georg Simmel ile Antonio Negri ve Michael Hardt'nin tespitlerinde sıklıkla yer verilen bir kavramdır.

Ernesto Laclau için antagonizma ve antagonistik ilişkiler negatif olanın diyalektiği ile bütünleşir. Antagonizma verili pozitif iki kimlik arasındaki nesnel bir ilişkiden ziyade bu iki kimliğin nesnellik sınırlarını çizer, dolayısıyla iki kimliğin de tam olarak pozitif bir karakter olarak görülmesini engelleyen bir ilişki biçimidir (Laclau ve Mouffe, 2001:125'ten akt. Koçak, 2020:254). Diğer bir deyişle antagonizma kavramı öznel niyetleri ve bireysel söylemleri içinde barındırır. Bütün toplumlar ve bireyler için antagonistik eylemler farklılık göstermekle beraber aynı zamanda karşılıklıdır. Bu nedenle antagonizma kavramı tek yönlü bir kavram olarak algılanmamalıdır. Eğer ikili bir ilişkide ve toplumsal bir süreçte antagonizma görülüyorsa her iki taraf için de geçerlidir. Bir taraf için antagonizma oluşturan kişiler, kurumlar, olaylar ve yapılar için o kişi de antagonistik bir unsurdur. Bu bağlamda antagonizma, asla tek yönlü bir kavram olarak değerlendirilemez.

Laclau ve Mouffe antagonizma kavramını deneyim ve söylemsel bir biçim olarak tanımlamaktadır. Burada asıl kastedilmek istenen aşkın gösterilenin sürekli ertelenmesinin aksine herhangi bir istikrarlı farklılığın ve dolayısıyla bir nesnelliğin nihai imkânsızlığıdır (Norris, 2002:554-555).

Carl Schmitt'e göre "siyasal" kavramı antagonizma olgusu içerisinde görülen en uç ve yoğun kavramdır. Schmitt'e (2018:49) göre, siyasal kavramı, devlet kavramından üstündür. Schmitt siyasal kavramını, dost-düşman ikiliğinden yola çıkarak açıklar. Dost-düşman ikiliğini ahlaki açıdan birbirine zıt olan, iyi-kötü, güzel-çirkin, yararlı-zararlı ikiliklerden faydalananarak açıklar. Ancak diğer ikiliklerde de olduğu gibi dost-düşman ikiliğinin de bir karşıtlıklar ve antagonist çatışmaların alanı olduğunu söyler. Dolayısıyla Schmitt literatürüne göre antagonizma kavramı siyasal olanla bağdaşmakta ve gündelik hayat siyasal olandan ayrı düşünülememektedir.

Antonio Negri ile Michael Hardt'ın bakış açısından hem ekonomik hem de politik anlamda değerlendirildiğinde kökeninde endüstriyel üretimin aksine emek ve sermaye kavramları arasındaki organik bağ antagonizma kavramında yer almaz. Asıl amaç zenginliği arttırarak rantı bir tür ortak paydaya el koyma stratejisi haline getiren sermaye şeklini ortaya çıkartmaktır. Dolayısıyla toplumun büyük bir kesiminin antagonistik unsurlara karşı cephe alması yalnızca hiyerarşinin ve iktidarın var olan baskısına karşı değil, aynı zamanda ortak bir yapının üretkenliğinin savunmasına yönelir (Aykutalp, 2021:44). Chantal Mouffe ise “agonizm” kavramına odaklanır. Ona göre antagonizma kavramı siyasal yapıdaki çatışmaların merkezinde yer alırken agonizm siyasal yapıda meydana gelen çatışmaların siyaset mefhumu aracılığı ile kurumlara, gündelik hayata, toplumsal değerlere ve söylemlere yansımış halidir. Bu bağlamda siyasetin asıl hedefi, siyasal yapıda meydana gelen antagonistik unsurları agonizme dönüştürmektir (Kanatlı, 2014:124).

Bireyler arasındaki her türlü etkileşim, bir toplumsallaşma örneğidir, buna çatışma da dâhildir. Burada çatışma bir antagonizmadır. Çatışma her ne kadar nefret, haset, muhtaçlık, arzu, kıskançlık gibi negatif hislerin ürünü olsa da onun amacı muhtelif ikicilikleri çözmek ve bireyleri bir tür birliğe ulaştırmaktır (Simmel, 2020:87). Evren bir biçime sahip olabilmek için itici ve çekici güçlere maruz kalır aynı zamanda toplum da bireyler arasındaki bu itici ve çekici güçlerden meydana gelir.

Toplumsal süreçte bireyler arasında sadece anlaşma ve onaylanma halinin devamlılığı ne kadar imkânsızsa sürekli bir çatışma hali ve antagonizma da mümkün değildir. Tek başına antagonizma toplumsallaşma üretmez fakat toplumsallaşma için hep mevcut olan ve olması gereken bir unsurdur. Toplumsal süreçte var olan antagonizma sadece tek bir tarafın üstlenmesi gereken bir görev değildir. Çünkü her birey veya topluluk için bir antagonizma mevcuttur, her iki taraf da birbirleri için çatışma unsuru ve antagonizma içerebilir.

Birey benliğini sadece toplumsal normlar, dininin gerektirdikleri, yasalar veya normlar üzerinden oluşturmaz. Çatışmalar, zıtlıklar, çelişkiler de bireyin benliğini oluşturmada önemli rol oynar. Gündelik hayat, içerisinde hem bu toplumun bağdaştırıcı normlarını hem de çatışma ve antagonizmaları barındırır. Gündelik hayat daima birbirine karşı iki taraf içerir. Bunlardan biri hayatın olumlu yönüdür, tözü olmasa bile gerçek içeriğidir; diğer yönü ise yokluktur. Gündelik hayatın meydana gelebilmesi için

bütün bu olumlu unsurlardan yokluğun çıkarılması gerekir ve bütün bu kutupsal ayrışma gündelik hayatın bir parçasıdır (Simmel, 2020:89). Gündelik hayatın birbirine karşı iki taraf içermesi, çatışma halinin ve antagonizmanın ne kadar elzem olduğunu gözler önüne sermektedir.

Antagonizma kavramı sadece şiddet tanımlamak için kullanılmaz. Bu yüzden antagonizma, bireylerin sadece birbirleri üzerinde çatışma ve zıtlık oluşturma çabası olarak algılanmamalıdır. Onlar sınıra ulaştıktan sonra bu şiddet içeriğinin farkına vararak ya da etkisini yitirerek sona ereceğini bilir. Bu sona eriş antagonizmalar için bir son değildir; yeniden etkileşim, eylem ve başka antagonizmalar için bir çıkış noktasıdır.

Simmel'e göre sadece kazanmak için edilen kavgalarda ortaya çıkan antagonizmaların tek bir unsuru vardır. O da antagonizma oyunlarıdır; kazanan olsa bile bunun sonunda bir ödül olmadığının bilindiği ve buna rağmen oynanmaya devam ettiği bir durumdur. Dolayısıyla antagonizma oyunu için kavganın kendisinden başka bir şey içermediği söylenebilir (Simmel, 2020:98). Antagonizma oyunları, taraflar tarafından tanınan ve bilinen değerler üzerinde gerçekleşir. Bu değerler onlar için birer motivasyon unsuru haline gelir. Bu gibi değerlerin olmadığı bir durumda antagonizma oyunlarının ortaya çıkışı beklenemez. Bu sebepten dolayı antagonizmaların ve antagonizma oyunlarının, tarafların değer ve normları üzerine kurulu olduğu yargısına ulaşılabilir.

Antagonizma, hem salt nesnel kararlar üzerine odaklanıp her türlü kişisel unsuru kendisi dışında ve bir barış durumu içinde bırakabilir hem de kişilerin öznel veçhelerini içinde barındırsa da bu durum her iki tarafın ortak olan nesnel çıkarlarında bir uyuşmazlık yaratmayabilir. Bu durumda antagonizma bir çatışma unsuru olduğu kadar da birlik unsurudur. Antagonizma ve birlik arasındaki karşıtlık her iki tarafın da aynı amacı gütmesi durumunda görünür kılınır (Simmel, 2020:101-102).

2.1.1. Toplumsal ve Sosyal Problemler Bağlamında Antagonizma

Antagonizmanın temellerinde karşıt bir durum ya da karakter, zıtlıklar, anlaşmazlıklar ve çatışma yatar. Böyle durumlar genellikle toplumsal, sosyal ve bireysel problemlerden doğar. Her toplum ve birey kendisine has problemlere sahiptir. Dolayısıyla bu antagonizmaların daha fazla öznelleşmesine yol açar. Toplumsal ve

sosyal problemler, sosyal sistemi etkiler ve kurumların yapısında belli deformasyonlara yol açar, toplumsal antagonizmalara yol açtığı kadar bu deformasyonlar mikro düzeyde de bireylerarası ilişkilerde belirli antagonizmalara sebep olur.

Toplumlar ve bireyler arasındaki antagonizmalar, ortaya çıktığı toplumlar ve bireyler hakkında bilgiler içerir. Bu bilgiler, toplumları ve bireyleri analiz etme hususunda önemli araçlardır. Bu analiz süreci topluma ve bireylere karşı olan bakış açımızı genişletmekte bizlere yardımcı olur. Bakış açımızın genişlemesi, var olan antagonizmalara ve çatışmalara daha anlamlı bakabilmemizi ve üretilebilecek çözüm yollarına daha kolay ulaşmamızı sağlar.

Toplumsal ve sosyal problemlerin, toplumsal ve bireysel anlamda yol açtığı antagonizmaları anlayabilmek için öncelikle toplumsal ve sosyal problemlerin ne olduğunu anlamamız gerekmektedir. Sosyal problemin ne olduğuna dair birçok görüş mevcuttur. Dolayısıyla bu noktada birden fazla tanıma yer verilmesi gerekmektedir.

Sosyal problemler, gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Sosyal problem terimi; genellikle istenmeyen, olumsuz, karşıt olarak görülür. Sosyal problem terimi, toplumsal uyumu, hukuk ve toplumsal düzenin korunmasını, toplumsal etik ve ahlaki değerleri, sosyal kurumların geleceğini ve toplumsal refah düzeyini tehdit eden her türlü sosyal düzenleme, tutum ve olaylar için kullanılır (Jamrozik ve Nocella, 1998:1).

“Etkili bir grup sosyal bir koşulu değerlerine tehdit olarak tanımladığında; çok sayıda kişi bu koşuldan etkilendiğinde ve söz konusu koşul kolektif eylem tarafından düzeltililebileceği zaman bir sosyal problem var olur” (Kelleher, 2004:10’dan akt. Adak, 2018:18).

Sosyal problem; toplum, birey, grup ve kurumlara tehdit oluşturan davranış kalıplarıdır (Poplin, 1978:4).

Loseke (2003: 6-7), sosyal problemi tanımlarken dört temel unsurdan bahseder:

1) Sosyal problemler, bir şeyin yanlışlığından doğar ve olumsuz sosyal koşulları içeren negatif sorun alanlarıdır.

2) Sosyal problemler; kaba, istenmeyen ve önemsiz gibi görünür bu sebeple bir problemin sosyal problem statüsüne ulaşması için koşulların oluşması yani birden fazla bireyi etkilemesi gerekmektedir.

3) Sosyal problemler; negatif algılanmasına rağmen pozitif algılanması gereken bir yanı vardır, sosyal problem dediğimiz koşullar değiştirilmesi gereken özellikleri gözler önüne serer.

4) Sosyal problem, bireyler ve toplumlar tarafından değiştirilmesi için talep edeceği ve çabalayacağı koşullara denir.

Yukarıda değinilen tanımlarda da görüldüğü üzere sosyal problem bireyler ve toplum için tehdit unsurları içeren ve birden fazla bireyi etkileyen durumlar için kullanılmaktadır. Bireyler gündelik hayatta birçok negatif etmene maruz kalmaktadır fakat bunların hepsi toplumsal ve sosyal problemler meydana getirmez. Örneğin doğal afetler gündelik hayatı sıklıkla alt üst eder, bireylerin sosyal davranış modellerini değiştirir ve bozar. Ancak doğal afetleri birer sosyal problem olarak irdeleyemeyiz. Çünkü doğal afetler birer davranış modeli içermez ve bireyler veya toplumlar arası etkileşimler sonucu ortaya çıkmaz ya da bireylerin davranışlarının değişmesi sonucunda ortadan kaldırılamaz. Doğal afetler ancak toplumsal düzeni ve gündelik hayatı etkileyen problemler olarak karşımıza çıkar. Bir problemin sosyal olarak nitelendirilebilmesi için insanların müdahil olduğu bir davranış modeli içermesi gerekmektedir (Adak, 2018:19). Dolayısıyla sosyal problemler aracılığıyla ortaya çıkan antagonizmaların da birey temelli bir davranış modeli içermesi gerektiği kanısına varabiliriz.

Sosyal problemleri birkaç kavram üzerinden incelemek, onun tam anlamıyla anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Aşağıda bununla ilgili olmak üzere toplumsal sapma, değer çatışması, toplumsal çözülme ve toplumsal kurum kavramları genel bir tanım çerçevesinde sunulacaktır.

2.1.1.1. Toplumsal Sapma

Sapma, doğru olandan ve kabul görenden ayrılma anlamı taşır. Toplumsal/sosyal sapma davranışı ise toplumun büyük çoğunluğunun onayladığı davranışların dışında sergilenen davranış kalıplarına denir.

Toplumsal sapma, “objektif” ve “sübjektif” olarak ikiye ayrılır (Rubington and Weinberg, 1969’dan akt. Çelebi, 1994:188-189).

Objektif bir olgu olarak toplumsal sapma; toplumun normlarından ve değerlerinden sapan her türlü davranış kalıbını toplumsal sapma olarak değerlendirir. Bu yaklaşıma göre toplumda mevcut olan normlar ve değerler üzerinde bir konsensüs vardır ve toplumsal sapma bu konsensüsa göre tanımlanır. Toplumsal sapma; kınama, dedikodu veya yasal eylem gibi yaptırımları harekete geçirir ve son olarak bir toplumsal sapmaya gösterilen tepki toplumsal norm ve değerlerin pekişmesine olanak sağlar.

Sübjektif bir olgu olarak toplumsal sapma; bireylerin birbirleriyle belirli semboller (dil, jest ve mimik, kültürel öğeler, vb.) aracılığıyla etkileşimde bulunduklarını dolayısıyla da bireylerin birbirlerini bu yolla tipleştirdiklerini, kategorize ettiklerini ve eylemlerini buna göre formüle ettiklerini savunur. Toplumsal sapmayı anlamanın en iyi yolu, sapma sürecini incelemektir. Toplum tarafından damgalanma iyi olan ve olmayan arasındaki farklılık yaratan bir sembolleştirmedir. Bu damgalama ve sembolleştirme antagonizmaya sebep olur. Bu damgalamaya maruz kalan birey bir süre sonra toplumun normlarına tepki göstermek için damgasına uygun hareket etmeye başlar.

Sonuç olarak objektif bir olgu olarak sapma bireye ve bireyin içerisinde bulunduğu toplumsal norm ve değerlere odaklanırken sübjektif bir olgu olarak sapma, sapan davranış kalıplarına ve bireyin etkilenme sürecine odaklanır.

2.1.1.2. Değer Çatışması

Değer kavramı için duygular ve düşünceler, genelleşmiş anlamlar, bilinç dışı varsayımlar, çıkar ilişkileri gibi tanımlar yapılmıştır. Değer kavramı kimi zaman maddi şeylerle ilişkilendirilirken kimi zaman da güdüler ve amaçlarla ilişkilendirilmiştir. Değerler hem göreceli olarak arzu edilir ve eylemlerin sınıflandırılmasını içerir hem de sistematik davranışlar anlamına gelir. Değer kavramı zihnimizde somutlaşabilen bir kavramdır. Bu somutlaşma hangi anlamda ve alanda olursa olsun bir öge içerir. Sonuç olarak değerler, değer biçmeye yarayan oldukça genel ve kalıcı iç kriterlerdir (Korkmaz, 2013:53-54). İnanç sistemleri, ideolojiler, gelenek ve görenekler, sosyo-ekonomik bir form olan meslekler, aile kurumu vb. olgular bireylerin ve toplumların değerlerine örnek olarak gösterilebilir.

Heterojen toplumlar, farklı değer ve normlara sahip gruplardan meydana gelir. Toplumun farklı kesimlerini oluşturan bu grupların değerleri zaman zaman kesişip çatışabilir. Bazı değerler bazı gruplar için uygun bir formdayken diğer gruplar için bu değerler uygun olmayabilir, bu gibi durumlar bir değer çatışmasından söz edilebilir (Adak, 2018:22). Başka bir deyişle bireylerin ve toplumların normları, gelenek ve görenekleri, adetleri uyuşmayabilir ve karşıt durumlar oluşturabilir. Bu uyuşmazlıklar ve karşıtlıklar bireyler ve toplumlar arasındaki antagonizmalara sebep olabilir.

2.1.1.3. Toplumsal Çözülme

Toplumsal çözülme; toplumu meydana getiren ve bir arada tutan değerlerin, normların veya bağların zayıflaması ve kopmasıdır. Toplumda var olan iş birliği, ortak değerler, inançlar, birlik ve disiplinin çökmesi toplumsal çözülmeyle doğuran unsurlardır (Adak, 2018:23). Toplum durağan bir yapı olmamakla birlikte sürekli bir değişime ihtiyaç duymaktadır. Fiziksel çevre, ekonomik durum, teknolojik gelişmeler, sanat icraatları, demografi gibi unsurlar bu toplumsal değişimi tetikler. Bu değişimler belirli bir zamana yayılmalıdır. Gereğinden yavaş veya hızlı olan bu toplumsal değişimler, toplumda çözülmeye neden olur. Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi sonrasında Avrupa’da yaşanan toplumsal değişimler toplumsal çözülmeye örnek verilebilir. Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi gibi toplumsal olayların ardından bir toplumda meydana gelen çözülme, toplumun ayrışmasına, sınıflaşmasına, o toplumdaki damgaların artmasına kaynaklık edebilir. Bir toplumdaki çözülme ne kadar gözler önündeysse o toplumdaki antagonizmalar o kadar somuttur.

2.1.1.4 Toplumsal Kurum

Toplumsal kurum, bireylerin gündelik hayatlarında gereksinimlerini karşıladıkları davranış kalıplarının ve örgütlülüklerinin gerçekleştiği bir mekanizmadır. Toplumsal kurumlara; aile, eğitim, din, hukuk, ekonomi, gibi örgütlü sistemler örnek gösterilebilir.

Her toplum kendisine ait bireyleri toplumsallaştıran bu tip kurumlara sahiptir. Kurumlar mal ve hizmet üretirler aynı zamanda sosyal düzeni sağlarlar. Kurumların işlevlerini yerine getiremedikleri ya da aksattıkları bir senaryoda sosyal problemler baş gösterebilir. Bu tip sosyal problemler, bireyler ve kurumlar arasında hem çatışmalara hem de antagonizmalara sebep olabilir (Adak, 2018:24).

2.1.2. Toplumsal Kurum Temelli Antagonizmalar

Temel olarak toplumsal kurumlar; aile, ekonomi, din, siyaset, eğitim ve serbest zaman olarak incelenmektedir. Toplumsal kurumlar, toplumsal hedeflerin, kaidelerin gerçekleştirilmesi ve korunması için ortaya çıkan yapılardır. Toplumun temelini oluşturan bu kurumlar evrensel yapılardır. Örneğin ekonomi kurumu her toplumda var olan ve toplumun hedefleri ve kaideleri konusunda önemli bir amaca hizmet eden bir kurum olarak kabul edilmektedir.

2.1.2.1. Toplumsal Bir Kurum Olarak Siyaset ve Antagonizma

İdeoloji, bir kitlenin bir fikri benimsemesi ile beraber önem kazanan inançlardır. Bu inanç ve fikirler belirli bir kişinin şahsi fikirlerine indirgenemez. Dolayısıyla ideoloji “idare edilen”lerin arasında yaygın, yönlü, sınırlı ve belli belirsiz fikir kümelerinden meydana gelmektedir (Mardin, 2017a:16). İdeoloji, “siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefî, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü” anlamına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>, 2021). Eagleton’a (1996:100) göre ideoloji başlarda fikirlere ilişkin bilimsel araştırma anlamını taşıyordu. Fakat daha sonraları ideoloji kelimesi fikir sistemlerinin kendileri anlamına gelmeye başlamıştır.

Dünyanın geneline yayılmış temel ideolojiler olsa da her ideoloji her toplumda farklı kavranmaktadır. Her ne kadar ortak benimsenen ideolojiler olsa da her toplumun kendi değer ve normlarından ortaya çıkmış toplumsal ideolojiler de vardır. Bu tip bir ideolojiye Türk toplumunu baz alarak Türkçülük, Kemalizim vb. ideolojiler örnek gösterilebilir. Ancak ideolojiyi sadece siyasi anlamda düşünmek kavramın genişliğine

karşı yapılmış bir hata olur. Örneğin Feminizm, Maskülizm, Veganizm vb. fikirler temelinde politik bir görüş barındırmamasına rağmen ideolojilerdir çünkü belirli bir topluluğun fikir sistemini oluştururlar.

Mardin'e (2017a:14) göre ideoloji sert ideoloji ve yumuşak ideoloji olarak ikiye ayrılmaktadır. Sert ideoloji; sistematik bir şekilde işlenen, temelleri teorik eserlere dayanan, seçkin sınıfın kültürü ile sınırlandırılmış, içeriği kuvvetli bir yapıdır. Yumuşak ideoloji ise toplumların veyahut kitlelerin sert ideolojiye nazaran çok daha şekilsiz inançları ve bilişsel sistemlerini kapsayan bir yapıdır.

Türkiye'deki siyasal ideolojik antagonizmaları daha net anlayabilmek için Türk toplumunda yaygın olan temel siyasi ideolojilere odaklanmak gerekmektedir.

2.1.2.1.1. Kemalizm

Kemalizm'i kısaca Türk sekülerizminin ve ulusalcılığının üzerine kurulmuş, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisi olarak sayılmaktadır. Günümüzde Kemalizm'in bir ideoloji olup olmadığı konusunda birçok tartışma mevcuttur ve bu tartışmalar hala devamlılığını korumaktadır.

Kemalizm, Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalma bazı temel yapısal unsurları değiştirip Batı uygarlıklarından esinlenilmiş bir toplum kurma amacına yönelten görüştür. Bu görüşü belirli odak noktalarında toparlayıp bir devlet politikasına dönüştürdüğü için de Mustafa Kemal Atatürk'ün adı verilmiştir. Bu odak noktaları cumhuriyetçilik, halkçılık, milliyetçilik, devletçilik, laiklik ve inkılapçılık olarak isimlendirilir ve "Kemalizm Yolu" olarak adlandırılır (Kongar, 1981:419'dan akt. Mardin, 2017b:181).

Mustafa Kemal Atatürk'ün bir ideoloji üretme isteği olmamasına karşın o zamanın aydınları ve devlet adamları, Atatürk'ün fikirlerini temeline alan bir öğreti ortaya çıkartmaya çalışmışlardır. Aydınların ve devlet adamlarının Kemalizm ideolojisini oluşturma çabaları esnasında Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'si siyasal kutuplaşmalarla mücadele etmekteydi. Dolayısıyla oluşturulmaya çalışan Kemalizm ideolojisi sol kanatın ve sağ kanatın bu ideolojiyi farklı benimsemesi ile beraber fraksiyonlara ayrıldı.

Mustafa Kemal Atatürk'ün görüşlerini ve fikirlerini “Türk devrimi” olarak isimlendiren sol kanat üyeleri 1930’lu yıllarda yayımladıkları “Kargo” adlı dergide Kemalizm fikrini Marksizm ve tarihi materyalizmden yola çıkarak açıklamaya çalışmıştır. Sol kanat Kemalizm’inin önemli üyelerinden biri olan Şevket Süreyya Aydemir, Kemalizm’i bir düşünce zincirine dayandırarak Türk devrimine dönüştürmeyi ve bu fikri evrensel bir ideoloji haline getirmeyi amaçlamıştır. Yine 1930’lu yıllarda Halk Evleri’nin yayın organı olarak yayımlanan bir dergi, sağ kanadın önderliğiyle Kemalist fikriyatı şekillendirmeyi amaçlamıştır. 1933 yılında aydınlar ve devlet adamları tarafından yayımlanan “Ülkü” dergisi Alman Nasyonal Sosyalizmi ve İtalyan faşizmine benzer bir şekilde Kemalist ideolojiyi kurmayı hedeflemişti. Sağ kanada göre Kemalist ideoloji bireycilik, liberalizm ve sosyalizmi reddetmeli aynı zamanda dayanışmacı ve korporatist bir fikriyatı benimsemeliydi (Hanioglu, 2022:33-36). Sağ ve sol kanadın ayrı düşünce kümeleri bağlamında benimsediği Kemalist ideolojinin tek ortak noktası Devletçilik ilkesini bünyesinde barındırmasıydı.

Sonuç olarak Kemalist düşüncenin bir ideolojiye dönüştürülme süreci fraksiyonlarla sonuçlanarak kitleleri karşı karşıya getirmiştir. Kemalist düşüncenin yaratmış olduğu bu siyasal kutuplaşma toplumda ideolojik anlamda bir antagonizma meydana getirmiştir.

2.1.2.1.2. İslamcılık

İslamcılık kavramı Türkçe literatüründe ilk kez Yusuf Akçura tarafından “Üç Tarz-ı Siyaset” adlı makalede kullanılmıştır. Akçura’nın İslamcılık kavramını kullanmasındaki asıl amaç “İttihad-i İslam” düşüncesine vurgu yapmaktır. Akçura’nın ardından Ziya Gökalp, 1913 yılında “Türk Yurdu” dergisinde yazmış olduğu “Üç Cereyan” isimli makalesinde İslamcılık kavramını ilk defa ideolojik bir içerik ile şekillendirerek “İslamlaşmak ve İslamlık” kavramlarını kullanmıştır (Guida ve Çaha, 2013:564).

İslamcılık düşüncesi, 19. ve 20. yüzyılda İslam’ı bir bütün olarak “yeniden” canlandırmak ve akılcı bir yöntem ile Müslümanları İslam dünyasını Batı’nın sömürsünden, kötü yönetimden, mahkumiyetten, yanlış yönlendirmelerden kurtarmak

aynı zamanda İslam dünyasını medenileştirmek, bir araya getirmek ve kalkındırmak adına meydana getirilen bir harekettir (Kara, 2011:17'den akt. Taş ve Göksüçukur 2019:477-478).

İslamcılık temelde bütün Müslümanları tek bir çatı altında toplamayı amaçlayan ideolojidir. İslamcılık 19. yüzyıl ortalarında gelişmeye başlamıştır. İslamcılığın gelişmeye başladığı asıl nokta Hindistan ve çevresi olmasına karşın 1870'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nu merkez edinmiş ve gelişimini orada sürdürmüştür (Mardin, 2017c:9). İslamcılık düşüncesi ilk kez Genç Osman döneminde gündeme gelmiştir. II. Abdülhamid dönemine gelindiğinde İslamcılık düşüncesi faydacı bir politika olarak değerlendirilmiştir. İkinci Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet'in ilanına kadar İslamcılık düşüncesi, toplumu yönetmenin alternatif bir yolu olarak görülmüştür.

Türkiye'de İslamcılık düşüncesi 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan Genç Osmanlılar hareketiyle Afgani ve Abduh gibi düşünürlerin fikirlerinin yanı sıra Mısır, Pakistan ve İran'da 1950'li yılların ardından gelişen İslamcı düşünceye dayanmaktadır (Guida ve Çaha, 2013:597).

2.1.2.1.3. Muhafazakârlık

Muhafazakârlık kelime anlamı olarak geleneksel ve sosyal etmenlerin muhafaza edilmesini destekleyen politik ve sosyal felsefe biçimine denir.

Türkiye'de muhafazakârlık, uzun bir süre İslamcılığın kod adı olarak kullanılmıştır. İslamcılık bir politik akım olmadan önce muhafazakârlık olarak adlandırılıyordu. Muhafazakârlık, Türk sağında milliyetçiliğin ve İslamcılığın tabanı olmuş ve geniş bir zeminin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Muhafazakârlık bir restorasyon ideolojisi, anti-modernist bir düşünce biçimi değildir. Amacı modernliği gelenekler ile terbiye etmektir (Bora, 2018:341-342). Dolayısıyla günümüzde var olan birçok ideolojik fikrin muhafazakâr bir yanı bulunmaktadır. Muhafazakârlık fikri modernliği terbiye etmeyi amaçlarken aynı zamanda hızla gelişen sosyal değişmeye direnmeyi, geleneksel kaidelere ve normlara bağlı kalmayı amaçlar.

Muhafazakârlık anlayışı belirli bir tanımsal çerçevede ele alınamamaktadır. Çünkü muhafazakârlık gelenek ve göreneklere, örflere ve adetlere bağlıdır. Her kitlenin,

toplumun ve inancın gelenek ve göreneklerinin farklı olmasından kaynaklı olarak muhafazakârlık belirli bir tanımsal çerçevenin içerisine sokulamaz. Muhafazakârlığın net bir tanımının yapılamamasının diğer bir sebebi ise onun, sistematik doktrinlere veyahut ideolojilere karşı şüpheli yaklaşım benimsemesidir (Erdoğan, 2006:5).

Muhafazakârlık kavramı Türkiye’de Batı’nın aksine İslamcılık, Milliyetçilik ve dindarlık ile ilişkilendirilmiştir. Bu anlayış farklılığına rağmen Batı muhafazakârlığının ve Türkiye’deki muhafazakârlık siyaset ideolojisinin geleneksel bağlara ve kurumlara verdiği önem, dinin toplumdaki rolü, aile yapısının korunması gibi söylevleri benzetmektedir. Muhafazakârlık ideolojisi Türkiye’de gerici ve gelenekçi olarak algılanmasına rağmen Türkiye’nin kurucu ideolojisi olarak görülen Kemalizm’i içselleştirmiştir. Ancak Kemalizm fikriyatı çevresinde konumlanan Batıcı ve pozitivist fikirlere karşı çıkmıştır (Sezik, 2012:113-120).

2.1.2.1.4. Milliyetçilik

Milliyetçilik temel olarak milli hisse dayalı, davranış ve duygular olarak görülse de bir ideoloji olarak yaşı iki asrı geçmemektedir. Bu sebeple bir ideoloji olarak milliyetçilik modern zamanların eseridir. Milliyetçilik ideoloji olarak Sanayi Devrimi’nden sonra Batı Avrupa’da ortaya çıkmıştır.

Smith (1994:119), milliyetçiliği beş madde ile açıklamıştır:

- 1) Bütün olarak millet ve millî-devletlerin bütün bir kurulma ve kendini idame ettirme süreci.
- 2) Bir millete ait olma bilinci ve milletin güvenliği ve refahıyla ilgili özlem ve hissiyata sahip olmak.
- 3) Millet ve rolüne ilişkin bir dil ve sembolizm.
- 4) Milletler ve millî irade hakkında bir kültürel doktrin ile millî emellerin ve millî iradenin gerçekleşmesine dair reçeteleri de içeren bir ideoloji.
- 5) Milletin amaçlarına ulaşacak ve millî iradeyi gerçekleştirecek bir toplumsal ve siyasî hareket.

2.1.2.1.5. Sol

İdeolojik bir görüş olarak sol, I. Fransız Cumhuriyeti döneminde kralın sağında ve solunda oturan insanların ayrımından doğmuştur. Bu oturma düzenine göre kralın sağ tarafında oturanlar mevcut rejimi destekleyen kralın destekçilerinden oluşurken sol tarafında oturanlar yenilikçi ve kralın yönetimine karşı olan kesimi temsil etmekteydi. Sol ve sağ kanat arasında sürekli bir değişim hali mevcuttu. Ancak I. Fransız Cumhuriyeti'nden günümüze değin sol ve sağ kanadın ayrımı giderek değişerek farklı anlamlarda kullanılmaya başlanmıştır (Kayacan, 2010:292'den akt. Keskiner, 2022:7).

Solculuk, temel olarak sosyal hiyerarşiyi kaldırmaya odaklanan zenginliğin halk arasında eşit dağılımını destekleyen bir politik hareket ve ideoloji biçimidir. Solculuk, sağın aksine - milliyetçilik, muhafazakârlık vb. – daha seküler bir yapıya sahiptir. Solun her zaman sağın karşısında görülmesinin sebebi merkezine milliyet, din, dil, ırk gibi kavramlar yerine insanı oturtmasıdır. Emek-sermaye ilişkisinde emeğin tarafında olmasıdır. Bu yüzden günümüze kadar olan zamanda Sol-Sağ çatışmaları sadece Türkiye'de değil birçok ülkede baş göstermiştir.

Ahmet İnsel'in tanımıyla, "Eşitlik, özgürlük, demokrasi, toplumsal dayanışma ideallerini siyasal, iktisadi ve sosyal alanlarda dile getiren, milliyetçiliğin her türlüsüne karşı duran, iktisadi gelişmeyi mülklülerin kazanımları hanesinden değil, bunun toplumun alt kesimlerinde yaptığı insani gelişme ve refah katkısı açısından değerlendiren siyasal hareketlere sol denir" (2007).

2.1.2.1.6. Liberalizm

Liberalizmin sözlük anlamı serbestliktir. Liberalizm asıl amacı bireysel özgürlük olan bir siyasal görüştür ve modern çağın ürünüdür. Serbest ekonomi ve üretimi savunur. Liberalizmin düşünce babası 17. yüzyıl sonlarına eserler veren John Locke'dur.

Fakat Türkiye'de Liberalizm biraz farklı algılanmaktadır. Necmettin Erbakan Liberalizm için "renksiz görüş" demiştir. Liberalizm sağda daha ziyade aşırılık,

otoriterlik gibi algılanırken solda genellikle kaypaklık sıfatı olarak kullanılır (Bora, 2018:519).

Siyasi ideolojilerden kaynaklı en büyük toplumsal/sosyal problem siyasi kutuplaşma sorunudur. Siyasi kutuplaşma bireyleri gruplara ayırıştırır ve bu gruplar arasında çatışmalara sebep olur. Oluşan her grup birbirine karşıt bir tavır takınır ve her grup karşısındaki grup için zıttır. Kutuplaşma genel tanımıyla, “karşılıklı veya çelişen ilkelerin, bakış açılarının aynı anda var olmasını” kapsar. Bu ilke veya bakış açıları, kesinlikle merkeze yakın değildir, iki görüş de uçlardadır (Fiorina ve Abrams, 2008:556).

Kutuplaşma birkaç şekilde olabilir. Örneğin bir süreklilikten ziyade iki taraflı bir ideolojinin dağılımı veya tarafların müzakerelerinin azalması sonucu ortaya çıkabilir (Epstein ve Graham, 2007:1). Siyasi kutuplaşma genel olarak hâkim ideoloji ve muhalif ideoloji arasında ortaya çıkan bir durumdur. Siyasi kutuplaşmanın tarafları kendi görüşlerinden ziyade lider kişiliği dikkate almaya başladığında kutuplaşmanın etkileri artar. Herhangi bir ideolojiyi veya tarafı benimseyen bireyler, içerisinde yer aldığı topluluğa ve lidere bağlılığını idame ettirmek için tarafla beraber hareket eder. Bu sebepten dolayı kutuplaşmanın etkileri artar.

Siyasal kutuplaşma sorunu toplumda değer çatışmalarına, toplumsal çözümlere neden olur. Siyasi kutuplaşmanın yol açtığı değer çatışması ve toplumsal çözümlerle ortaya çıkan antagonizmalara kısaca siyasi antagonizma denir. Siyasi antagonizmalar daha az bireysel olmasına karşın oldukça toplumsal temelli antagonizmalardır. Bu tip bir antagonizmanın sonuçları toplumsal bazda tehlikeli olabilir. Bu sonuçlara siyasi darbeler, azınlık sorunu, terör vb. gibi örnekler verilebilir.

Sonuç olarak siyasi antagonizmanın toplumsal bazda doğurduğu sorunlar göz ardı edilemez. Siyasi antagonizma; değer çatışmaları, toplumsal çözümler ve en önemlisi siyasi kutuplaşmadan beslenir.

2.1.2.2. Toplumsal Bir Kurum Olarak Din ve Antagonizma

Din genel anlamda ruhsal, transandantal ve metafiziksel unsurlarla ilişkilendirilen çeşitli ayin ve tapınma biçimlerini içerisinde barındıran kendine özgü ahlak, dünya görüşü ve kutsal metinleri olan bir yapıdır.

Her ne kadar dünya üzerinde onlarca hatta yüzlerce inanış biçimi olsa da dünyada kabul gören üç semavi din vardır. Bunlar Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'dır. Dolayısıyla bu bölümde bu üç inanış temel alınacaktır.

Üç semavi dini inanış tek tanrılı olsa da birbirlerine karşı antagonist karakterlerdir. Birbirleriyle ortak değerler barındırmasına karşın inanış biçimlerinde karşıtlıklar mevcuttur. Her ne kadar bu karşıtlıkların temelinde sadece dini sebepler yatmasa da (siyasi, ekonomik, coğrafi koşullar bu tip durumlarda etkili olabilir) inanış biçimleri bu karşıtlıkları tetikler. Bu tip bir antagonizmanın en büyük örneği 1096-1272 yılları arasında Papa'nın, Müslümanların elindeki Orta Doğu topraklarına başlattığı Haçlı Seferleridir.

Dinin en temel antagonizması, iyi ve kötü karşıtlığıdır başka bir deyişle sevap ve günah kavramlarıdır. İnançlı olan bireyler gündelik hayattaki eylemlerini bu dikotomiye geri belirler. Bireyler inançları gereği kötü olandan yani günah olandan kaçınıp iyiye yani sevap olana yönelme eğilimindedirler. Sevap ve günah kavramları toplumların bazı önemli norm ve değerlerini belirleyen ahlaki yapılarını oluşturur. Ancak bazı durumlarda bu normlar ve değerler zıtlıklar oluşturabilir bu zıtlıklardan antagonizmalar doğabilir.

Her inanç kendi dışarıya karşı bir bütünlük gibi gözüktüğü dahi bu inanışlar belirli kollara ayrılır, bunlara da mezhep denir. Mezhepler, bireylerin farklı koşullardan dolayı aynı inancı daha farklı yorumlamasıdır. Bu farklı yorumlamaların coğrafî, ekonomik, siyasi, kültürel vb. gibi birçok farklı sebebi olabilir. Dolayısıyla dinlerin birbirlerini antagonist karakter olarak görmesinin yanı sıra mezhepler de birbirlerini antagonist karakter olarak görebilir.

2.1.2.3. Toplumsal Bir Kurum Olarak Eğitim ve Antagonizma

İnsanlık tarihinden bu yana eğitim, çeşitli formasyonlarla karşımıza çıkmıştır ancak asıl amaç hep sabit kalmıştır; yetiştirmek ve eğitmek. “İnsanlık, varoluşundan bu yana bildiklerini nesilden nesle aktarma yoluyla öğretme çabası içinde olmuştur. İlk başlarda bu çaba, doğaya karşı verilen mücadele içinde elde edilen bilgileri aktarma yoluyla, beslenme ve barınma gibi yaşamsal konulara dayanmaktaydı” (Öztürk ve Akdoğanoglu, 2018:67). Bu eğitim sürecini kapsamaktadır. Eğitim; belirli bir dalda, belli bir konuda bilgi ve beceri kazandırma, yetiştirme ve geliştirme işidir. Eğitim süreci bireyin sadece çocukluk ve gençlik yıllarını kapsayan bir süreç değildir, eğitim süreci bireyin tüm hayatı boyunca devam eder.

Eğitim de bireyin beslenme, giyinme, barınma vb. gibi temel bir hakkıdır. Her birey eğitimle tanışmalı ve ondan faydalanmalıdır. Ancak günümüzde bu temel haktan mahrum kalan birçok birey vardır. Günümüz dünyasında her alanda olduğu gibi eğitimde de fırsat eşitsizlikleri artmaktadır. Bireylerin eğitimden mahrum kalmasının en büyük sebeplerinden birisi de fırsat eşitsizliğidir. Fırsat eşitsizliği; ekonomik, coğrafi, kültürel vb. gibi birçok etmene bağlıdır. Eğitimde fırsat eşitsizliğinin bireyler arasında yaratmış olduğu fark, gündelik hayatın içerisinde zıtlıklara sebep olmaktadır. Bu zıtlıklar, toplumsal çözülmeye ve bireylerin birbirlerini eğitimi veya eğitimsiz şeklinde damgalamasına sebep olmaktadır.

Eğitimden doğan antagonizmalar sadece fırsat eşitsizliğinden kaynaklı değildir. Farklı toplumlar, farklı eğitim sistemlerine sahiptir, bu da toplumlar ve kültürler arasında farklılıklara yol açar. Her ne kadar bu zıtlık fırsat eşitsizliğinin yarattığı kadar gözler önünde değilse de farklı eğitim sistemlerinin farklı toplumlar tarafından benimsenmesi de o topluluklar arasında zıtlıklara ve karşıtlıklara yol açmaktadır.

2.1.2.4. Toplumsal Bir Kurum Olarak Serbest Zaman ve Antagonizma

Serbest zaman kavramı diğer deyişle boş zaman kavramı etimolojik olarak Antik Yunan’a dayanmaktadır. Antik Yunanca’da kullanımını “skhole”dir, yani hem boş hem de serbest demektir. Bu kelime Latince’deki karşılığı “schola”dır, yani okul anlamına

gelmektedir. Serbest zaman kavramı en temelde tartışmaların öğrenildiği, serbest zamanın geçirildiği yer anlamında da kullanılmaktadır (Şentuna, t.y.: 37).

Serbest zaman ya da boş zaman kavramı dilimizde Türk Dil Kurumu veri tabanında boş zaman sözcüğü aratıldığında ilgili referans olarak boş zaman etkinliği kavramının iki tanımı karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki 1974'te yayımlanmış Ruhbilimleri Sözlüğü'nde ("Boş Zaman Etkinliği") "kişinin boş zamanlarında isteyerek uğraştığı, ruhça ve bedence dinlenip gevşemesine yardım eden etkinlikler" şeklinde yer almaktadır. İkinci tanım ise 1975'te yayımlanan Toplum Bilimleri Sözlüğü'nde "bireylerin ya da toplumsal kümelerin, boş zamanlarında gönüllü olarak yaptıkları dinlendirici ve eğlendirici etkinliklere verilen ad" olarak ifade edilmiştir" (Güven, 2019:1127).

Türkçe literatürün ilk dönemlerinde bu kavram boş zaman olarak adlandırılmasına rağmen günümüzde boş zaman kavramı "serbest zaman" olarak adlandırılmaktadır. Bunun en büyük sebebi Türkçede "boş" kelimesinin anlamı içinde ve üzerinde hiçbir şey olmayan anlamına gelmesidir. Ancak serbest zaman kavramı içerisinde eylem, düşünce, ideoloji vb. daha birçok yapıyı barındırmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada boş zaman kavramı yerine serbest zaman kavramı tercih edilecektir.

Serbest zaman etkinlikleri bireylerin sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, coğrafi vb. etmenlerine göre farklılık gösterir. Bu farklılıklar bireylerin yaşam standartlarını belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Serbest zaman aktivitelerinin ve yaşam standartlarının farklılığı bireyler arasındaki zıtlıkları ve karşıtlıkları tetikler, onları daha görünür kılar. Dolayısıyla bu gibi durumlarda bireyler arasında mikro düzeyde antagonizmaların oluşması kaçınılmazdır.

2.1.2.5. Toplumsal Bir Kurum Olarak Aile ve Antagonizma

Aile, toplumsallaşma sürecinin ortaya çıktığı ilk basamaktır. Karşılıklı ilişkiden meydana gelen maddi ve manevi kaynakların kuşaktan kuşağa aktarıldığı diğer bütün toplumsal kurumları da aynı zamanda içerisinde barındıran bir yapıdır.

Aile beş farklı türe ayrılmaktadır. Geleneksel aile, daha çok kırsal bölgelerde yaygın olan çocukların evlendikten sonra dahi ebeveynleriyle yaşamaya devam ettiği ve böylece hanede yaşayan üye sayısının artmasıyla oluşan bir aile yapısıdır. Çekirdek aile, daha çok kent bölgelerinde yaygın olan ebeveynler ve henüz evlenmemiş çocuklarından meydana gelen geleneksel aileye oranla daha az üyesi olan aile yapısıdır. Çözülen aile, eşlerin ilişkilerinin zayıf olduğu aralarındaki bağın parçalanmaya yakın olduğu aile yapısıdır. Parçalanmış aile, çekirdek ailenin üyelerinden birinin artık olmamasından kaynaklı oluşan bir aile yapısıdır. Tamamlanmamış aile ise çekirdek ailenin kurulmamış halidir.

Aile kurumundan kaynaklı doğan antagonizmaları üçe ayırabiliriz. İlk olarak aile içindeki karşıtlıklar ve zıtlıklardan doğan antagonizmaları ele almamız gerekir. Aile içindeki zıtlıklar ve karşıtlıklar genellikle aile üyelerinin arasındaki kuşak farkından doğmaktadır. Ebeveynlerin çocuklarına ulaşamadığı ve çocukların ebeveynlerini anlayamadığı durumlar kuşak farklılıklarından dolayı meydana gelir. İki taraf da birbirlerinin ihtiyaçlarını ve önceliklerini kavrayamadığında aralarında çatışmalar çıkabilir. Bu çatışma her iki tarafın birbirini antagonist karakterler olarak görmesine sebep olabilir. İkinci olarak beş farklı aile türündeki farklılıklar gözümüze çarpmaktadır. Kırdaki yaşayan geniş ailenin, kentte yaşayan bir çekirdek aile gibi davranması ve düşünmesi beklenemez. Aynı şekilde kent ailesi de kır ailesi gibi davranamaz ve düşünemez. Dolayısıyla kent ailesi ve kır ailesi arasında var olan zıtlıklar ve farklılıklar görünür kılınır. Son olarak farklı toplumlarda, kültürlerde ve coğrafyalarda yetişen aileler birbirlerinin ahlaki değerlerine, alışkanlıklarına, gündelik hayattaki aktivitelerine yabancı olabilir. Bu tip bir yabancılaşma antagonizmaları oluşturabilir.

2.1.2.6. Toplumsal Bir Kurum Olarak Ekonomi ve Antagonizma

Ekonomi diğer kurumların temelinde yer almaktadır ve diğer kurumları birbirine bağlayan bir toplumsal kurum olarak görülmektedir. Toplumsal bir kurum olarak ekonominin oluşturduğu çatışmalar ve antagonizmalar diğer toplumsal kurumlara oranla daha fazla ve barizdir. Bunun en büyük sebebi ise ekonomik değişkenlerin diğer toplumsal kurumlara oranla daha fazla olmasıdır. Örneğin mesleki farklılıklar, miras,

gelir düzeyi, harcamalar, ek gelir vb. gibi birçok etmen ekonomik düzeyde farklılıklara sebebiyet verebilir.

Toplumsal kurum olarak ekonominin doğurduğu en belirgin antagonist tiplere örnek olarak feodal çağıdaki serfler ve derebeyleri, Antik Yunan'daki köleler ve rahip sınıfı, kapitalist dönemdeki proletarya ve burjuvazi dikotomileri gösterilebilir.

2.1.2.7. Bir Antagonizma Olarak İnternet

Önceki bölümlerde bahsettiğimiz tüm sosyal problemleri, toplumsal kurumları ve daha birçok yapıyı içerisinde barındıran internet günümüzde başlı başına bir dünyadır. İnternetin günümüzde geldiği noktada bireyler hareket dahi etmeden sosyalleşebilir, tartışabilir, alışveriş yapabilir, sinema veya konser ihtiyaçlarını karşılayabilir ve daha birçok eylemi internet üzerinden gerçekleştirebilir.

İnternet, toplumsal/sosyal problemlerin bir çözümü olurken aynı zamanda başlı başına toplumsal/sosyal bir problem haline gelebilir. İnternetin bireylerin gündelik hayatlarında belirli kolaylıklar ve konfor sağlamasının yanı sıra bireyler nesnel dünyada yaşadığı ve yaşama ihtimali olduğu bütün problemleri internette de yaşayabilir.

Bauman'a (2018:75) göre günümüzde çevrimiçi ve çevrimdışı olmak üzere iki dünya var ve bireyler bu iki dünyada aynı anda ikamet etmektedir. Bu iki dünya arasında birbirleriyle çelişen ve birçok açıdan uzlaştırılamayan kurallar, davranış kodları ve tercih dizileri mevcuttur.

Modern çağın en büyük dikotomisi çevrimiçi ve çevrimdışı dünyadır. Dolayısıyla hem bu iki dünya arasında karşıtlıklar olması hem de iki dünyanın var olmasından kaynaklı olarak bireyler arasında da karşıtlıkların olması muhtemeldir. Üçüncü bir karşıtlık olarak ise bireyin çevrimiçi ve çevrimdışı dünyalarındaki rolleri arasındaki bir çatışmadan söz edebiliriz. Dolayısıyla bu karşıtlıklar bireysel ve toplumsal düzeyde antagonizmalara sebep olabilir.

2.2. BİREYSELLİK VE TOPLUMSALLIK

Sosyoloji bilimindeki en temel düalist yapılardan biri birey-toplum ikiliğidir. Sosyolojinin birey ve toplum ikiliğindeki tavrı değişkenlik göstermektedir. Toplumu bireyden üstün tutan anlayışlar olduğu kadar bireyi toplumdan üstün gören anlayışlar da vardır. Ancak, birey ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkinin varlığı iki anlayış için de temel bir kabuldür (Çelik, 2018:65).

2.2.1 Bireysellik

İtalyan Rönesans'ı ile beraber "birey" in değeri artmış, bununla birlikte "bireyselliğin" öneminde de artış kaydedilmiştir. Bireyin orta çağdaki ortaklık biçimlerinden, faaliyetlerinin ve temel güdülerinin örüntüsünü homojenleştirici gruplar içinde kısıtlamış olan biçimlerden kurtulmuş olması anlaşılmalıdır (Simmel, 2020:211). Rönesans yani başka bir deyişle Aydınlanma hareketi ile toplumsal pratikler daha çok bireyselleşmiştir. Her ne kadar Rönesans'ın bireyselleşme bilincini geliştirdiği söylene de Rönesans'tan önce bireylerin üzerinde var olan baskıcı otorite bireyselleşmeyi tetikleyen en önemli unsurlardan birisi olmuştur. Corcuff'un (2016:11) dediği gibi; "Birey, özerklik talepleriyle birlikte, çoğu zaman eski kolektif normlarla, cemaatin kısıtlamalarına, biz'in zorbalıklarına karşı kuruldu".

Bireysellik anlayışı özerk bir anlayıştır ve bireylerin eşitliği misyonu üzerine kurulmuştur. Her birey kendine özgü bir yapıya sahiptir. "Bireyselliğin en derin noktası evrensel eşitlik noktasıdır; bu eşitlik ister biz bütün tarihsel saptırma ve kısıtlamalardan uzaklaşıp giderek daha fazla kendi özgür benimizden medet umar oldukça evrensel yasalarıyla daha fazla kaynaştığımız 'doğa'dan kaynaklanıyor olsun, ister benimizin köklerinin bulunduğu 'akıl' evrenselliğinden ya da 'insanlık'tan geliyor olsun fark etmez. Kökeninde ister doğa ister akıl, ister insan olsun, bu eşitlik bireyin kendi özgürlüğünü, kendi benliğini keşfettiğinde her zaman başkalarıyla da paylaştığını keşfettiği bir şeydir" (Simmel, 2020:214).

Bireysellik meselesinde üç şey ayırt edilmelidir:

1) Bireye tekiliği içinde yüklenen değer ve bireyin ait olduğu ya da ilgilendiği kurum ve yapılara nazaran bireye ne derece bağımsızlık tanındığıyla belirlenen bireyci tutum.

2) Bireyin özerk alanının, iç yaşantısının ve aile yapısına verilen değer yani özel yaşamının değerli kabul edilmesi;

3) Bireyin kendisini geliştirmesi için eylem sahası olarak kullandığı ilişki biçimleri yani kendilik ilişkilerinin yoğunluğu. Ancak bu üç bağ ne değişmezdir ne de zorunlu bağlardır, sadece varlardır (Corcuff, 2016:13).

Bireysellik anlayışı, toplumsal ve tarihsel olarak algılanmalıdır. Çünkü bireyselleşmeyi tetikleyen her etken toplumu etkileyen ve insanlığın tarihinde izi olan olaylardır. Ancak her bireyin içinde başka bir birey tarafından baştan veyahut yeniden yaratılamayacak bir bireysellik çekirdeği vardır. Bu baştan ve yeniden yaratma eylemi başka bir bireyi temsil etmenin temelleri olan psikolojik mesafe ve nesnel yargıyla mantıksal olarak bağdaşmaz. Hiçbir birey diğer bireyin bireyselliğini tamamiyle bilemez ve kavrayamaz. Çünkü her bireyin toplumun bir parçası olmasının yanı sıra kendi kendisinin de parçasıdır. Sadece iyi-kötü, güzel-çirkin, inançlı-inançsız vb. tiplerin değil, kendi bireyselliğimizin biricik taslaklarıyızdır (Simmel, 2020:36).

2.2.2 Toplumsallık

Toplumsallık en genel tanımıyla bir toplum olma durumudur. Bireyselliğin aksine toplumsallık anlayışında toplum bilincinin fazla olması yani o topluma ait bireylerin ortak özelliklerinin ve niteliklerinin benzer veya aynı olması gerekmektedir aksi durumda o toplumda anominin oluşması kaçınılmazdır (Çelik, 2018:65). Anomi kısaca toplumsal kurumların sekteye uğraması ya da işlevini gösterememesi durumunda meydana gelen normsuzluk durumudur.

Toplumsallık temelde, kan bağı ile var olan birlikteliğin topluluğa evrilip gelişip değişerek birlikte yaşamak şeklinde ifade edilir. Birlikte yaşama evresi aynı doğrultuda, aynı anlayış içerisinde çalışmakla mümkün kılınır. Aradaki bu bağ ise maneviyat ile mümkün kılınır. Özetle toplumsallığın temelinde birlikte yaşamaktan doğan maneviyat ilişkileri yatar (Tönnies, 2019:52).

Toplumsallık, bireylerde bulunan her şeyi (saik, çıkar, amaç, temayül, ruhsal durum, hareket) kapsar ve bireyler üzerinde etkiler yaratacak ya da bireylerden etkilenecek her şeydir (Simmel, 2020:47-48). Özetle toplumsallık, bireyin tam anlamıyla bireyselleşemediği durumlarda ortaya çıkar. Ancak hiçbir toplumu ne tam anlamıyla bireysel ne de tam anlamıyla toplumsal olarak nitelendiremeyiz çünkü her toplumun ortaya çıkan sosyal problemlere verdiği tepkiler o anki duruma göre değişkenlik göstermektedir.

2.3. YAPI - FAİL DİKOTOMİSİ

Sosyoloji biliminin temel inceleme alanı klasik sosyoloji anlayışından bu yana yapı-fail düalizmidir. Yapı-fail düalizmi, toplumsal pratiklerin ve onlara ilişkin belirsizliklerin kaynağıdır (Esgin ve Özben, 2018:36). Yapı-fail düalizmi sosyoloji biliminin en temel ikiliklerinden birisidir. Yapı-fail düalizmini irdelemeden önce yapı ve fail kavramlarının tek başına incelenmesi gerekmektedir.

Yapı kavramı, sistem kavramını gerektirmektedir. Sadece sosyal sistemler veya toplumsal bütünlüklerden bahsederken yapı kavramından söz edebiliriz. Yapının kaynağı düzenli pratiklerdir ve bu yüzden yapı kurumsallaşma ile ilintilidir. Yapı toplumsal hayattaki bütünlük kazandırıcı etkilere belirli bir form kazandırır (Giddens, 2019:18). Yapı, eylem pratikleri ile üretilen aynı zamanda da eylemlere ilke sağlayan bir özelliğe sahiptir (Sevgili, 2015:76). Yapı, alışılanın dışında benzer sosyal pratiklere sistemsel bir biçim veren özellikle kurallar ve kaynakları yapılaştıran özellikler olarak tanımlanır. Sosyal pratiklerin değişken zaman ve mekân içinde var olmasını sağlar. Özetle yapı, zaman veya mekânda var olmaz o kurallar ve kaynaklar sayesinde var olur (Ritzer ve Stepnisky, 2015:150). “Yapı, toplumsal etkileşimde dile getirilen ve insanlara toplumsal hayatın ‘nasıl yapılacağını’ söyleyen kurallar ve insanların amaçlarını gerçekleştirmede başvurabileceği kaynaklardır” (Wallace ve Wolf, 2018:257). Yapının iki yönü vardır. İlki genelde büyük ölçekli toplumsal yapılardan bahseder, ikincisi insan etkileşimlerinden beslenerek mikro yapıları da işaret eder (Ritzer, 2015:388). Yapı, bireylerin davranışlarını belirler ve onları belirli derecede kısıtlar. Ancak yapı, bireylerin eylemlerini ve amaçlarını mümkün mertebede gerçekleştirmesine yardımcı

olur. Dolayısıyla yapı kavramı hem eyleme uygulanan hem de eylemle üretilen üretici kurallar ve kaynaklar anlamında kullanılır (Çeğin, 2017:49).

Fail kavramı; birey, aktör, eyleyen gibi anlamlarda kullanılabilir. Faillik kavramı; mikro düzeyi, bireyi ve eyleyenleri işaret eder aynı zamanda da eyleme geçen (makro) bütünlüğe işaret eder (Ritzer, 2015:388). Fail yani birey; gündelik hayatın akışı içerisinde, sosyal yapılarda ve dünyada farklılık yaratma yetisine ve gücüne sahiptir. Giddens’a göre; “Birey bedensel bir varoluşa sahip olduğu için bu kavram problemsiz görünebilir. Ancak, birey bedenden ibaret bir varlık değildir ve hatta beden kavramının ‘eyleyen ben’le ilişki içinde daha kompleks olduğu anlaşılmaktadır. Bir bireyden söz etmek sadece bir ‘özne’den değil, aynı zamanda bir ‘fail’den söz etmektir” (Giddens, 2019:15).

Yapı ve fail kavramları her ne kadar birbirinden farklı gibi görünse de bu iki kavram birbirinden bağımsız bir biçimde ele alınamaz. Failler yani bireyler, eylem ürettikleri anda var oldukları yapıları da üretir ve bu üretim yinelenmeye devam eder. Yapı ve fail bir ikiliktir; biri olmadan diğeri de var olamaz (Ritzer ve Stepnisky, 2015:151). Birey temelli her eylem bir toplumsal yapı içerir ve her toplumsal yapı da birey temelli bir eylem içerir. Faillik ve yapı; süre giden insan etkinliği ve pratiği içinde ayrılmaz bir şekilde birbirleriyle ilişki içerisinde, onlar aynı madalyonun iki yüzü gibidir (Ritzer, 2015:389).

2.4. FENOMENOLOJİ VE FENOMENOLOJİK YAKLAŞIMLAR

Bir kavram olarak fenomenolojinin kökeni 18. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Felsefe biliminde ilk kullanımı, Alman filozof Johann Heinrich Lambert’in (1728-1777) bilgi teorisinde rastlanmaktadır. Fenomenoloji kavramının yaygınlaşması, Hegel’in 1807’de yayınladığı *Tinin Fenomenolojisi* isimli eseri ile başlar (Çivril, 2018:1). Fenomenoloji kavramının Türkçe karşılığı “görüngübilim”dir (<https://sozluk.gov.tr/>, 2021). Fenomenoloji kavramının temelleri her ne kadar 18. ve 19. yüzyıllara dayansa da günümüz akademik çevresinde asıl kurucusu 20. yüzyılın en önemli filozoflarından Edmund Husserl (1859-1938) olarak görülmektedir. Husserl’in 1894-1900 yılları arasında matematik ve mantık bilimlerinin temellerine ilişkin yürüttüğü araştırmalar

esnasında tedricen keşfettiği fenomenolojik yöntem, temelinde betimsel psikoloji olarak adlandırılmıştır (Kockelmans, 2007:111). Husserl'in fenomenoloji üzerine yaptığı çalışmalar dünyayı anlama yolunda diğer geleneksel felsefe bilgilerini gerektirmeyen sadece bireyin kişisel deneyimlerinden yola çıkan ve bunun neticesinde geniş ve sınırsız bir inceleme alanına erişen yeni bir felsefî alana doğru yol alır (Çivril, 2018:1). Husserl'e göre fenomenoloji bütün bilimlerin temelini oluşturmaktadır. Onu hem bir yöntem olarak hem de söz konusu olan yöntem yardımı ile geliştirilmesi gereken felsefî disiplinler alanı olarak görmektedir (Kockelmans, 2007:120). Fenomenoloji, bir şeyin özünü anlamaya çalışan bir yöntem olarak gösterdiği “öz” alanı, insan düşüncesinin araştırılması, ortaya koyması gereken bir “öz” varlığının söz konusu olmasından dolayı çağın tüm tinsel başarılarını etkilemiştir (Esen, 2015:7). Husserl fenomenolojiyi tanımlarken onu, metafiziği temellendiren ve felsefenin eleştirel kısmı olarak görmüştür. Ona göre fenomenoloji en dar anlamıyla bir bilgi eleştirisidir. Fakat daha geniş anlamıyla fenomenolojik yöntem sayesinde geliştirilmiş olan bir bilim ve birlik teşkil eden muhtelif eidetik disiplinler bütünüdür (Kockelmans, 2007:122). Başka bir deyişle fenomenoloji, felsefenin yeni alanlarını kullanan farklı bir başlangıç amacı güden yeni bir yöntemdir.

Husserl'in fenomenolojiye başvurmasındaki temel amaç kendinden önce gelen eleştirel filozoflar olan René Descartes ve Immanuel Kant'a benzer bir şekilde felsefe bilimini metafizik spekülasyonlardan kurtarmaktır. Bu spekülasyonlardan kurtarmak istemesindeki amaç modern bilimlerin ulaştıklarını iddia ettikleri kesinliğe, sarsılmazlığa ve varsayımsızlığa fenomenolojiyi de taşımaktır (Çivril, 2018:2). Husserl fenomenolojiye başvurduğunda nihai gayesi, ön varsayımı olmayan bir felsefe inşa etmektir. Onun başlangıç noktası anladığı, idrak ettiği ve yorumladığı bir dünyada yaşayan ve eylemde bulunun bilinç sahibi bireyin tecrübe ve deneyimleridir. Bilinç hiçbir zaman tek yönlü veya kendi içinde dönüp duran bir şey değildir. O, her zaman bir şeylerin bilincidir (Wagner, 2020:12). Nitekim Husserl de Descartes gibi fiziksel dünyayı saf dışı bırakmasının ardından bilinç ve nesneler dünyası ikiliği ile karşı karşıya kalmıştır. Husserl bu ikilikten, yönelimsellik düşüncesi ile sıyrılmıştır yani “her bilinç, bir şeyin bilincidir buna kısaca, ‘yönelimsellik’ diyebiliriz ve fenomenolojik alanda var olan her şey aynı zamanda bir bilinç nesnesidir” (Çivril, 2018:6). Varlık ve nesne olma, bilincin kendisinde var olan bir husustur. Bilincin tamamı incelenmelidir.

Bu noktada bilincin tamamı incelenmeden varılacak yargılar tatmin edici yargılar olmayacaktır (Esen, 2015:41).

Fenomenoloji, bireyin öznel deneyim süreçlerinde somutlaşır. Deneyim her zaman için bir şeyin deneyimi olduğundan ötürü deneyimlemeden deneyimin içeriğine geçeriz. Husserl'e göre bu deneyimler bir yaşam dünyası içerisinde gerçekleşir ve onu inşa eder. Temel olarak yaşam dünyası, "bireylerin kendileri aracılığıyla nesneleri manipüle ederek, insanlarla ilgilenerek, planlar tasarlayarak ve bu planları gerçekleştirerek kendi ilgi ve meselelerini gerçekleştirmeye çalıştıkları gündelik deneyimlerin, yönelimlerin ve eylemlerin toplam alanıdır" (Wagner, 2020:22). Bireylerin saf bilinci, zihinsel süreçler içerisinde sürekliliği olan bir akıştır ve her zihinsel süreç, bilinç ve nesneyi bir bütün haline getirir. Bu akış içinde bulunan her şey birer fenomendir. Dolayısıyla, bir şeye dair bilgi edinmek için fiziksel bir ontolojiye ihtiyaç yoktur, birey kendi yaşam dünyasındaki her şeyi yine kendi deneyimi içerisinde açıklamaya çalışır (Çivril, 2018:6).

Birey, yaşam dünyası içerisinde her ne kadar tek başına bir şeyleri deneyimleyebilse de bu deneyimleme sürecinin devam etmesi için diğer canlılarla etkileşim halinde olması gerekmektedir. Bireyler her zaman "öteki"ne göre davranır: Bu, iletişim, semboller ve simgeler aracılığıyla mümkündür; toplumsal gruplar ve kurumlar, ekonomik ve yasal sistemler yaşam dünyamızın bütünleyici unsurları olmakla beraber, yaşam dünyasının kendi tarihini, zaman ve mekân ile olan özel ilişkisini oluştururlar (Schütz, 2020:66). Bu noktada şunu söyleyebiliriz bireylerin kendilerine ait yaşam dünyalarının olmasının yanı sıra bu yaşam dünyaları birbirleri ile etkileşim halindedir. Her bilinçli yaşam, her birey için erişilebilirdir. Birey, başkasını ve onun eylemlerini anlayabilir ve aynı zamanda anlaşılabilir.

Deneyim; gerçek veya kurgu, maddi veya ideal nesnelere yönelmiştir ve bu nesneler niyet içermektedir. Bu durum bütün deneyimin içkin bir sürecidir; nesne, kendisinin fiili olarak görüldüğü veya sonrasında tipik bir biçimde anımsandığı farklı bakış açılarının sentezlenmesi sonucu tam sunumsal (appresentation) olarak kurulmuştur (Wagner, 2020:12). Bireyler birlikte yaşayıp giderken deneyimleri içerisinde yaşar ve bu deneyimlerin nesnelere odaklanarak nesnel deneyimlerin edimlerinin kendisini düşünme ve tasavvur etme ihtiyacı duymaz. Bu deneyim edimlerini ortaya çıkarmak için kendi öz deneyimlerimize doğru dönmeliyiz. Böylelikle

her deneyimin sadece bir bilinç olarak nitelendirilemez, aynı zamanda o bilinç tarafından belirlenen amaçlı bir nesne olduğu kanısına varırız. Bu amaçlılık iki farklı düzeyde gerçekleşebilir; doğal tutum olarak ve indirgeme katmanları içerisinde (Schütz, 2020:68-69). Bu indirgeme katmanı ikiye ayrılır. Fenomenolojik psikoloji tarafından kullanılan fenomenolojik indirgeme, bireyleri gerçek şeylerin saf dünyasından saf ve görüsel fenomenler dünyasına götürür. Fenomenolojik felsefece kullanılan transandantal indirgeme ise fenomenolojik psikolojinin açığa çıkarttığı her şeyi paranteze alır. Yani bu indirgeme türü bireyleri, fenomenolojik anlamda fenomenlerden transandantal fenomenlere götürür. Kısaca transandantal indirgeme, transandantal özne ile bağdaşır (Kockelmans, 2007:129).

Husserl'e göre dışta olanın belirlenmesi basittir. Bilinç dışsal olana yönelir çünkü yönelimin içselliğine ait değildir. Ancak saf olanı yani içsel olanı dışsal olandan ayırmak mümkün değildir; çünkü deneyim, kişinin benlik deneyimi ile dışsal deneyiminin sentezlenmiş halidir (Çivril, 2018:10). Fenomenolojinin buradaki görevi deneyimi, dışsal olandan ayırarak saf fenomeni ortaya çıkartmaktır. Gündelik yaşantımızı veyahut doğal bakış açısından bakıldığında dışarıda bir yerde mevcut olarak bizi çevreleyen olgular dünyasını sorgulamadan kabul ederiz (Schütz, 2020:69). Dış dünyayı ne kadar sorgulasak da ondan şüpheye de düşsek onun varlığına olan inancımız kaybolmaz. Fakat bu tutum değişkenlik gösterebilir, inançsız olarak ya da başka bir şeye inanarak değil, ona olan inancımızı askıya alarak. Öyleyse fenomenolojinin incelediği varlık kipi, dışsal olana karşıt olarak içsel görünüşlerdir. Örneğin bir evin, bedenın ya da dünyanın varlığı hakkında çıkarımlarda bulunmak yerine; o evin, bedenın, dünyanın deneyiminin varlığı hakkında çıkarımlarda bulunmaktır. Bu durum ilk bakışta bir sorunmuş gibi gözükebilir fakat Husserl'e göre indirgemeci yöntem, benlik deneyiminden diğer bireylerin deneyimlerine aktarılabilir bu da fenomenolojik betimleme ile olur. Fenomenolojik betimlemenin iki türü vardır; "noetik ve noematik" (Çivril, 2018:10-11). Bu noktada ele alınması gereken Husserl'in noesis (deneyimleme) ve noema (deneyimlenen) kuramıdır. "Tüm düşünüp taşınmalar bir şeye 'dair bilinç' şeklindeki kasıtlı yönelim aracılığıyla oldukça, onları açıklamak için bir çifte tarz da daima var olacaktır. İlki, 'düşünülen' (cogitatum) ile ilgilenen, yani belirli bir düşüncemizin amaçlı nesnesiyle ve onun içerisinde belirlenen ile ilgilenen, örneğin olası bir şekilde ya da büyük olasılıkla var olan nesne olarak veyahut şimdiki, geçmiş ya da gelecek zaman nesnesi olarak ilgilenen noematik. İkincisi, düşünüp taşınma edimlerinin

kendisiyle, deneyimlemeyle (noesis) ve nesnenin bir şey olarak değişimleriyle, algılama, anımsama vb., ile belirginlik ve açıklığa dair özgün farklarla ilgilenen noetik. Her belirli noesis'in kendi belirli noematik karşılığı vardır" (Schütz, 2020:70). Buna ek olarak, topluluk olma ve topluluk içerisindeki deneyim öznelerarası aktarımı mümkün kılmaktadır. Toplulukla beraber deneyimlemenin fenomenolojik indirgemesi yalnızca bireyin yaşantısına değil, topluluğun ortak yaşamına da götüren bir indirgeme olmalıdır. Husserl bu indirgeme biçimine "öznelerarası indirgeme" adını vermiştir (Çivril, 2018:11).

Gündelik yaşamda bireyin deneyimleri zamanın akışı içerisinde ilerler ve belirli bir yapıya bürünür. Bu deneyimlerin yapısı, bireyin kendisini süre'nin akışına teslim edip etmemesi veya bu deneyimi uzamsal-zamansal kavramlar altında sınıflandırmaya çalıştığı derecede çeşitlilik gösterir. Henri Bergson deneyim akışı ve uzam-zaman içerisinde yaşayanlar olarak bir ayrıma gitmiştir. "Bergson, heterojen niteliklerin sürekli ortaya çıkışı ve sona erışı olan sürenin, durée'nin içsel akışını, uzamsallaşan, nicelleşen ve süreksiz olarak yorumlanan homojen zaman ile karşılaştırır. Zamanın akışında yani süre'de deneyimlenen ayrık ve iyi tanımlanmış bir varlık değildir; bir şimdiden yeni bir şimdiye doğru sabit bir geçiştir" (Schütz, 2020:71). Kısaca bireyin deneyimleri asla kalıcı ve aynı olamaz çünkü zamanın akışı yani süre asla durmaz bir şimdiden diğerine sürekli olarak hareket eder. Örneğin herhangi bir şey içsel yaşantımıza ait bir fenomen olarak değerlendirilebilir aynı zamanda o şey zamanın içerisinde bölünen şeyler olarak da kavranabilir. Süre'de ortaya çıkan deneyimlerle uzam-zaman dünyasındaki görüntüler bilincin iki düzeyi arasındaki farkı oluşturur. Yani gündelik yaşamdaki birey yani "ben", eylemde bulundukça ve düşündükçe uzam-zaman dünyasının bilinç düzeyinde konumlanır. Bireyin yani "ben" in yaşama olan ilgisi (attention à la vie) onun süre'ye kapılmasına engel olur. Bergson'a göre bireysel deneyimleri süre'nin tekiliğinden, akışından ayırmaya yönelik tüm çabalar yapaydır. Yani bunlar saf durée'ye uzaktır (Schütz, 2020:71-72).

Süre'nin akışına kapılmış bir şekilde gündelik yaşantımızı sürdürüyorsak bu, devam eden süreklilikte birbirine homojen şekilde karışmış olan fakat birbirinden de farklılaşmamış deneyim ve davranışlar ile karşılaştığımız anlamına gelir. Bu noktada sormamız gereken önemli soru vardır "Davranışlar deneyimlerden nasıl ayırt edilir?" Schütz'ün örneğine göre "Bir acı, genelde davranış olarak adlandırılmaz ya da eğer birisi kolumu kaldırıp sonra da bırakırsa, davranmakta olduğum söylenemez. Fakat her

iki durumda da takınılan tavırlar davranış olarak adlandırılır. Acıya karşı direnilebilir, bastırılabilir ya da karşı koymamak tercih edilebilir. Burada karşımıza iki farklı tip deneyim çıkar, maruz kalınmış deneyimler ve ilk tipteki deneyime karşı takınılan tavırlar” (Schütz, 2020:76-77). Davranış ve deneyim arasındaki fark burada yatmaktadır. Durumlar karşısında takındığımız tavırlara davranış adı verilir ve kendiliğinden olmasına karşın onlara anlam atfedildiğinde birer bilinç deneyimine dönüşürler. Kısaca davranışlar daha içgüdüsel eylemlerken deneyimlerimiz bu davranışlara anlam yüklememizle meydana gelir.

Gündelik hayat biz dünyaya gelmeden önce var olan ve biz gittikten sonra da var olacak olan düzenlenmiş, bizden önce deneyimlenmiş ve yorumlanmış bir dünyayı simgeler. Bu dünya yani gündelik hayat; şu anki deneyimler, davranışlar ve yorumları bize sunar. Gündelik hayat; geçmiş deneyim, davranış ve yorumlamalardan oluşan bir bilgi stokuna dayanır. Gündelik hayat var olduğundan bu yana tek bir bireye özgü bir dünya olmayıp teorik açıdan değil ama oldukça pratik olarak ilgilendiğimiz her birey için ortak olan özneler-arası bir dünyadır. Gündelik hayatta ve pozitif bilimlerde, dünyanın kendiliğinden verili bir varlığa sahip olduğunu düşüncesiyle hareket edilmektedir, dolayısıyla bu bireylere pratik ve teorik olarak iş yapabilme imkânı sunmaktadır, yani dünyaya işlevsellik kazandırır. Husserl buna “doğal tutum” adını verir (Çivril, 2018:13). Gündelik hayat; eylemlerimiz, deneyimlerimiz ve etkileşimlerimizin sahnesi ve nesnesidir. Ona hükmetmek ve amaçlarımızı gerçekleştirmek için onu değiştirmeye çalışırız. Ona göre hareket ederiz ve üretiriz. Diğer bir deyişle, bu dünyaya uyumlu hareketlerimiz nesnelerini ve karşılıklı ilişkilerini dönüştürür ve değiştirir (Schütz, 2020:86).

Bireyler gündelik hayatın akışı boyunca çeşitlilik gösteren eylemlerini, düşüncelerini, davranış ve deneyimlerini onlara tayin edilen çizgide yaşar. Bu çizgide ilerleme süreci onları bir konuma yerleştirir. “Birey kendisini, sadece dışsal zaman ve fiziksel mekân veya toplumsal sistem içindeki statü ve rolü açısından değil, aynı zamanda ahlaki ve ideolojik duruş bakımından da bir konuma sahip olduğu gündelik yaşamın herhangi bir anında biyografik olarak belirlenmiş bir durum içinde, yani kendisinin tanımladığı sosyo-kültürel ve fiziksel çevrede bulur” (Schütz, 2020:86). Dolayısıyla bu durum toplumsal damgaların oluşmasına imkân verir. Bireyler arasında oluşan statü ve rol, ahlaki ve ideolojik duruş her ne kadar onları birbirine yaklaştırsa da aynı zamanda kutuplaşmalarına ve antagonizmalara sebep olur.

“Bireyin içine doğduğu ve kendi yönünü bulmak zorunda olduğu toplumsal dünya, toplumsal ilişkilerin, belirli anlam yapılarıyla semboller ve simgeler sisteminin, toplumsal örgütlenmenin kurumsallaşmış biçimlerinin, statü ve itibar sistemlerinin sıkıca örülmüş bir ağı olarak deneyimlenir” (Schütz, 2020:94). Fenomenoloji burada devreye girer. Bireylerin toplumsal dünyasını, sembol ve simgeleri, karşılıklı ilişki yapılarını ve gündelik hayatın içinde barındırdığı bireyle ilgili olan her yapıyı felsefe ve psikoloji alanında incelemeye ve analiz etmeye çalışır.

2.4.1. Sosyolojide Fenomenoloji

Heinrich Rickert’a göre “bilim” kavramını sadece belirli yasalara uyan yani sadece doğa bilimlerini örnek olan “yasacı bilim” olarak görmek yanlıştır. Ona göre sadece yasaların peşinden koşmayan bir bilim de vardır ve o bilim “kültür gerçekliği”ne yönelen genelleştirici bir bilimdir. Dolayısıyla Rickert, bilimleri “yasa bilimi” ve “kültür bilimi” olarak ikiye ayırır (Özlem, 1984:112-113). Rickert’ın yaptığı bu ayırım sonucunda iki tip bilim olduğu net bir şekilde anlaşılmış olmaktadır. Yasa bilimi, incelenen olguların tarihsel tekilliklerini alan ortak, genellenebilir yasaların olduğunu varsayar; kültür bilimi ise genelleştirici (felsefe) ve bireyselleştirici (tarih) olmak üzere ikiye ayrılır (Erbaş, 1992:159). Bu ayırım, bilimsel yöntemler konusunda kutuplaşmalara sebebiyet verse de bilimsel yöntemlerin ilerleyişini sağlama ve devam ettirme konusunda başarılı olmuştur. Bu kutuplaşmalar bu iki bilim türünün olguları kavrayış farklılığından kaynaklanmaktadır. “Bu kavrayış farklılığı sosyoloji biliminde de ‘topluma yönelen bilgi etkinliklerini doğa bilim örneğine göre düzenleme’ ve ‘topluma yönelecek bir bilimin doğa bilimine göre düzenlenemeyeceğini hem konu hem de yöntem bakımından farklı bir düzenlemeyi savunma’ olmak üzere iki ana eğilim görülmektedir. Bu eğilimlerin ilkinde tek bilim anlayışı ikincisinde ise doğal gerçeklik anlayışı yatmaktadır” (Erbaş, 1992:160).

Fenomenoloji bilim ayırımında ikinci kategoride yer almaktadır. O aslında temel olarak felsefi bir sistemden ziyade şeylerin temelini öğrenmede kullanılan bir yöntem olarak görülmektedir. İnceleme nesnesi; nesnel realiteden ziyade insanın bu realite ile ilişkiye girdiğinde ortaya çıkan bilinç sürecidir, yani bir anlamda deneyimleridir. Bu

bilinç süreci ve deneyimler gündelik hayatın bir parçasıdır ve onun içerisinde gerçekleşir. Bu bilinç süreci aynı zamanda sosyoloji bilimi için elzemdir.

Sonuç olarak gündelik hayat mefhumu sosyoloji bilimi için henüz keşfedilmemiş ve taze bir alan olarak kalmaya devam etmektedir. Sosyolojinin bu mefhumu anlayamaya ve keşfetmeye çalışırken yararlandığı en temel yöntemlerden biri fenomenolojidir.

2.5. GÜNDELİK HAYAT VE GÜNDELİK HAYAT SOSYOLOJİSİ

Gündelik hayat konusu sosyoloji literatürüne Birinci Büyük Savaş sonrasında, 1920’li yıllarla beraber girmiştir. İlk modern sosyolojik düşüncelerin ortaya çıktığı bu zaman ne çok geç ne de çok erkendir (Köse, 2018:305). Aynı yıllarda gelişen sosyal davranışçılık ve fenomenoloji ekolleri gündelik hayat sosyolojisinin temelini oluşturmuştur. Chicago Üniversitesi’nde George Herbert Mead sembolik etkileşimciliğin temellerini oluşturan sosyal davranışçılık modelini geliştirir. Sembolik etkileşimciler, bireyin çevreyle olan etkileşimini ve ilişkisini onu pragmatik bir aktöre dönüştürdüğünü savunur. 1950’li ve 1960’lı yıllarda Herbert Blumer, Mead’ın ortaya atmış olduğu sosyal davranışçılık modelini sembolik etkileşimcilik olarak isimlendirmiştir. Bu gelişmenin ardından Erving Goffman’ın da sembolik etkileşimcilik akımına katılmasıyla etkisini giderek büyütecek ve zeminini daha da sağlamlaştıracak bir teorinin oluşumu sağlanmıştır (Adler vd. 1987:217-218’den akt. Esgin 2018:20). Sembolik etkileşimcilik gündelik hayat sosyolojisinin temelini oluşturan kavramlardan birisidir. Her ne kadar gündelik hayatı ve bireyi sosyolojinin temel gerçeği olarak görse de onun asıl hedefi gündelik hayat sosyolojisi yapmak değildir (Binay ve Tatlıcan 2018:147). Bütün bu gelişmelerin ışığında Erving Goffman gündelik hayatı sosyolojinin bir analiz nesnesi haline getirmeyi çok iyi başarmıştır. Goffman yeni bir alt alan olarak geliştirdiği dramaturjik bakış açısını “Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı eserinde ortaya koymuştur. Durkheim ve Mead’dan fazlasıyla etkilenen Goffman, gündelik hayattaki bireyin analizine odaklanmıştır (Esgin, 2018:22) Sonuç olarak bireylerin kendi dünyalarını anlamak ve kavrayabilmek adına ortaya çıkardıkları sembolik ve öznelarası anlamların görmezden gelinemeyeceği bir sosyoloji anlayışı doğmuştur (Gardiner, 2016:18).

Gündelik hayat sosyolojisinin temelini oluşturan diğer ekol, bahsettiğimiz üzere fenomenolojidir. Almanya’da Edmunt Husserl ve Alfred Schutz fenomenolojik bakış açısını oluşturur. Fenomenoloji, diğer bir adıyla görüngü bilimi, ilk olarak metafizik anlayışını sona erdirmek ve somut yaşantıya dönmek amacıyla ortaya çıkmıştır. “Schutz, gündelik hayattaki sağduyu bilgisini sınırlı uzmanlık alanı veya çoklu gerçeklikler serisinin fark edilebilir derecede önemli bir boyutu olarak adlandırmıştır. Ona göre bilim, felsefe ve sanatın yanı sıra hayaller, fanteziler, oyun, kurgu ve tiyatronun, daha formel dünyaları vardır” (Esgin 2018:21). Fenomenoloji ekolünün üyeleri klasik sosyolojinin gündelik hayat sosyolojisine karşıdır. Onlara göre birey kendi yaşantısını kurabilecek yetiye sahip bir varlıktır, bir yapı tarafından yönlendirilmez ve bir programa tabi tutularak ona göre hareket etmez. Fenomenolojiye göre bireyin eylemleri; kendiliğinden olan, bir amaca sahip ve düşünülmüş eylemlerdir.

Gündelik hayat sosyolojisine dair diğer bir önemli açılım ise Fransız sosyolojisinden gelmiştir. Gündelik hayatı konu alan ilk metinler 1962 yılında Fransız sosyolog Henri Lefebvre tarafından kaleme alınmıştır. Konuyla ilgili bir diğer önemli isim ise Michel de Certeau’dur. Lefebvre ve de Certeau gündelik hayatı Marksist bakış açısıyla değerlendirmeye çalışır. Gündelik hayat sosyolojisine büyük katkıları bulunan diğer bir isim ise günümüzde Pierre Bourdieu’dur. Bourdieu’nün habitus, alan ve sermaye kavramları gündelik hayat sosyolojisi bağlamında birçok eksikliği ve yetersizliği aşmıştır (Esgin, 2018:25-26).

Gündelik hayat en basit tanımıyla bir gün süresi boyunca gerçekleşen eylemleri ve yapıp etmeleri içerisinde barındıran bir olgudur. Gündelik hayat sosyolojisi; gündelik hayatın içerisinde barındığı eylemleri ve yapıp etmeleri, toplumsal hayatı, hayatın değişim ve değişkenlerini tüm boyutlarıyla inceleyen ve değerlendiren bir alandır. Kısaca farkında olduğumuz, her gün tekrar ettiğimiz rutinimizi bilimsel öğelerle beraber yorumlamaya çalışmaktır.

Gündelik hayat geçmişi, anı ve geleceği barındıran bireylerin eylemleri ve birbirleriyle olan etkileşimlerinden doğan bir mefhumdur. Lefebvre’nin de ifade ettiği gibi “gündelik hayat tarih taşımaz.” Ona göre gündelik hayat daha çok modernlik ile birleşen bir şeydir (Lefebvre, 2020:37). Giddens ise gündelik hayatın ve gündelik hayat içerisinde gerçekleşen bireylerin durumsal etkileşimlerinin modernleşen ve küreselleşen

dünyaya bağlandığını söyler (Giddens, 2019:19). Dolayısıyla gündelik hayat alanını modernleşen ve küreselleşen dünya ile ilişkilendirebiliriz.

“Gündelik hayat, ekonomik, psikolojik ve sosyolojiktir, özel yöntemler ve yollarla kavranması gereken özel nesneler alanıdır. Beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir” (Lefebvre, 2020:34). Gündelik hayat, maddi ve manevi kültürlerin bir araya gelmesidir ve gündelik hayatın kendine ait bir kültürü vardır.

“Gündelik hayat, tüm insan eylemleriyle derinden ilişkilidir ve onları farklılıkları ve çatışmaları ile birlikte kapsar; bağları ve ortak zemini onların birleşme yeridir. Gündelik hayat, her insanın varoluşunda şekil ve biçimini alan yani insanı insan yapan ilişkilerin toplamıdır. Burada her zaman kısmi ve eksik olan dostluk, arkadaşlık, sevgi, iletişim kurma ihtiyacı, oynamak vb. belirli davranışlara karşı gündelik hayat; toplumsal olan her şeyi harekete geçiren ilişkiler olarak düşünülmüş ve ifade edilmiştir. Dolayısıyla gündelik hayat bütün günlük faaliyetlerle ilişkilendirilmelidir, çünkü burada toplumsal ilişkilerimiz üretilmiş ve yeniden üretilmiştir” (Burkitt, 2014:212 akt. Esgin, 2018:20).

Schutz’un ifadesiyle gündelik hayat, birey uyanırken devam eden bir süreç ve sürekliliktir (Çeğin, 2017:45). Yani eylemlerimizin, deneyimlerimizin, davranışlarımızın yer aldığı bireylerin aktif olarak rol oynadığı bir süreçtir.

Lefebvre’ye göre gündelik hayat; çalışmada, boş vakitte, aile yaşamında, kültürde ve bunların dışında yaşanan alanda meydana gelir. Gündelik hayat, bunların birliği ve bütünlüğü olarak somut bireyi belirler (Lefebvre, 2012:37). Dolayısıyla gündelik hayat mefhumu, bütün toplumsal kurumları içerisinde barındırır ve bireylerin bu toplumsal kurumlarla olan etkileşimlerinden meydana gelir.

Berger ve Luckmann’a göre gündelik hayat, insanlar tarafından yorumlanan tutarlı bir dünyadır bu da sosyal yapıyı işaret eder. Sosyal yapı, “sürekli ardışıklığın bir ucunda, yüz yüze durumlarda sık sık ve yoğun bir biçimde etkileşim kurduğumuz ötekiler, bir bakıma da yakın çevremiz bulunurken; diğer ucunda, doğaları gereği yüz yüze etkileşime açık olmayan oldukça anonim soyutlamalar yer almaktadır. Sosyal yapı, bu tipleştirilmelerin ve bunlar aracılığı ile kurulan örüntüleşmiş etkileşim kalıplarının toplamı olarak tasarlanmaktadır” (Uluocak, 2018:273).

“Gündelik hayat betimlenecek bir gösteri değil, bilakis bir başkası tarafından düzenlenen bir eylem alanıdır. Sıradan kullanıcı ve katılımcı da sadece pasif bir özne değil aynı zamanda aktif eyleyicidir” (Sheringham, 2006:45’ten akt. Esgin, 2018:366). Gündelik hayat her ne kadar bireylerin yönetemediği başına buyruk bir alan olsa da aynı zamanda o, bireylerin içerisinde aktif bir rol üstlenerek birer eyleyici konumuna eriştiği bir alandır.

Bireyler eyleyici rolünü üstlenseler de gündelik hayat alanında erişemedikleri bir alan her zaman olacaktır. Bu ikilik “yapı-fail dikotomisi”nde de geçerlidir. Gündelik hayat yapı-fail etkileşiminin en somut biçimde görüldüğü yani yeniden üretilen toplumsala direkt olarak katıldıkları bir gerçeklik alanıdır (Esgin, 2018:382).

2.5.1. Gündelik Hayatın Kavramsallaştırılması

Gündelik hayatın kavramsallaştırılmasında gözümüze üç temel problem çarpar: Nesneleştirme problemi, sınırların belirsizliği problemi ve muğlaklık problemi.

Gündelik hayatın nesneleştirilmesi klasik sosyoloji için temel sorunlardan biriydi. Çağdaş sosyolojide ise bu sorun sembolik etkileşimcilik, fenomenoloji, dramaturji, etnometodoloji, etiketleme teorisi vb. birbirleriyle ilişkili kuram ve yöntemlerle ortadan kalkmıştır. Klasik sosyolojinin gündelik hayata bakışındaki problem onu makro bir alan olarak ele almasıydı yani gündelik hayatı sadece toplumsal kurumlardan, yapılardan vb. etmenlerden meydana gelen bireyin aktifliğinin sınırlı olduğu ve çoğunlukla nesnel görünen bir yapı olarak görmesiydi. Ancak gündelik hayat sadece makro yapılardan ibaret olarak görülemez. Bireyin ana özne olduğu bu alan; bireylerin kurum ve yapılarla olan ilişkilerinden, bireylerin birbirleriyle olan ilişki ve etkileşimlerinden doğan bir alandır. Fakat gündelik hayatı sadece mikro anlamda da yorumlanamaz. Klasik sosyolojinin gündelik hayata sadece makro anlamda bakmasının eksik olmasını söylerken kastedilen yanlış olduğu değildir. Özetle gündelik hayat mefhumu makro ve mikro yapıların bir arada olmasından meydana gelir. Gündelik hayat sadece makro bakış açısıyla anlaşılamadığı gibi sadece mikro bakış açısıyla da anlaşılamaz. Gündelik hayat mefhumunun nesnelleştirilmesindeki temel etmen her iki bakış açısını da kullanmaktadır.

Gündelik hayatın tarih içermemesi onun nerede başlayıp nerede biteceğini ve ne zaman başlayıp ne zaman biteceğini meçhul kılar. Dolayısıyla gündelik hayata herhangi şekilde sınır çizilemez. Gündelik hayatın herhangi bir şekilde sınırlarının çizilememesi onun sosyal bilimciler tarafından muğlak görülmesine sebep olmuştur.

Gündelik hayatın kavramsallaştırılmasındaki üçüncü ve son problem muğlaklık başka bir deyişle belirsizlik problemidir. Gündelik hayat düzen içerisinde bir düzensizlik ve farklılık içermektedir. Bu yüzden temel nesnesinin ve sınırlarının ne olduğu muğlaktır. Basitçe gündelik hayatın muğlak olmasının sebebi, onu tanımlayan ve anlamlandıran nihai zeminin yine kendisi olmasıdır (Esgin, 2018:29). Dolayısıyla bu durum bir döngüye, sıradanlığa, rutinliğe dönüşmektedir.

“Rutinleşme toplumsal hayatın merkezi bir parçası olmasına rağmen, toplumsal rutinler her zaman olumsal ve potansiyel olarak kırılabilir icralardır” (Giddens, 2019:16). Gündelik hayat Hegel’in deyişiyle sıradan geçiciliğin kötü noksanlığı, sonsuz tekrarlanmanın olumlu devamlılığıdır. Dolayısıyla gündelik hayat, sıradanlaşan, rutinleşen bir döngüde sürekli tekrar eder. Bu rutinlik, gündelik hayatı yaşayanlar ve onu analiz edenler için aşına olunan yani bilindiği varsayılan bir alan olarak görülür (Esgin, 2018:30). Lefebvre’ye göre işe aşinalık bilinci yabancılaşma bilincine dönüşmektedir (Lefebvre, 2012:22). Yani aşına olduğumuz şey aslında yabancılaştığımız bir şeydir. Bir bireye, duruma, olguya her gün tanık olmak, etkileşim halinde olmak veya maruz kalmak o şeyi sıradanlaştırır ve tözünden uzaklaştırır. Gündelik hayatın içerisinde var olan bu sıradanlık ve rutinlik özgünlükten, yaratıcılıktan, uzaktır. Çünkü özgün ve yaratıcı olmak için sıradanlığı, rutinliği ve monotonluğu aşmak gerekmektedir. Lefebvre’ye göre gündelik hayatı bu sıradanlık ve rutinlikten kurtarmanın yolu onu, sanat ile süslemektir (Lefebvre, 2012:39).

Sonuç olarak modernleşen gündelik hayatın nesneleştirme, sınırlar ve muğlaklık olarak üç temel problemi vardır. Gündelik hayatın analiz nesnesi yine kendisi olduğundan dolayı nesneleştirilemez, herhangi bir zaman dilimine sığdıramadığı için sınırları çizilemez fakat sınırsız da değildir. Nesnesinin belirsiz olması ve sınırlarının çizilememesi onu muğlak yapar ve bu muğlaklık gündelik hayatı bir sıradanlığa, rutinliğe sokar.

2.5.2. Klasik Sosyolojide ve Çağdaş Sosyolojide Gündelik Hayat

Sosyolojinin nesnesinin ne olacağına dair iki temel görüş vardır. Basitleştirerek ifade edecek olursak ilk görüş, sosyolojinin temel nesnesini “sosyal yapılar” olarak görür. İkinci görüş ise sosyolojinin nesnesini “bireylerin eylemleri ve ilişkileri” olarak benimser.

Bireylerin eylemlerini ve ilişkilerini temel alan ikinci görüş ise çağdaş sosyoloji anlayışı ile bağdaştırılabiliriz. Klasik sosyolojinin yapısalcı ve makro bir anlayışın aksine çağdaş sosyologlar mikro bir anlayışa sahiptirler ve bireye, onların eylem, tecrübe ve deneyimlerine odaklanırlar. Çağdaş sosyoloji anlayışı karşımıza klasik sosyoloji anlayışında var olan birey probleminin büyük bir çoğunluğunu ortadan kaldırmış olarak çıkar. Bu da çağdaş sosyologlara daha geniş bir bakış açısı sunmakla beraber gündelik problemlere daha çok değinme imkânı sunar.

2.5.2.1. Klasik Sosyoloji ve Gündelik Hayat

Bu görüşlerden ilki, sosyal gerçekliğin yapısal unsurlarca belirlendiğini ifade eder ve bu görüş uzunca bir süre sosyoloji bilimini etkisi altına almıştır. Bu “yapısalcı” görüşün etkisini çoğunlukla gösterdiği dönem “klasik sosyoloji” olarak adlandırılır. Karl Marx, Max Weber, Émile Durkheim, Auguste Comte gibi sosyolojinin kurucu isimleri ve onların öğrencileri, sosyal yapıları, bireysel eylemlerin, amaçların ve anlamların belirleyicisi olan nesnel kalıplar olarak görmüştür. Yapı merkezli bu anlayış, bireylerin eylemlerine sosyolojik analizlerinde çok fazla yer vermemişlerdir (Esgin ve Özben, 2018:36). Dolayısıyla klasik sosyolojideki gündelik hayat anlayışı bireylere daha az yer vermektedir, bu anlayışa göre gündelik hayatın yapı taşı sosyal yapıları oluşturmaktadır.

2.5.2.1.1. Karl Marx ve Gündelik Hayat

Karl Marx, toplumsal yapıyı Hegel’in diyalektik anlayışına göre yorumlamıştır. Diyalektik kelimesi etimolojik olarak Antik Yunan’a dayanmaktadır. Diyalog ve etik

kelimelerinin bir araya gelmesinden meydana gelmiştir. Marksist diyalektik; diyalektik materyalizm olarak ontolojik teori, tarihsel materyalizm açısından ise bir tarih teorisi. Dolayısıyla Marksist diyalektik hem açıklayıcı bir kuram hem de bir yöntem anlamına gelmektedir (Kangal, 2015:40). Diyalektik anlayış, iki karşıt olgunun çatışması sonucunda ortaya tamamen farklı bir sonucun çıkacağını öngörür. Ona göre bütün eylemler çekme ve itmenin karşılıklı oyunundan meydana gelir (Çetin, t.y.: 9). Hegel'in düşüncesindeyse diyalektik kavramı, varlığın kendini gerçekleştirmesini sağlayan, daha doğrusu varlığı gerçekleştiren devinimdir (Özdemir, 2019). Hegel'in Marx'a nazaran daha tinsel bir diyalektik bakışı vardır.

“Diyalektik modeli daha da geliştirip, güncelleştirerek toplumsal yapıya uyarlayan ise Karl Marx'tır. Marx, Hegel'in aksine materyalist bir diyalektik anlayışı temsil eder. Marx'a göre, her şeyin temelinde madde vardır ve toplum “temel/ alt yapı” ve “üst yapı”dan oluşmaktadır. Alt yapıyı, ekonomik ilişkiler ve her türlü üretim faaliyetleri oluştur. Üst yapıyı ise din, sanat, bilim, kültür ve ahlak kurumları oluşturmaktadır. Alt yapı ve üst yapı sürekli etkileşim içindedir. Ancak her zaman alt yapı üst yapıyı belirlemektedir” (Çetin, t.y.: 9).

Marx'a göre gündelik hayatın kurucu ögesi sayılan birey, maddi bir zemindir (Balta ve Şahin, 2001:188). Üst yapıyla bütünleşmiş bir şekilde gündelik hayatını sürdüren birey ve o gündelik hayatın içerisinde gerçekleşen eylemleri, etkileşimleri ve deneyimleri alt yapı tarafından belirlenmektedir. Alt yapı; bireylerin belirli faaliyetlerini, onların yaşamlarını ortaya koyan biçimi, belirli bir yaşam tarzını temsil eder. Bireylerin gündelik hayatı nasıl yaşadıkları, onların ne olduklarını yansıtır. Bir bireyin ne olduğu, gündelik hayatının nasıl olduğu gibi konular üretimlerinin maddi koşullarına bağlıdır (Marx ve Engels, 2013:39). Üretim ise emeğin ürünüdür. Gündelik hayat da bir üretimdir dolayısıyla onu emek üretir. Emek gündelik hayatı belirlerken yabancılaşmayı da sürekli olarak yeniden üreten bir toplumsal yapı içersindedir. Bu sebeple de bireylerin gündelik hayatı şekleşme ve yabancılaşma tarafından belirlenir (Balta, 2018:58-59). Bahsi geçen şekleşme ve yabancılaşmayı aşmak için “bütünsel gelişmenin somut olarak belirlenen çelişkileriyle somut ilişkiler kurmak” gerekiyorsa ırkçılık, cinsiyetçilik, sınıfsallık vb. hiyerarşik damgalara ve toplumsal antagonizmaların tamamına karşı bir mücadele gerekmektedir. Marx ve Marksizm bunu birey-toplum ikiliğini aşarak gerçekleştirir (Balta, 2018:61).

Sonuç olarak Marx’a göre gündelik hayat, üst yapı ve alt yapıdan meydana gelir. Gündelik hayatın kurucu öznesi olan birey, üretim tarzları tarafından bir kimliğe bürünür. Gündelik hayatın akışı boyunca gerçekleştirdiği eylemleri, etkileşimleri ve deneyimleri yine üretim tarzları tarafından belirlenir.

2.5.2.1.2. Max Weber ve Gündelik Hayat

Max Weber’in literatüründe iki önemli kavram vardır, “gündelik” (alltag) ve “gündelikleş(tir)me” (veralltäglicung). Bu iki kavramla iç içe olan ise “gündelik insandır” (alltagsmensch). Weber’e göre gündelik hayat; nesneleşme, gelenekselleşme, yasallaşma ve ekonomik koşullara uyum sürecidir (Şahin, 2020:282).

Weber üç farklı meşrutiye tipinden bahseder: geleneksel, yasal-ussal ve karizmatik. Geleneksel meşrutiye tipine feodal derebeyliklerde ve eski düzen krallıklarında rastlanır. Yasal-ussal meşrutiye tipi genellikle Amerikan ve Fransız devrimlerinden sonra kurulan demokratik-liberal devletlerde ve çağdaş komünist devletlerde görülür. Son olarak karizmatik otorite ise yöneticinin yüceltilmesi üzerine kurulmuş diktatörlüklerde ortaya çıkar, çağdaş faşizmin bir örneğidir (Duverger, 1982: 203). Karizmatik meşrutiye tipinde önemli olan yöneticinin vasıfları değildir, önemli olan toplumun yöneticiye nasıl baktığıdır. Toplum yöneticiye yasalar ya da gelenekler sayesinde itaat etmez, ona inandığı için itaat eder. Dolayısıyla toplum, sıradanlaşır ve tek tipleşir (Şahin, 2020:292). Weber’e göre bu tipler her zaman bir arada bulunmaktadır. Hiçbir meşrutiye tipi ideal olan değildir ve gündelik hayatta herhangi birinin net bir karşılığını göremeyiz. Dolayısıyla bir toplumu bu tipolojilere göre tanımlamak doğru değildir.

Karizmatik tip, kendini tüketmemek ve yok olmamak için gündelik hayata geri dönmesi gerekmektedir. Weber’in “karizmatik meşrutiyesi”, gündelik hayata atıfta bulunur. Ona göre gündelik insan (alltagsmensch) ortalama, vasat, varlığının kendisi de sıradan kalabalık olan ve herhangi bir "virtüözlük" taşımayan sıradan insandır (Şahin, 2020:293).

Weber’e göre gündelik yaşamın kavramsal muğlaklığı bir yandan sıradanlığı tekrarlayan bir günlük yaşam fenomenolojisini çağrıştırırken diğer yandan bir

meşruiyetin sürekliliğini veya süresini, yani bir itaat değerleri sistemini elde etmenin tarihsel olarak farklı ve sosyolojik olarak uzlaşmaz iki yoluna atıfta bulunur; gelenek ve yasallık (Şahin, 2020:294).

Sonuç olarak Weber’e göre gündelik hayat, muğlak olmakla beraber rutin ve sıradandır. Yöneticiye bağımlı ve itaatkâr olan tek tipten bir toplumun içerisinde barındığı bir kavramdır.

2.5.2.2. Çağdaş Sosyoloji ve Gündelik Hayat

Bireylerin eylemlerini ve ilişkilerini temel alan ikinci görüş ise çağdaş sosyoloji anlayışı ile bağdaştırılabiliriz. Klasik sosyolojinin yapısalcı ve makrocu anlayışının aksine çağdaş sosyologlar mikro bir anlayışa sahiptirler. Bireye, onların eylem, tecrübe ve deneyimlerine odaklanırlar. Çağdaş sosyoloji anlayışı karşımıza klasik sosyoloji anlayışında var olan birey probleminin büyük bir çoğunluğunu ortadan kaldırmış olarak çıkar. Bu da çağdaş sosyologlara daha geniş bir bakış açısı sunmakla beraber gündelik problemlere daha çok değinme imkânı sunar.

2.5.2.2.1. George Herbert Mead ve Gündelik Hayat

George Herbert Mead her ne kadar düşünce, eylem ve etkileşime odaklansa da ona göre gruptan ya da olgudan yola çıkmak gerekir. Yani analiz, örgütlü gruptan başlayıp aşağı doğru yani bireye doğru ilerlemelidir. Bireysel düşünce, eylem ve etkileşim grup açısından açıklanmalıdır. Bütün, onu oluşturan öğelerden önce gelse de yine de bütünü anlamak için öğeleri anlamamız gerekmektedir. Mead, etki-tepki olgusunu kabul eder. Zihin, bir itkinin uygulanması ve tepki verilmesi arasındadır. Dolayısıyla bireyler, diğer canlıların aksine hareket etmeden önce bir düşünce sürecine başvurur (Ritzer ve Stepnisky, 2015:49).

Mead’e göre eylem, “Benlik” kuramı içerisindeki en basit birimdir. En temel tanımıyla eylem; “Merkezi sinir sisteminde, eylemlerden sorumlu çeşitli bölümlerin bir düzenlemesi mevcuttur. Bu düzenleme sayesinde kişi, uzaktaki bir nesneye doğru

yöneliyorsa oraya vardığında yapacağı şeyi bilerek nesneye yaklaşır. Eğer bir kimse bir çekice yöneliyorsa güçlü bir şekilde çekicin sapını kavramaya hazırdır. Eylemin ileriki aşamaları daha ilk aşamalarda -sadece yönetilmesini sağlaması anlamında- bellidir. Nesneye nasıl yaklaşacağımızı ve onu elimize ilk aldığımızdaki adımları bu belirler. O halde, merkezi sinir sistemindeki bazı hücre gruplarının inervasyonunun eylemin ileriki aşamalarını çok önceden başlatabileceğini kabul edebiliriz. Eylem, bir bütün olarak süreci belirleyen konumdadır” (Mead, 2019:54-55). Özetle eylem; bir “şeye”, olaya, olguya yaklaşımın tüm sürecidir. Bir “şeyin” bütün özellikleri ve vasıfları eyleme geçmeden önce bellidir. Eylemin başlangıcında o vardır ve zihnimizde belirlemektedir. Zihnimizde belirene göre eylemlerimizi düzenler ve gerçekleştiririz. Eylem, eyleyenin yaşamsal varlığını devam ettirmek için gerekli olan koşulların aksadığı durumlarda tezahür eder. Bu tezahürün temelinde, fiziksel çevrenin, bireyin ve amaçlılığın bir arada bulunduğu bir süreç yatar (Kınağ, 2018:76).

Mead eylemde dört ayrı aşama görür; dürtü, algı, manipülasyon ve tamamlama (Ritzer, 2015:216-217).

Dürtü, eyleyenin uyarılmaya tepkisi ve onunla ilgili bir şey yapma ihtiyacıdır. Dürtünün en güzel örneği, açlıktır. Eyleyen bir dürtüye hemen cevap verebilir fakat olası olan en uygun tepkiyi düşünüp ona göre hareket etmesidir.

Algı; eyleyen, dürtü ile ilişkili olan uyarıcıyı arar ve ona bir tepki gösterir. Burada uyarıcı, dürtüyü engellemek, bastırmak, ortadan kaldırmak vb. şeyler için mevcut olan araçlara başvurur. Bireyler uyarıcıyı işitme, koklama, tatma, görme ve dokunma yoluyla duyumsar. Algı, hâlihazırda var olan uyarıcıların aksine yeni ortaya çıkan uyarıcıları içerir. Kısaca bireyin, itkiden doğan dürtüyle baş etmek için başvurduğu çözümleri anlamasını ve oraya çıkarmasını sağlar.

Manipülasyon, dürtü ortaya çıktığında ve nesne algılandıktan sonra ortaya çıkar. Nesneyi manipüle etme veya daha genel anlamda onunla bağlantılı olarak eyleme geçmedir. Manipülasyon aşaması, süreç içerisinde geçici bir duraksama meydana getirir ve böylelikle tepki hemen ortaya çıkmaz. Nesneyi elden geçirmenin getirdiği duraksama durumu, bireylere tepkilerini düşünmeleri için fırsat verir.

Tamamlama aşaması karar aşamasıdır. Eyleyen, itkiden doğan dürtüyü tatmin eden bir eylem meydana getirir.

Eylem hiçbir zaman tek yönlü değildir, eylemin toplumsal bir yanı da vardır. Buna toplumsal eylem denir. Toplumsal eylem, iki veya daha fazla bireyi içerir. Toplumsal eylemler ise içerisinde jestleri barındırır. Jestler toplumsal eylem içinde ve daha genel olarak toplumsal süreç içerisindeki temel mekanizmalardır. Onlar, ikinci organizmanın uygun tepkilerine yol açan bir uyarıcı olarak ilk organizma tarafından meydana gelen davranışlardır (Ritzer, 2015:217). Jestler aynı zamanda bir toplumsal eyleme dâhil olan diğer formlar için uyarıcı görevinde bulunan toplumsal eylem bölümüdür (Mead, 2019:83-84). Canlıların aralarında olan etkileşimlerin en ilkel biçimi jestlerdir. Jestlerle sağlanan iletişime “jest iletişimi” denir. Bir canlının sergilediği jest diğer canlıda düşünmeden meydana gelen bir tepkisel jسته yol açar. İnsanlar da hayvanlar da önemsiz jestler sergilese de sadece insanlar “belirgin jestleri” yani tepki vermeden önce düşünülmesi gereken jestleri kullanır (Ritzer; Stepnisky, 2015:50). “Jestler esasında duyguların dışı vurulması gibi bir şey değillerdi: Bunları uyaran yapan şey, daha çok farklı formların dahil olduğu kompleks eylemlerin parçaları olmalarıydı. Esasında jestler, belli bir tepkiye sebep olduklarında, diğer formda gerçekleşen değişim üzerinden kendileri de değişir; dolayısıyla da toplumsal eylemin düzenlenmesinde önemli bir paya sahiptirler” (Mead, 2019:85). Bireylerin gündelik hayat içerisindeki en temel, ilkel etkileşim ve iletişim biçimi jestlerdir.

Mead’e göre jestler, anlamlı jestler ve anlamlı olmayan jestler olarak ikiye ayrılır. Anlamlı olmayan jestler; insanların ve hayvanların akla başvurmada, düşünmeden yani içgüdüsel olarak giriştikleri jestlerdir. Mead, boks ve eskrim maçlarında sporcuların yaptıkları birçok eylem ve tepkiyi ya da iki köpeğin dövüşmesini anlamsız jestlere örnek olarak gösterir. Anlamlı jestler ise eyleyenin herhangi bir tepki vermeden önce düşünmesini gerektiren jestlerdir (Ritzer, 2015:218). Jestler konusundaki diğer bir önemli ayrım ise fiziksel jest ve sesli jest ayrımıdır. Aralarındaki en önemli fark, fiziksel bir jest yaptığımızda ne yaptığımızı tam anlamıyla göremez ve idrak edemeyiz ancak sesli bir jest yaptığımızda jesti deneyimleyen diğer canlı gibi biz de o sesli jesti deneyimleriz. Yani sesli jest eylemini gerçekleştiren ve onu duyan birey aynı şekilde etkilenir (Ritzer ve Stepnisky, 2015:50-51). Sesli jest hem bunu sergileyen bireyde hem de açık bir şekilde buna tepki veren bireyde aynı etkiye sahip olduğunda anlamlı bir sembole dönüşür ve böylece jesti sergileyen bireyin benliğiyle bir ilişki içerir. Genel olarak jest, bilhassa sesli jest, bir nesneyi toplumsal davranış içerisinde toplumsal eyleme katılan tüm bireyler için ortak nesne olarak

gösterir. Jestin işlevi, toplumsal eyleme dâhil olan bireyler arasında uyarılama yapmayı mümkün kılmaktır. Jestler, diğer bireylerde uyandırdıkları tepkilerin aynısını, bunları sergileyen bireyde de uyandırdıklarında anlamlı bir jسته veya sembole dönüşürler (Mead, 2019:87). Anlamlı sembol veya jest sadece insanlara özgü bir jesttir. Anlamlı sembol veya jestler gerçek iletişimi doğurur. Karıncaların, yunusların vb. arasında var olan iletişimde bu tür bir anlam olanaksızdır. Çünkü anlamlı sembol veya jestlerin en kuvvetli yanı olan sesli jestlerin temelinde “dil” yatar (Ritzer, 2015:219).

Jestlerin işleyişi sanıldığı gibi bireylerin düşünceleriyle şekillenmemektedir. Jestler, eyleyenin karşısındaki bireye göre şekillenir ve meydana gelir. Jestler bizim düşüncelerimizin değil jestlerimizi deneyimleyen ve maruz kalan bireyin düşüncelerinin bir dışavurumudur ve onları açığa çıkarır (Mead, 2019:89).

Anlamlı sembol veya jestlerin diğer bir işlevi zihinsel süreçleri ve benzerlerini mümkün kılmasıdır. Sadece anlamlı semboller ve dil aracılığıyla insan düşüncesi mümkündür. Düşünce, bireyin anlamlı semboller ve dil aracılığıyla kendisiyle içselleştirilmiş ve örüntülü konuşmasıdır. Düşünme, kendi kendine konuşmayı içerir ve diğer insanlarla iletişim halinde olmak ile aynı şeydir (Ritzer, 2015:219-220). Düşünce diğer bir deyişle zihin, toplumsal süreçte jestlerle kurulan iletişim aracılığıyla doğar (Mead, 2019:90).

Mead’in düşüncelerinin çoğu “benlik” kavramı üzerinden temellenir. Benlik, kendi kendini nesne olarak kavrar ve hem özne hem de nesne olmaya yönelik özgün bir yetenektir (Ritzer, 2015:220). Benlik ve zihin birbirine diyalektik bir ilişkiyle bağlıdır. Biri olmadan diğerinin varlığından söz etmemiz mümkün değildir. Benliğin kendini hem nesne hem de özne olarak görme yeteneği zihin olmadan olamaz. Aynı zamanda benliği olmadan da zihni olamaz (Ritzer ve Stepnisky, 2015:51). Benlik ve zihin birbirlerini tamamlayan iki kavramdır.

Benlik bir aktördür. O, sürekli olarak bir dürtüye maruz kalan ve o dürtüye sadece yanıt veren edilgen bir alıcı olarak değil, hareket halinde olan bir organizmadır. Toplumsal bir süreçtir. Etkin ve yaratıcıdır (Wallace ve Wolf, 2018:276-277). Bireyin sahip olduğu beden bir benlik değildir, toplumsal deneyim ve tecrübeler doğrultusunda zihin geliştiğinde ancak bir benliğe dönüşebilir. Fizyolojik organizmanın sahip olduğundan farklı bir nitelik barındırır. Gelişim göstermez ve doğuştan mevcut değildir. Diğer bir deyişle benlik, bireyin toplumsal deneyim süreci ve bu sürece dâhil olan diğer

bireylerle ilişkilerinin sonucunda meydana gelir (Mead, 2019:90-165). Kısaca, toplumsal deneyimin olmadığı yerlerde benlik de olamaz. Zihin, benlik ve toplumsal deneyimin bir arada bulunması gerekmektedir.

“Kendi gözünde bir nesne olabilen benlik, temelde bir toplumsal yapıdır ve toplumsal deneyim içerisinde vücut bulur. Benlik meydana geldikten sonra ise kendine toplumsal bir deneyim sunar; belki de bu yüzden benliği tek başına düşünürüz. Ancak bir benliğin toplumsal deneyim dışında meydana geldiğini düşünmek de imkânsızdır. Benlik oluştuğu andan itibaren, kişi hayatının geri kalanında tecrit edilmiş olsa bile, yine de eş olarak bir benliğe sahip olduğunu ve diğerleriyle yaptığı gibi kendisiyle de iletişim kurabileceğini düşünebiliriz” (Mead, 2019:169).

Bireyin kendi kendine olan iletişimi bir yere kadar devam edebilir, sonsuza kadar süremez. Bir süre sonra benlik kendi dışını kavrayamaz hale gelir. Benliğe tam manasıyla sahip olabilmek için bireylerin “kendilerinin dışını” kavramaları gerekir (Ritzer, 2015:221). Bireyler, ben ile etkileşim mekanizması sonucunda kendi hareketlerine şekil verir. Mead’e göre bireyler kendi çevrelerini etkiler ve onlardan etkilenir. Dolayısıyla bireyler, o çevreyi dolduran nesneleri yaratır (Wallace ve Wolf, 2018:277-278).

Bireyin, kendisinin dışını kavraması, ona kendisine değer biçme imkânı sunar ve böylece onlar kendileri için birer nesne haline gelebilirler. Bunu yapmanın temel yolu “düşünümselliktir” yani bireyin kendini başka herhangi bir bireyin deneyimsellik alanında görmesidir. Düşünümsellik, bireyin deneyiminin kendi üzerine geri dönmesidir. Benlik ve zihnin gelişimi için toplumsal deneyimleme süreci içerisinde meydana gelen düşünümsellik esastır (Ritzer, 2015:221).

Mead’e göre benliğin oluşum ve gelişim sürecinde iki önemli faktör daha vardır; oyun ve grup içinde oyun. Oyun ve grup içinde oyun aşamaları çocukluk ile bağdaştırılmaktadır. Oyunun temeli, ilkel insanların özellikle dini törenlerde gerçekleştirdiği mitler ve çeşitli etkinliklerde yatar (Mead, 2019:179-180). Ayrıca oyun, çocukların başkasıymış gibi davrandığı bir eylemdir. Bu tip oyunlarda çocuklar hem özne hem de nesne olmayı öğrenir (Ritzer ve Stepnisky, 2015:52). Grup içinde oyun aşaması ise birey yani çocuk artık oyuna dâhil olmalıdır, oyunda dâhil olan diğer çocukların da rollerini üstlenmelidir, oyuna katılan diğer herkesin tavrına sahip

olmalıdır (Ritzer, 2015:222). Grup içinde oyun aşamasında bireyin yapacağı her şey diğer dâhil olanlar tarafından kontrol edilir. Dolayısıyla anlık sürece dâhil olanların tavırlarının bütününi temsil eden bir “genelleştirilmiş öteki” kavramı karşımıza çıkar (Mead, 2019:180).

Bireye benlik bütünlüğünü veren toplumsal grubu “genelleştirilmiş öteki” olarak adlandırabiliriz. Genelleştirilmiş ötekinin tavrı tüm topluluğun tavrıdır (Mead, 2019:181). Genelleşmiş ötekinin rolünü üstlenme veya aynı tavrı takınma yeteneği benlik için esastır (Ritzer, 2015:223). Tam bir benlik oluşumu ancak genelleştirilmiş ötekinin rolüne bürünüldüğünde mümkün olur (Ritzer ve Stepnisky, 2015:53).

Toplum, her bireyin deneyiminde toplumsal bir eylem rolünü üstleniyorsa o, genelleştirilmiş ötekiyi oluşturur. “Eğer birey tam anlamıyla bir benlik geliştirecekse, sadece diğer bireylerin ona ve birbirlerine yönelik tavırlarını benimsemek ve bir bütün olarak toplumsal süreci yalnızca bu yolla birey deneyimine dâhil etmek yeterli olmaz. Bireyin aynı zamanda toplumsal eylemin farklı yönleri veya aşamalarına yönelik tavırları da benimsemesi gerekir; ayrıca toplumsal grubun bu bireysel ifadelerini genelleştirerek, yaşamını oluşturan genel toplumsal sürecin çeşitli aşamalarına yönelik hareket etmesi gerekir” (Mead, 2019:181). Genelleştirilmiş ötekinin rolünü üstlenmek sadece benlik için değil aynı zamanda örgütlü grup etkinliklerinin gelişimi için de çok önemlidir. Bir grubun, bireylerin etkinliklerini genelleştirilmiş ötekinin tutumuna uygun olarak yönlendirmelidir. Genelleşmiş öteki, toplumsalın meşru önceliğini temsil eder çünkü toplum, bireylerin davranışlarını genelleştirilmiş öteki aracılığı ile etkiler (Ritzer, 2015:223).

Özetle benlik sahibi olabilmek için bir toplumun üyesi olmak ve ortak tavırları takınmak gerekmektedir (Ritzer ve Stepnisky, 2015:53). Birey, içinde bulunduğu toplumun ortak toplumsal eylemlere yönelik tavrını belirlediği müddetçe tam bir benliğe sahip olur (Mead, 2019:181). Benlikler her ne kadar ortak bir yapıya sahip gibi görünse de her benliğin kendine ait bir özneliği vardır. Dolayısıyla bir toplumda tek bir genelleştirilmiş ötekinin varlığından söz edemeyiz çünkü her toplum çeşitli topluluk ve gruplardan meydana gelir. Bu nedenle her toplumda birden fazla genelleştirilmiş öteki olması kaçınılmazdır.

Mead benliğin iki evresinden söz eder: “ferdi ben ya da ben (the I) ve sosyal ben ya da beni/bana (the me). “Ferdî ben”, bir bireyin ötekilere dolaysız tepkisidir (Ritzer,

2015:224). Bireyin başkalarının tavırlarına karşı örgütlenmemiş yanıtı, hareket etmek için kendiliğindenliğin dürtüsüdür (Wallace ve Wolf, 2018:278). Bireyler için “ferdi ben” tahmin edilemez ve tam anlamıyla algılanamazdır. Mead’e göre “ferdi ben”in dört önemi vardır. İlki, ferdi ben, sosyal dünyadaki yeniliklerin kaynağıdır. İkincisi, en önemli değerlerimiz ferdi ben’de yatar. Üçüncüsü, her ferdi ben, benzersizdir. Son olarak ferdi ben, sosyal ben’in hâkim olduğu toplumlarda daha çok önem kazanır (Ritzer ve Stepnisky, 2015:54-55).

“Sosyal ben”, bireyin, kendisi ile ilgili başkalarından öğrenmiş olduğu bakış açılarıdır. Başkalarının tavırları örgütlenmiş olan sosyal beni oluşturur (Wallace ve Wolf, 2018:279). O, bireyin genelleştirilmiş ötekiyi kabullenmesi ve algılamasını ifade eder. Bireyler, ferdi ben’in aksine sosyal ben’in farkındadır (Ritzer ve Stepnisky, 2015:54-55). Sosyal ben sayesinde bireyler toplumsal dünyayla uyumlu bir şekilde hayatlarını sürdürürler (Ritzer, 2015:225).

“Eğer kişi toplumda konumunun ne olduğunu biliyorsa ve kendisinin belirli bir işlevi ve ayrıcalığı olduğunu da düşünürse, bunların tamamı “ferdi ben”e göre tanımlanır, fakat ‘ferdi ben’ bir ‘sosyal ben’ değildir ve ‘sosyal ben’ olamaz. ‘Ferd ben’ kişinin ilgi odağında değildir; kendimizle konuşuruz ama kendimizi görmeyiz. ‘Ferd ben’, diğerlerinin tavırlarının alınmasıyla oluşan benliğe tepki verir. Bu tavırları alarak ‘sosyal ben’i yaratırız; ‘sosyal ben’e de ‘ferdi ben’ olarak tepki veririz” (Mead, 2019:196).

Özetle benlik, bir özne olarak davrandığında “ferdi ben”dir ancak benlik, hareketin hedefi haline gelirse o zaman “sosyal ben”e dönüşür. Benlik, bu iki evre içerisinde sürekli gidip gelir ve en nihayetinde toplumsal bir süreç haline gelir.

Zygmunt Bauman, benliğin üç değişimden geçtiğini ileri sürer. Ona göre benlik ilk olarak bir dikkat, inceleme ve temaya nesnesine dönüşmüştür. İkinci olarak benlik bir özne olarak algılanan diğer varlıklardan ayrılmış ve o nesneler de benliğe tabi nesneler olarak atanmıştır. Üçüncüsü benlik aynı zamanda yeni anlamlandırılan öznenin en başta gelen ayrıcalıklı nesnesi haline gelmiştir. Bu üç değişim benliğe, üç yeni özellik katmıştır. İlki sunulmuş olma (zuhanden) halinden, mevcut (vorhanden) hale gelmiştir. Benliğin ikinci yeni özelliği hisseden, düşünen ve eyleyen bir özne olarak, dünyanın geri kalan kısmını kendi duyumları, düşünceleri ve eylemlerinden oluşan bir nesne haline getirmiştir. Benliğe dair üçüncü ve son yenilik kendine yönelik oluşan

kaygıyı, yaratımı, irdelenmeyi görev olarak görmeye başlamıştır (Bauman, 2018:15-16-17).

Eylem, bilinçli ve bilinçsiz tüm yaşamsal davranışlarımızdır. Toplumsal eylemler, gündelik hayatın akışı içerisinde iki veya daha fazla birey ile etkileşimde bulunurken sergilediğimiz davranışlarımızdır. Toplumsal eylemlerimiz gerçekleşirken gündelik hayatın içerisinde yer alan diğer etken fenomenlerden etkileniriz. Karşımızdaki bireylerin düşünceleri, hareketleri vb. diğer davranışları bizlere eylemlerimizi nasıl ve ne şekilde gerçekleştireceğimize dair ipucu verir. Bunun en temel ve büyük örneği “jestler”dir. Gündelik hayatta jestlerin kullanımı içinde bulunduğumuz akışa göre şekillenir. Jestler sayesinde gündelik hayatın akışı içerisinde diğer bireylerle olan etkileşimlerimiz ve iletişimlerimiz kolaylaşır. Jestlerin anlamlı birer sembole dönüşmesi için birer benlik sahibi olmamız gerekmektedir. Bir benliğe ancak gündelik hayatın içerisinde bir aktör olarak yer aldığımızda sahip olabiliriz. Gündelik hayatın içerisinde aktif bir aktör olmamız için ise toplumsal deneyimlere maruz kalmalı veya onları deneyimlemeliyiz. Benlik oluşmadan birey oluşamaz. Dolayısıyla gündelik hayatın en temel nesnesi benliktir.

2.5.2.2.2. Erving Goffman ve Gündelik Hayat

Erving Goffman’ın benlik anlayışı, Mead’in fikirlerine nazaran daha özeldir. Onun benlik anlayışı, ferdi ben ve sosyal ben arasındaki çekişmelerden doğmuştur. Goffman benliği, eyleyenin bir mülkiyeti olarak değil de eyleyen ve gözlemci arasındaki dramatik etkileşimin bir ürünü olarak görmektedir (Ritzer, 2015:234). Goffman’a göre birey, insani benliği ve toplumsallaşmış benliği arasında bir çatışma içerisinde. Bu çatışma yapmak istediklerimiz ve toplumun bizden yapmamızı istediği şeyler arasındaki farklardan doğar. Birey, bu çatışma haliyle başa çıkmak için kendi sosyal seyircilerinin önünde sahneye çıkar (Ritzer ve Stepnisky, 2015:119-120). Bireyler gündelik hayatın akışı içerisinde kendilerini ifade edecek şekilde davranırlar. Gözlemcilerin ise bu ifade edişlerden izlenim edinmesi kaçınılmazdır (Goffman, 2020:16).

Bireyin kendini ifade etme derecesi iki tür işaretleşme faaliyeti içerir; verdiği izlenim ve yaydığı izlenim. Verdiği izlenim, sözlü simgelerden meydana gelir. Birey bunu, kendisinin ve başkalarının simgelere yükledikleri anlamları iletmek için kullanır. Yaydığı izlenim ise gözlemcilerin eyleyen hakkında bulgu sağlayabileceği eylemleri içerir (Goffman, 2020:16). Dolayısıyla verdiğimiz izlenim ve yaydığımız izlenim her zaman örtüşmez. Sahnedeki rolümüz ve aslında olduğumuz kişi ve bunu yansıtışımız ile gözlemcinin bizi nasıl ve ne şekilde görmek istediği çatışabilir. Goffman bu durumu “dramaturji” kuramı ile açıklamaya çalışmaktadır.

Goffman’a göre benliğin sahibi bir aktör değildir. Benlik aktör ve gözlemci arasındaki dramatik etkileşimin bir ürünüdür. Diğer bir deyişle benlik o an oynanan sahnenin dramatik etkisiyle kim olduğuna dair oluşan hissiyattır (Ritzer ve Stepnisky, 2015:120). Bu “sahne” içinde bulunduğumuz ana ve konuma göre değişkenlik gösterebilir. Sahne her zaman sabit değildir, sadece sabit sahneler arasında akıp gideriz. Goffman’a göre önemli olan bireylerin kendilerini ve etkinliklerini gündelik hayatın akışı içerisinde nasıl gösterdikleridir.

Bireyin bir gözlemci kümesi karşısında gerçekleştirdiği eylemler “performans” olarak adlandırılabilir. Bireyin performansını sergilediği alan ise “vitrin”dir, başka bir deyişle “sahne önü” (Goffman, 2020:33). Vitrin diğer adıyla sahne önü, bireylerin performanslarını gözlemcilere sergiledikleri bu performansın gözlemcilerce tanımlanması için işlev gören kısımdır (Wallace ve Wolf, 2018:319).

Goffman vitrini, set (arka plan) ve kişisel vitrin (kişisel cephe) olarak ikiye ayırır. Set, önünde, içinde veya üzerinde sürekli sergilenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemeleridir (Goffman, 2020:33). Set, bireyler performans sergileyecekleri zaman normal olarak bulunması gereken fiziksel sahnedir (Ritzer, 2015:234). Örneğin bir doktor için hastane ya da ameliyat odası bir settir.

Kişisel vitrin ise bireye ait olan onunla bağdaştırdığımız ve bireyin bulunduğu her yerde onu izlemesini beklediğimiz diğer türdeki şeylerdir (Goffman, 2020:34-35). Kişisel vitrin, gözlemcilerin kendilerini bireyin performansıyla özdeşleştirdikleri anlatımsal donanım öğelerinden oluşur (Ritzer, 2015:234). Cinsiyet, yaş, ırk, boy, dış görünüş, gündelik dildeki konuşma kalıplarımız, jest ve mimiklerimiz kişisel vitrinin öğelerine örnek olarak gösterilebilir.

Goffman kişisel vitrinden bahsederken onu da “görünüş” ve “tutum” olarak ikiye ayırır. Görünüş, bireyin toplumsal statüsü hakkında bilgi veren uyarıcılardır. Bu uyarıcılar aynı zamanda bireyin ritüel durumunu ve kendi yaşam döngüsünü anlatır. Tutum ise bireyin mevcut durumunda söz konusu olan rolüdür. Örneğin bireyin küstah, saldırgan tutumları söz etkileşimini başlatacak olan role büründüğünü; yumuşak başlı, nazik tutum sergileyen bireyin ise başkalarının liderliğini kabul edeceğini anlayabiliriz (Goffman, 2020:35).

Bireyler, vitrinde performanslarında kendilerinin en ideal hallerini sergilemeye çalışırlar. Dolayısıyla bireyler performanslarında bir şeyler gizlemeleri gerektiğini düşünürler. İlk olarak bireyler geçmişteki yaşantılarında veya sergileyecekleri performanstan hemen önce ideal halleri ile bağdaşmayan gizleri hazırlarının üstlerini örterler. İkincisi bireyler sergileyecekleri performansın hazırlanma aşamasında meydana gelen hataları ve bu hataları düzeltmek için atılan adımları gizlemeye çalışırlar. Üçüncüsü bireyler performanslarının sadece son halini yani en ideal halini göstermek isterler. Dördüncüsü bireyler ideal hallerine ulaşmak için çevirdikleri “kirli işleri” gözlemcilerden saklarlar. Beşincisi bireyler bir performans sergilerken diğer standartları geçirirler. Son olarak bireyler performans sergiledikleri esnada hakaretlere göz yumup onurlarının kırılmasını saklayabilirler, böylece performans kesintisiz bir şekilde devam edebilir (Ritzer, 2015:235).

Goffman performansın sergilendiği vitrinde bastırılan veya gizlenen gerçeklerin, çeşitli informal eylemlerin ortaya çıkabileceği “sahne arkası”ndan bahseder. Sahne arkası genellikle vitrin ile bitişik bir konumda olup ondan ayrılmıştır. Performans sergileyen bireyler, herhangi bir gözlemcinin sahne arkasını görmelerini hatta sahne arkası hakkında bir fikir sahibi olmalarını istemezler. Bireyler, sahne arkasının görünmediğinden emin olmak için çeşitli izlenim yöntemlerine girişirler (Ritzer, 2015:236).

İzlenim yöntemi; kasıtsız jestler, ihlaller, gaflar gibi beklenmedik davranışları engellemeye yöneliktir. İzlenim yöntemi, dramaturjik sadakat sağlamaya yöneliktir. İzlenim yöntemi kendi içerisinde dramaturjik sadakat, dramaturjik disiplin ve dramaturjik ihtiyat olarak üçe ayrılır. Dramaturjik sadakat; grup içerisindeki güveni sağlamak, bireylerin performansın dışında kalanlarla özdeşleşmesini sağlamak veya gözlemcileri düzenli olarak değiştirmek hususuyla bireyler hakkında daha fazla bilgi

sahibi olmalarını engellemek, gözlemci ve bireyler arasındaki mesafeyi dengede tutmak ve dışarıya bilgi sızmasını engellenmektedir. Dramaturjik disiplin; hata yapmamak için dikkatli davranmak, öz kontrolü muhafaza etmek, jestleri, mimikleri ve ses tonunu yöneterek bireyler arasındaki ve gözlemci ve birey arasındaki ilişkiyi dengeyi sağlamaya çalışır. Dramaturjik ihtiyat; bireylerin sergileyeceği performansı önceden planlaması, planda olmayan durumlar için hazırlık yapması, grubun dinamiğini bozmayacak sadık grup arkadaşları seçmesi ve gözlemcilerin özel bilgilere ulaşmasını engellemek için gündem belirlemektir (Ritzer ve Stepnisky, 2015:125).

Goffman'ın belirlediği üçüncü alan “dışarı”dır. Dışarı ne vitrindir ne de sahne arkasıdır. Bir doktorun muayenesi vitrinken dinlenme odası sahne arkasıdır fakat yemek yediği restoran dışarıdır. Restoran doktor için dışarıyken garson için vitrin olabilir. “Hiçbir alan, her zaman bu üç alandan biri değildir” (Ritzer, 2015:236). Sahne arkası aynı zamanda bir vitrin olabilir. Bu durum eylemlerimize ve içerisinde bulunduğumuz gruba göre değişir. Vitrin, sahne arkası ve dışarı bireyin oradaki konumu ve eylemine göre değişkenlik gösterebilir. Bir alan hiçbir zaman tek bir alan değildir.

Kısaca bir bireyin performans sergilediği her alan vitrin, performansına ara vermek için bulunduğu yer sahne arkası ve bu iki alanın da dışında kalan yer dışarıdır.

Goffman'ın ilgilendiği diğer bir konu da bireyin belli bir rolü ne kadar ve ne derece benimsediğidir. Rollerin fazlalığından dolayı bireylerin tek bir role bağımlı kalması çok az rastlanan bir durumdur. Rol mesafesi, bireylerin kendilerini içerisinde bulundukları durumdan nasıl ve ne derece ayırdığıyla ilgilenir (Ritzer ve Stepnisky, 2015:121). Rol mesafesi, bireyin toplumsal statüsünün bir işlevi olduğunu savunur. Yüksek statüye sahip bireyler sıklıkla rol mesafesini daha az statüye sahip olan insanlara oranla daha farklı nedenlerle ortaya koyarlar. Örneğin statüsü yüksek bir birey rol mesafesini grup arkadaşlarını sakinleştirmek ya da onları kontrol etmek için kullanabilir; daha düşük statüye sahip birey ise rol mesafesini teşhir ederken savunmacı davranabilir, yani büründüğü rol için çok daha iyi olduğunu, o rolü hak etmediğini söylemeye çalışabilir (Ritzer, 2015:237-238).

Goffman bireyin toplumda sahip olduğu rollerin ve bu rollerin bireylerin ve gözlemcilerin üzerindeki etkilerinin yanı sıra bir kişinin ne olduğu ya da fiili toplumsal kimlik arasındaki boşlukla ilgilenmiştir (Ritzer, 2015:238). Goffman'ın benlik

kavramından sonra ele alınması gereken diğer bir önemli kavram ise damga kavramıdır. Damga kavramı, bireyin ahlaki statüsünde olağan dışı ve kötü ne varsa ifa etmeye yönelik bedensel işaretleri kasteder. Bu işaretler bireyin bedenine ve toplumsal konumuna kazınarak onu toplumun gözünde hain, suçlu veya köle ilan eder. Dolayısıyla bu tip damgalara maruz kalan birey, toplumsal ve kamusal alanlarda kaçınılması gereken kişi konuma düşer. (Goffman, 2021:27). Damga ya da damgalanma en temelde bireyin ne olması gerektiği yani sanal sosyal kimliğiyle ve bir bireyin gerçekte ne olduğuyla yani gerçek sosyal kimliğiyle ilgilenir (Ritzer ve Stepnisky, 2015:123).

Günümüzde damga herhangi bir “şey” olabilir. Fiziksel veya zihinsel bir engel, hangi dine inandığımız, mezhebimiz ya da inançsız olmamız, benimsediğimiz ideoloji, soy ağacımız, ırkımız, tercihlerimiz, hobilerimiz ya da fobilerimiz, alışkanlıklarımız, deneyimlerimiz, toplumsal statümüz, sermayelerimiz ve daha sayamayacağımız bizi diğer bireylerden yani “normal” olan bireylerden ayırt edebilecek herhangi bir şey damga olabilir.

Goffman damga kavramını üç tipoloji üzerinden ele alır. İlk olarak bedenin korkunçlukları, fiziki deformasyonlar. İkincisi zayıf irade, doğal olmayan tutkular, fetişler, sapkınlıklar, katı inanç ve ideolojiler yani ahlaksızlık olarak algılanan bireysel karakter bozuklukları. Üçüncüsü ırk, ulus, din, mezhep, soy bağı gibi etnolojik damgalar (Goffman, 2021:31). Toplumsal yapı içerisinde birey bu üç damga tipinden yalnız birini değil aynı anda diğer iki tipi de deneyimleyebilir (Sevim, 2020:44).

Goffman bir damgaya maruz kalmış bireyler ve “normal bireyler” arasındaki dramaturjik etkileşimle ilgilenir. Bu etkileşimin doğası iki tip damgaya bağlıdır: itibarsız damgalama ve itibarsızlaşabilecek damga. İtibarsız damgalama, gözlemcinin bireyin farklılıklarını veya damgalarını bildiği bir durumdur. Gündelik hayatımızda felçli veyahut herhangi bir sebepten dolayı bir uzvunu kaybetmiş bir birey, itibarsız damgalamaya örnektir. İtibarsızlaşabilecek damgada ise bireyin maruz kaldığı damgalar ya da farklılıklar gözlemciler tarafından algılanamaz. Kolostomi ameliyatı olmuş bir birey ya da heteroseksüel gibi davranan bir homoseksüel, itibarsızlaşabilecek damgaya örnek gösterilebilir (Ritzer ve Stepnisky, 2015:123).

Belirli bir damga kategorisine sahip bireylerin bir araya gelip bir grup veya topluluk oluşturmaları anlaşılabilir bir durumdur. Aynı kategoriye mensup iki farklı birey karşılaştığında birbirlerine dönük tavırları değişebilir çünkü her birey diğerinin

kendisiyle aynı gruba ait olduğunu ya da aynı sıkıntıları çektiğine inanabilir. Bu tipteki azınlık veya damgaya sahip gruplar, bir temsilciye veya sözcüye ihtiyaç duyabilir. Bunun en büyük sebebi diğerleri karşısında kendilerinin seslerini duyurma ihtiyacıdır. (Goffman, 2021:54-55). Dolayısıyla aynı damgalara sahip kişiler kendi aralarında bir yaklaşma ya da gruplaşma durumu sergileyebilir. Böylelikle kendilerini yalnız hissetmezler. Ancak böyle bir durum toplumsal konumda antagonizmalara sebebiyet verebilir. İki veya daha fazla bireyi etkileyen damgalar toplumsal antagonizma oluşturma eğilimindedirler. Kısaca bir antagonizmanın sebebi toplumsal bir damga olabilir.

Damgaların tek bir yönü yoktur yani damgaları sadece olumsuz yönde kategorileştirme olarak algılamamalıyız. Bir sembolün iletmediği toplumsal bilgi, itibar onur veya rağbet edilesi bir sınıfsal konuma dönük özel bir iddia içerebilir. Bu tip sembollere, itibar sembolleri ya da statü sembolü adı verilir. İtibar sembolleri, damga sembollerinin zıddıdır. Damga sembolleri bireyi her ne kadar küçük düşürücü, aşağılayıcı, kategorize edici ya da dışlayıcıysa, itibar sembolleri bir o kadar yüceltici, öne çıkarıcı ve göğüs kabartıcı olabilir (Goffman, 2021:80).

2.5.2.2.3. Pierre Bourdieu ve Gündelik Hayat

Habitus kavramı Durkheim, Mauss, Weber gibi klasik sosyologlar tarafından farklı anlamlarda kullanılmıştır. Habitus kavramı daha sonraları Husserl'in yazılarında fenomenoloji ile beraber görülmüştür. Husserl, habitus kavramına ek olarak onunla aynı kökten gelen "habitualität" kavramını kullanmıştır. Husserl'in öğrencisi Schütz ise söz konusu kavramı İngilizceye "habitual knowledge" olarak çevirmiştir ve kavram alışkanlık, âdet, zihinsel yapı vb. anlamlar taşıyan "habit" kelimesini çağrıştırmaya başlamıştır (Çeğin, 2017:33). Habitus kavramı, nesnellik ve öznellik arasındaki yanlış karşıtlıktan yani birey ve toplum arasındaki yanlış karşıtlıktan doğmuştur. Habitus, "alışkanlık" anlamından daha iyi bir şekilde Aristoteles literatüründeki "exis" yani "edinme" ve "yetenek" anlamlarını ifade etmektedir. Habitus, hafızayı ifade etmez. Bu "alışkanlıklar" sadece kişilere ve onların taklitlerine göre değişmezler; özellikle toplumlara, eğitim biçimlerine, zevke, moda ve prestij değerlerine göre de değişirler (Mauss, 2005:471). Habitus, alışkanlık ile karıştırılmamalıdır. Alışkanlık (habitude),

kendiliğinden tekrarlanan mekanik ve üretici olmayan sadece kopyalayan bir şey iken habitus, yaratıcı bir tarzdır (Çeğin ve Tatlıcan, 2016:317).

“Habitus kavramı, aslında büyük ölçüde kendiliğinden uyarlanan, ancak dışsal bir talebe itaat ediyormuş, yani amaçlara uyum sağlamanın peşinde güdümlü bir şekilde işliyormuş gibi görünen, düşünce, algı, eylem, söz vb. üretici bir ilkeye ad veren bir tür “şey”dir.” Habitus, bedenselleşmiş nesnel yapıların, içselleştirilmesinin, özümsemesinin ve nesnel düzenliliklerin ürünü olan yatkınlıklar bütünüdür. Habitus, bedenselleşmiş sermayenin dış görünüşüdür (Bourdieu, 2021:224-508). Habitus bir zamana ait değildir, o her zaman diliminde vardır. Habitus, tarihin bir ürünü olarak, tarihi üretir. Habitus bu tarihsel özelliğinden dolayı geçmiş deneyimleri aracılığıyla geleceği şekillendirerek şu zamanın etkinliklerini kapsamaktadır (Kaplan ve Yardımcıoğlu, 2020:27).

Habitus, bireylerin sürekli eğilimleri aracılığıyla içselleştirilir ve etkinleştirilir. Dolayısıyla habitus, toplumsal deneyimlerimizin bir sonucu olmasının yanında, zihnimizde taşıdığımız (sınıf, dil, din, etnisite, cinsiyet vb.) sürekli eğilimler setini anlatır. Habitus, bilişsel ve güdüsel bir mekanizmadır (Çeğin ve Tatlıcan, 2016:315). Kısaca habitus, gündelik hayatın bireyler tarafından yinelenmesidir. O, bireylerin toplumsal dünya ile başka bir deyişle gündelik hayat ile olan etkileşimlerinde kullandıkları “bilişsel yapılar”dır (Çeğin, 2018:420). Habitus hem nesnel pratiklerin üretici ilkesi hem de bu pratiklerin sınıflama sistemidir. Gündelik hayat, habitusu belirleyen bu iki kabiliyet arasında yani sınıflandırılabilir pratikler ve bu pratikleri ayırt edip değerlendirme kabiliyeti arasındaki ilişkide oluşur (Bourdieu, 2015: 254).

Bu tanımlar ışığında habitus öncelikle “içselleştirilmiş”, “bedenselleşmiş” toplumsal yapılardır. Habituslar sınıfsal konum içerisinde var olan nesnel farklılıkları yansıtır. Bir habitus toplumsal dünya içindeki bir konumu uzun süre işgal etmenin bir sonucudur. Dolayısıyla habitus bireyin toplumsal dünya içindeki konumunun doğasına bağlı olarak dönüşür; yani her habitus öznedir, her birey farklı habituslara sahiptir. Ancak benzer konumlara sahip bireyler, benzer habituslara sahip olma eğilimi gösterebilir. Bu bağlamda habitus temelde kolektif bir fenomen olsa da öznel bir yapıdır (Çeğin, 2018:421). Habitus, pratikler ve toplumsal yapı arasındaki kurumsal-ilişkisel bir düzeydir. Pratikler tarafından biçimlenir ve toplumsal yapılar tarafından düzenlenir. Habitus üç farklı ilişkiler seti içerisinde tasarlanmıştır: İlk olarak içinde somutlaştığı

toplumsal koşullara göre, ikinci olarak eylemin şimdiki durumuna göre ve son olarak, eylemin ürettiği pratiklere göre (Çeğin, 2018:422).

Bourdieu literatüründe değinilmesi gereken diğer bir kavram “alan” kavramıdır. Ona göre alan, yapısal değil ilişkisel bir kavramdır. Alan, içindeki nesnel pozisyonların ilişkiler ağıdır (Ritzer ve Stepnisky, 2015:156). Alan; bireylerin manevra yaptıkları, stratejiler geliştirdikleri ve arzu ettikleri kaynaklar için mücadele ettikleri toplumsal bir olgudur (Wallace ve Wolf, 2018:164).

“Alan kavramı en temelde Bourdieu’nün sanat sosyolojisi çalışmalarından ve Weber’in din sosyolojisi okumalarından ortaya çıkmış ve ilk olarak kültürel alana hâkim olan özel çıkarları analiz etmek amacıyla Fransız entelektüel ve sanat dünyasına uygulanmıştır. Bu bağlamda en temelde mekâna ilişkin anahtar bir metafor olarak kurulan alan kavramı malların, hizmetlerin, bilginin ya da statülerin üretimi, dolaşımı ve kendine mal edilmesi ile farklı sermaye türlerini biriktirme ve tekelleştirme mücadelesinde, toplumsal eyleycilerin işgal ettikleri rakip konumlar anlamına gelir” (Çeğin, 2018:423).

Alan kavramı ile yapılacak bir çözümleme için üç adım vardır. İlk olarak alanın nerede olduğu, iktidar alanına bağlıdır. İkinci olarak alan içerisinde rekabet halinde olan bireylerin ya da kurumların işgal ettikleri konumlar arasındaki ilişkilerin nesnel yapısı oluşturulmalıdır. Son olarak bireylerin habitusları çözümlenmelidir (Bourdieu ve Wacquant 2014:90).

Alan, çatışmanın ve mücadelenin alanıdır. O içerisinde sermayenin çeşitli türlerinin kullanıldığı rekabetçi bir pazar yeridir ve son derece önemli olan politikanın alanıdır. Bahsi geçen politik alan içerisinde barındırdığı iktidar ilişkilerinin hiyerarşisini ve diğer tüm alanların yapılaşmasına hizmet eder (Ritzer, 2015:400).

Bourdieu, Marx’tan farklı olarak dört farklı sermaye tipinden bahseder; ekonomik sermaye, kültürel sermaye, sosyal (toplumsal) sermaye ve sembolik (simgesel) sermaye. Ekonomik sermaye, ekonomik kaynaklara egemendir (Wallace ve Wolf, 2018:165). “Ekonomik sermaye anında ve direkt olarak paraya çevrilebilir ve mülkiyet hakları şeklinde kurumsallaştırılabilmektedir” (Kaplan ve Yardımcıoğlu, 2020:30). Kültürel sermaye, meşru bilgi çeşitlerini içerisinde barındırır (Ritzer ve Stepnisky, 2015:156). Bireylerin, deneyim ve tercihlerinden meydana gelir. “Kültürel

sermaye, toplumun kültürel hiyerarşisinin tepesinde kurumsallaşan kültürel biçimleri kolayca kullanmaya aşina olmayı içerir” (DiMaggio, 2005:167 aktaran Ritzer, 2015:400). Sosyal (toplumsal) sermaye, bireyler arasındaki ilişkiler ve etkileşimlerden meydana gelir. O, ilişkilere egemendir (Wallace ve Wolf, 2018:165). Son olarak sembolik (simgesel) sermaye, Goffman’ın itibar sembollerine benzer bir şekilde, onur ve prestijden meydana gelir. Sembolik (simgesel) sermaye, toplumsal bir statü, toplumsal dünyada başka bir deyişle gündelik hayatın akışı içerisinde görünür olma ve başkaları için var olma biçimidir (Bourdieu, 2021:105-106).

Sonuç olarak habitus bireylerin deneyimleri, etkileşimleri, iletişimleri ve benliğine ait olan kategorizasyonlardan (sınıfsal, etnik, dini, kültürel, cinsiyet vb.) meydana gelir. Habitus, toplumsal bir olgu olmanın yanı sıra her bireye özerk olarak ayrılmış alanların bütünüdür. Başka bir deyişle habitus gündelik hayatın bir tasviridir. Habitus da toplumsal bir akışın içerisinde var olan ancak bireylere özgü yapıları da içerisinde barındıran gündelik hayat gibidir.

Bourdieu’nun alan kavramında olduğu gibi gündelik hayat da içerisinde ekonomik, kültürel, toplumsal ve simgesel kavramlar içerir. Ait olduğumuz ulus, benimsediğimiz inanç biçimi, ten rengimiz, seçtiğimiz meslekler ve ekonomik gelirimiz, medeni durumumuz, aile yapımız vb. daha birçok olgu gündelik hayatın akışı içerisinde var olan toplumsal ve bireysel olgulardır. Alan da bu olgulardan meydana gelmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOSYOLOJİK BAĞLAMDA SİNEMA

3.1. SİNEMANIN TARİHİ

Sinema sanatı bazı Fransız kuramcılara göre “film” ve “sinema” olarak iki farklı alanda incelenmektedir. Film, sanatın dünya ile olan ilişkisi ve etkileşimlerine değinirken sinema, sanatın estetiği ile ilgilenmektedir. Film ve sinema ayrımının yanı sıra üçüncü bir ayrım daha yapılmaktadır. İngilizce dilinde film ve sinema sözcükleri ile aynı anlamda kullanılan “movie” sözcüğü. “Sinema filmi” anlamında kullanılan bu sözcük, sinema sanatının ekonomik boyutunu vurgulayan, sinema sanatının endüstriyel bir ürününü tanımlanmaktadır (Monaco, 2021:250).

Sinemanın tarihi her ne kadar Lumière Kardeşler’e dayansa da hareketli imgelerin tarihi çok daha eskilere dayanmaktadır. İlk olarak Kuzey İspanya’nın Santander ilindeki Altamira Mağarası’nda 1879 yılındaki kazılarda gün yüzüne çıkartılan Paleolitik Dönem’e ait olduğu düşünülen renkli duvar resimleri oraya çıkartıldı. Bu duvar resimlerinin bir benzerine ise Fransa’nın Dordogne bölgesindeki Lascaux Mağarası’nda rastlandı. Bu iki mağarada bulunan duvar resimlerinin ortak noktası resmedilen figürlerin kimisinin dört ayaklı kimisinin sekiz ayaklı çizilmesi idi. Böylelikle figürlerin sabit durmadığı, hareket halinde olduğu belirtilmek istenmiştir. Bu resimlerin hem canlandırma sinemasının hem de çizgi romanların uygarlık tarihindeki ilk tohumları olduğu varsayılır (Teksoy, 2009:15).

Sinemanın tohumlarının atıldığı düşünülen diğer bir olay ise gölge oyunlarıdır. Gölge oyunu kısaca belirli figürlerin ve hareketlerinin bir ışık kaynağının da yardımı ile gölgelerinin beyaz bir perdeye düşmesini sağlamaktır. Gölge oyunlarının başlangıç tarihi net olarak bilinmemekle birlikte ortaya çıkmış olduğu coğrafya hususunda da tartışmalar mevcuttur. Ancak gölge oyununun 10. yüzyılda Endonezya, Hindistan ve Çin gibi Asya ülkelerinde oraya çıktığı varsayılmaktadır. Gölge oyunları Anadolu’ya ilk olarak 16. yüzyılda Yavuz Sultan Selim’in Mısır’ı fethetmesinin ardından gelmiştir. Yavuz Sultan Selim, Mısır’da “Hacivat ve Karagöz”ü seyretmiş ve bundan çok etkilenmiştir. Ardından Hacivat ve Karagöz oyununu ve sanatçıları İstanbul’a

getirterek orada gösteriler düzenlenmesini ve yeni gölge oyunu sanatçıları yetiştirmelerine olanak sağlamıştır.

Platon'un "Devlet" adlı kitabında farklı amaçla da olsa bahsettiği "gölge" kavramı sinemanın dayandığı tekniğe ilişkin ilk yazılı belge olma niteliği taşır. Platon, karanlık bir mağarada bulunan bireylerin arkalarından gelen ışığın da yardımıyla mağaranın duvarlarına vuran gölgelerini gördüklerini ve gölgelerinin de onlarla birlikte hareket ettiğinden bahseder (Teksoy, 2009:16). Platon'un mağarası, gerçekler âlemi ve simulakranın ardındaki biçimler karşısındaki bir imgeler dünyasını, simulakrum ya da gerçekdışılık dünyasını ifade eder. Platon'a göre bireyler bu biçimlerin bilgisine sahip olmadıkları müddetçe bir ateşin gölgelerinin üzerine düştüğü mağara duvarından başka bir şey göremeyen zincirli esirlerdir. Esir ya da birey, gerçek nesneleri gölgelerden ayırt edemediği için yalnızca yansımaları görmeye mahkûmdur (Diken ve Laustsen 2019:20). Brians Baudry'nin 1974'te kaleme aldığı makalesinde de yazdığı üzere, "Platon günümüzde yaşasaydı, ateşin yerine projektörü, gölgesi duvara yansıyan nesnelerin yerine film şeridini, mağara duvarındaki gölgelerin yerine perdede gösterilen filmi, yansıma ve yankının yerine de perdenin ardındaki hoparlörleri koyarak hantal diyebileceğimiz mağara metaforunu bir sinema salonu metaforuyla değiştirirdi" (Baudry 1974'ten akt. Diken ve Laustsen 2019:20-21).

Sinemayı temellendiren diğer iki olay ise "Karanlık Oda" ve "Büyülü Fener"dir. Karanlık oda her tarafı kapalı, dikdörtgen bir kutuya verilen isimdir. Bu kutu dışında var olan ışık ışınlarının yardımı ile üzerindeki iki delikten geçerek dışarıda var olan nesnenin yansımalarını ters bir şekilde diğer tarafa yansıtmaya yarar. Işığın karanlık bir ortamdan geçirilmesi ilkesine dayanan ve ilk çağlardan beri bilinen bu olayı ilk olarak İtalyan yazar Leon Battista Albeni incelemiştir. "Karanlık Oda" ise "Büyülü Fener"ın ortaya çıkmasını sağlamıştır. 17. yüzyılın en önemli icatlarından biri olan "Büyülü Fener" sinema göstericisinin öncüsü sayılmaktadır. Alman bir rahip ve araştırmacı olan Athanasius Kircher cam üzerine resmedilmiş figürleri mum ışığı ve mercekler aracılığıyla duvara yansıtan bir aletin tanıtımını yapmıştır. Kısaca büyülü fener, saydam bir nesne üzerine resmedilmiş herhangi bir figürün, bir ışık kaynağından gelen yoğun bir ışık yardımıyla bir perdeye ya da duvara yansıtılmasına olanak sağlar (Teksoy, 2009:17-18).

Tarihler ilk sinematografin icadına yaklaşırken, Belçikalı bir fizikçi olan Joseph Plateau, 1832 yılında fenakistiskopu icat etmiştir. Fenakistiskop belirli bir hareketin aşamalarını saptayarak bir dizi görüntüye sırasıyla bakıldığında gözde hareket aldanması yaratmaya yarar. 1851 yılında Jules Duboscq, el ile çizilmiş ya da renklendirilmiş görseller yerine fotoğrafların kullanıldığı “stereofantaskop” ya da “biyoskop” adı verilen bir makine icat etti. 1853’te Avusturyalı Uchatius, büyülu fener ile fenakistiskopu bir araya getirerek hareketli görüntüleri bir ekrana yansıtmayı başardı. 1888 yılında Emile Reynaud kenarı delikli film şeridi sisteminin kullanıldığı “praksinoskop” adını verdiği bir makine geliştirdi. Praksinoskop bir kol yardımı ile bu film şeridini çevirerek ardışık görüntüler yaratmaya yarıyordu. 1892 yılına gelindiğinde Thomas Edison “kinetograf” adı verilen bir çekim makinasının telif haklarını aldı. Fakat kinetograf ya da kinetoskop görüntüyü bir ekrana yansıtmak yerine onu bir kutunun içine hapsediyordu. En nihayetinde 1895 yılına geldiğimizde Auguste ve Louis Lumière kardeşler “sinematograf”ı icat ettiler (Betton, 1990:5-6).

Lumière Kardeşler sinematografi icat etmelerinin ardından 22 Mart 1895’te Paris’te Rue de Rennes’deki Sociere d’Encouragement Pour l’Industrie Nationale’de (Ulusal Sanayii Destekleme Derneği) ilk kez bir sinematografıan “Lyon’daki Lumière Fabrikasından İşçilerin Çıkışı” adlı bir dakikadan biraz daha uzun süren bir film oynattılar. Lumière Kardeşler bu süreçte toplamda on filmi gösterime sundu (Teksoy, 2009:31).

Sinema tarihinin ilk filmleri belirli bir senaryoyu takip etmekten ziyade gündelik hayatın akışını görüntülemektedir. Dolayısıyla ilk filmler gündelik hayatın akışını yansıtan birer belgesel niteliği taşımaktaydı.

Kayda alınan ilk uzun metrajlı filmler genellikle tiyatro oyunlarının kayda alınmasıyla oluyordu. 1908’den Birinci Dünya Savaşı öncesine değin sinema dünyasında tiyatro modası hâkimdi. Başta Fransa olmak üzere birçok ülkede tiyatro oyunları kayda alındı. Bu durum “yıldız aktör” fikriyatının sinemaya entegre olmasına sebebiyet verdi (Betton, 1990:8). Birinci Dünya Savaşı’nın sonuçlanmasının ardından sinema dünyasına yeni bir soluk geldi; “sine-roman”. Sine-roman modasının sinema dünyasına kazandırdığı en büyük yenilik seri filmlerin başlamasıydı (Betton, 1990:8). Sine-roman kısaca zamanında sevilen, okunan ve büyük sükse yaratan romanların senaryolaştırılmasıyla birlikte bir sinema filminin çekilmesi idi. Günümüzde de sine-

roman örneklerine sıkça rastlanmaktadır (Nuri Bilge Ceylan - Kış Uykusu, Zeki Demirkubuz - Yeraltı).

Uzun metrajlı filmlerin ortaya çıkması ve sinemadan gelir elde edilmesinin ardından 1900’lü yılların sinema filmleri ticari değer taşıyan ve en genel kitleye hitap etmeye çalışan yapılara dönüşmeye başladı. Özgünlük kısıtlıydı. Sinema filmlerinin konuları genellikle komedi, romanesk ve western türleri ile sınırlı kalmıştı. Bunun en büyük örneği Los Angeles’in yaklaşık yirmi kilometre kadar uzağındaki bir yerleşim merkezi olan Hollywood’da kurulan sinema şirketleriydi. Dönemin en büyük üç yapım şirketinin “Üçgen (Triangle)” adlı bir şirket kurarak güçlerini birleştirme kararlarının ardından büyük bir ekonomik güce kavuştular ve seri üretimde sinema filmi üretmeye başladılar. Daha önce de bahsettiğim gibi bu filmlerin türleri komedi, romanesk ve western’dir. 1915-1917 yılları arasında “Üçgen” üç yıl gibi kısa bir sürede 400 sinema filmine imza attı.

Sinematografin icadının ardından sinema sektörü hızla büyüdü ve büyük bir ilerleme kaydetti. Bir tarafta ticari kaygılarla sinema filmleri çeken bir grup varken diğer bir yanda sanat yapmak adına sinema filmi çekmeye gayret gösteren bir grup vardı. Sinema sektörünün bu denli büyümesi ve gruplara ayrılması “sinema eleştirisi”nin doğmasına sebep oldu. Sinema eleştirileri bir sinema filminin nasıl olması gerektiğine ya da hangi amaçları gütmesine dair eleştirilerdi. Sinema eleştirmenleri, eleştirilerini belirli kuramlarla temellendirerek yapmaktaydı. Diğer bir yandan ise sinemanın bir sanat olup olmadığına dair söylemlerin sayısı artmaktaydı. Sinema eleştirmenlerinin temel kuramlarını incelemeden önce sinemanın sanat olup olmadığına dair tartışmaları incelemek kuramların anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

3.2. BİR SANAT DALI OLARAK SİNEMA

Sanat sözlük tanımı olarak, “bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılıktır” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere sanat, bir şeyleri yaratıcılık ile beraber yapıp etme eylemidir. Sanat; her bireyde farklı hisler uyandıran, yaratıcısının icra etme eylemi esnasında hislerini kattığı bir olgudur. Bir şiiri

veya romanı okuduğumuzda bir tabloyu incelediğimizde ya da bir eseri dinlediğimizde nasıl içimizde bazı hisler uyanıyorsa aynı şekilde bir filmi izlediğimizde de içimizde bazı hisler uyanmaktadır.

Berna Moran’a göre “Sanat nedir?” sorusuna en iyi cevap; yansıtma (taklit, benzetme, nimesis), anlatımcılık (yaratım ve aktarım) ve biçimcilik kuramları üzerinden verilebilir. Yansıtma kuramı kısaca doğada var olan bir olgunun herhangi bir sanat eseri üzerinde karşılığının olması ve sanat eserinin doğayı yansıtmasıdır. Sanatı yansıtma olarak görmek yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Yansıtma kuramının temeli “ayna” benzetmesiyle kesişmektedir (Moran, 2002:17). Yansıtma kuramına göre bir sanat eseri gerçekliği; hayatı, insanı ve toplumu bir ayna gibi yansıtır (Savaş, 2019:20). Anlatımcılık kuramı ise sanatı ve bir sanat eserini açıklamaya çalışırken sanatçıyı temele almaktadır. Anlatımcılık (expressionism); sanatın, dış dünyanın, gündelik hayatın, bireyin ve toplumun bir aynası olmasından dolayı sanatçının da bu bağlamların bir ögesi olduğunu bilerek onun iç dünyasından yararlanır. Kısaca anlatımcılık kuramı sanatı, sanatçının duygularının ifadesi olarak görür (Moran, 2002:101). Biçimci kurama göre sanatın özü ise yapıtın dışında değil, kendisindedir (Savaş, 2019:20). Sanatın ne olduğu ancak sanat eserinin kendisinden yola çıkarak anlaşılabilir.

“Sanat, haz veren, hoşı giden bir etkinlik olmasının yanı sıra insanın zihinsel bir yaratımıdır.” Sanat bir düşünce üretim mekanizmasıdır. Gilles Deleuze’a göre sanat olmadan düşünceye yönelik kavrayış eksik olacaktır. Friedrich Nietzsche ise sanatı sanatçıdan doğan bir “neşe sıçraması” olarak görür (Özçınar, 2018:26-27).

Bir sinema yönetmeni ve kurgucusu olan Sergei Eisenstein’a göre her sanat dalının var oluşundaki temel ilke çatışmadır. Eisenstein bunu üç maddede açıklar (Büker ve Onaran, 1985:37-38):

1) Toplumsal görevinden ötürüdür çünkü varlığın çelişkilerini ortaya koymak ve birbirine karşıt tutkuların çatışmalarından doğru kavramlar oluşturmak sanatın görevidir.

2) Doğasından ötürüdür çünkü sanatın doğası, doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki çatışmadır.

3) Yöntembiliminden yani metodolojisinden ötürüdür çünkü sanat devimseldir. Devimsellik ise çatışmadan meydana gelmektedir.

Sinemanın bir sanat olarak görülmemesinin en büyük sebeplerinden biri, onun birçok şeye ihtiyaç duymasından kaynaklanmaktadır. Bir şiir veyahut roman yazmak için bir kalem ve kâğıt, müzik yapmak için bir ritim duygusu ve güzel bir fotoğraf çekmek için bakış açısı ve bir deklanşöre basmak yeterlidir. Ancak bir film çekmek için bunlardan daha fazlasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Diğer bir sebep ise sinemanın gerçeği yeniden ürettiği, ortaya yeni bir şey koymadığı düşüncesidir. Bu eleştiriyi yapanlar gerekçelerini resim sanatından yola çıkarak yaparlar. Resim sanatında gerçeklikten resme giden yol, ressamın gözü ve sinir dizgesinde elinden en sonunda tuvale doğru ilerleyen bir yolu izlemektedir. Ancak sinema mekaniktir. Nesnelerden yansıyan ışık ışınları bir mercek dizgesi tarafından toplanır ardından üzerinde değişiklikler yapılarak son halini alır (Büker ve Onaran, 1985:66). Özetle sinema bir yaratım biçiminden ziyade var olanı yansıtma aracı olarak görülmektedir.

Sinema sanatı diğer sanat dallarından farklıdır. Örneğin resim sanatı sabit ve tek bir görüntüye dayalıdır oysa sinema sanatı hareketli ve akışkan bir görüntü içerir. Fotoğraf da aynı resim sanatı gibidir, tek farkı mekanik ve hâlihazırda var olanı yansıtır. Fotoğraf herhangi bir anın yansımasıdır. O anı ayrıcalıklı kılmaktır, geçişin biçimi değildir (Baker, 2020:24). Ancak sinema sanatı geçişin bir unsurudur, hareketlidir. O sadece anı değil bir yaşamı, yaşantıyı ayrıcalıklı kılar. Ayrıca sinema sanatı doğuşuna şahit olduğumuz tek sanattır. Diğer sanat dallarının başlangıçları, yaratıcıları meçhuldür ancak sinema sanatı barizdir (Balázs, 2019:48).

3.3. SİNEMA KURAMLARI

Günümüzde gelişen sinema kuramları iki temel kuram üzerinden ilerler, bunlar; parça-bütün kuramları ve gerçekle ilişki kuramlarıdır. İlk türün örnekleri Sergei Eisenstein ile bağdaştırılırken ikinci tür Andre Bazin ile bağdaştırılır. Eisenstein ve Bazin için çıkış noktası gerçekliktir. Ancak Eisenstein sinemada gerçekliğin ötesine geçmeyi hedeflerken Bazin gerçekliğe bağlı kalma taraftarıdır. Bu iki kuramın en temel farkı da burada yatar (Büker ve Onaran, 1985:110-111).

Eisenstein “dikey kurgu” kuramını ilk kez 1930’larda dile getirmiştir. Dikey kurgu kuramı bir sorunsaldan öte bir biçim oluşturma kaygısıdır (Nişancı, 2012:65). Eisenstein’a göre gerçekliğin bir parçası olan filmi, filmsel olmayan konumlardan kurtarmanın tek yolu montajdır. Ancak montaj yöntemi ile sinema filmi bir sanat eseri haline gelir (Büker ve Onaran, 1985:114). Bir sinema filminde, çekimler arası geçişlerin neredeyse tamamında kesme (cut) işlemi gerçekleştirilir. Kesme işlemi için hangi yöntem kullanılırsa kullanılsın bu yöntem sinemanın değişmez bir yöntemi olarak kalacaktır. Bu bağlamda kesmeler, kurgunun ve dolayısıyla sinemanın en ilkel anlatım biçimidir (Nişancı, 2012:64). Eisenstein ise montajın sadece kesme işleminden fazlası olduğunu savunur. Ona göre montaj; parçaların birleştirilerek bütün oluşturmaktan fazla bir şeydir, bir sinema filmini sanat eseri yapan ana unsurdur (Büker ve Onaran, 1985:119).

Eisenstein’ın dikey kurgu kuramı Hegel’in diyalektik mantığına dayanmaktadır. Hegel’in felsefi sistemine göre bir tez başka bir tez ile karıştığında ortaya yeni bir yeni anlayış çıkar buna da sentez denir (Nişancı, 2012:65). Eisenstein’ın dikey kurgusu da bu noktada diyalektik mantığa benzemektedir. Kısaca dikey kurgu kuramının temelinde birçok film şeridinin kesilerek birbirine montajlanması ve ortaya yepyeni bir film çıkarma düşüncesi yatar.

Sonuç olarak Eisenstein bir sinema filminin sanat eserine dönüşebilmesi için gerçeklikten yola çıkar ve onu montajlayarak gerçeklikten ayırarak ortaya yeni bir şey çıkartmayı amaçlar. Bir parça-bütün kuramı olarak dikey kurgu ve montaj, sinemasal parçanın parçayla ve parçanın bütünle olan ilişkisiyle ilgilidir. Parça-bütün ilişkisinden söz etmek sanat demektir. Dolayısıyla filmin sanat olma koşulları hususunda Eisenstein’ın kuramı gerçek bir estetik kuram ve gerçek bir film kuramıdır (Büker ve Onaran, 1985:120).

Andre Bazin’in “alan derinliği” kuramı fotoğraf sanatının en önemli görsel unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Alan derinliği bazen netlik derinliği veya odak derinliği olarak da ifade edilebilir. Alan derinliği kısaca çekilen bir fotoğrafta sadece söz konusu olan olguya odaklanması haricinde kalan alanın silik bir görüntüye sahip olmasıdır.

Bazin’in sinemada alan derinliği hakkındaki görüşleri üç temel noktada toplanır:

- 1) İzleyicinin görüntü ile gerçekle olandan daha derin ilişkiye girmesini sağlar.
- 2) İzleyicinin kişisel seçimini gerektirir. Onun hem dikkati hem de iradesine ihtiyaç duyar. Aynı zamanda görü anlamlı bir bütüne hitap etmelidir.
- 3) Kurgu, gerçeği çözümlerken, dramatik olgunun bütünlüğünü varsayar.

Bazin'in alan derinliği kuramı, sinemada ayırıcı bir kural olarak görülür. Alan derinliği kuramı her ne kadar fotoğraf sanatının bir parçası olsa da sinemada kullanılış biçimi tamamen gerçekliği ön plana çıkarma amaçlıdır. Bazin'in alan derinliği kuramı çerçevenin içinde bulunan objelerin ya da nesnelerin ön, orta ve arka bölümlerinin tamamen net olması anlayışına dayanır (Ceylani, 2017:22).

Bazin'e göre montajdan yararlanan yönetmenler, asıl olan olayı yok edeler ve onun yerine kurmaca bir gerçekliği izleyiciye sunarlar (Büker ve Onaran, 1985:116). Bazin için sinemada gerçeklik olgusu hayli önemlidir. Var olanı bir olguyu izleyiciye doğada ve gündelik hayatta olduğu gibi aktarmak, gözle görüneni izleyiciye sunmak Bazin'in sinema kültürünü oluşturur.

Sonuç olarak çağdaş sinema kuramlarının temeli Sergei Eisenstein ve Andre Bazin'in kuramlarına dayanmaktadır. Eisenstein gerçeği kabul eder ve onu işleyerek tamamen başka bir formatta izleyiciye sunar. Eisenstein'a göre sinema ancak bu şekilde sanat olabilir. Bazin ise tamamen gerçekten yola çıkar ve onu hiçbir şekilde değiştirmez çünkü Bazin'e göre sinema gerçekliği yansıttığı kadar sanattır.

3.4.SOSYOLOJİ VE SİNEMA

Sosyoloji bilimi verili olan nesneler evreniyle değil, bireylerin aktif eylem ve etkileşimleriyle inşa edilen, üretilen evrenle ilgilenir. Sinema ise bir evrende verili olanı değil, verili olan olgularla yeni bir şey inşa etme sanatıdır. Dolayısıyla sosyoloji bilimi ve sinema sanatının kesiştiği nokta da burada yatar; inşa etme sanatı ve inşa edilen ile ilgilenme bilimi.

Bireyin zihinsel yaratımlarının tümü (felsefe, sanat, sosyoloji, bilim vb.) öz bakımından aynıdır (Özçınar, 2018:89). Sosyoloji ve sanat dolayısıyla da sinema birer zihinsel yaratım sürecidir. Dolayısıyla temelinde bireyin yattığı birer zihinsel yaratım

süreci olan sosyoloji ve sinemanın odaklandığı yer nihai bir noktada kesişmektedir, birey. Sosyoloji bilimi bireylerin aktif eylemlerinin sonuçlarıyla ilgilenir; sinema ise - bir sinema filminin konusuna bağlı olarak- bireyleri bir arada tutarak eğlendirmeyi, bilgilendirmeyi hatta ve hatta onları aynı tematik duygular içerisinde tutarak bir farkındalık yaratmayı amaçlar. Sinema sanatının, sosyoloji bilimini kullandığı noktada ise bu fikir ve eylemler daha kolay uygulanabilecektir.

Sosyoloji biliminin ve sinema sanatının tarihleri dikkat çekicidir. İki zanaat da hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bir dizi sinematografik girişimin ardından 1895 yılında sinemanın mucidi olarak sayılan Lumière Kardeşler ilk kamusal filmleri olan “Fabrika Çıkışı (La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon)”nı izleyicilere sunmuştur. Sinema ile ilgili bu gelişmeler olurken yenedünyada Chicago Sosyoloji bünyesinde “The American Journal of Sociology” dergisi yayın hayatına başladı. Bu sıralarda Durkheim oldukça dikkat çeken “Sosyolojik Yöntemin Kuralları” adlı kitabını yayınladı. Avrupa’nın başka bir yerinde Simmel “Sosyolojinin Sorunu” adlı makalesini yayınladı (Balcı, 2020:10). Andre Bazin ve Sergei Eisenstein gibi sosyoloji biliminin kurucularından biri sayılan Georg Simmel ve Émile Durkheim da sosyolojinin bilim mi yoksa bir düşünme şekli mi olduğuna dair fikir ayrılıkları içerisindeydi. Sinema sanatının iki büyük kuramcısının en temelde fikir ayrılığı yaşadığı gibi sosyoloji biliminin iki önemli ismi de temel bir ayrımında fikir ayrılığı yaşamıştır. Bu noktada sosyoloji biliminin ve sinema sanatının benzerlikleri dikkat çeker.

Sosyolojinin en temel düşünsel ayrımından bahsetmişken sosyoloji biliminin ve sinemana sanatının kesiştiği ikinci bir nokta belirir. Sinema sanatının yıllarca bir sanat dalı mı yoksa sadece mekanik bir kopyalama mı olduğu hususundaki tartışmaların bir benzerini de -düşünce biçimi mi yoksa bilim mi- sosyoloji bilimi yaşamıştır. Ancak bu tartışmalar artık son bulmuştur ve günümüzde sinema sanatı, görsel sanatların son ve muhtemelen tek modern temsilcisi olarak görülmektedir (Balcı, 2020:11). Sosyoloji bilimi ise günümüzde bilimin dallarından biri olarak kabul görmektedir.

Sosyoloji bilimi her daim bir temsil sorunuyla, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı meselesiyle yüzleşmiştir. Sosyoloji bilimi temsil sorununu çoğu zaman mütekabiliyet yani bir karşılıklılık olarak görmüştür. Sosyoloji bilimine göre amaç mümkün olduğunda tam temsiller inşa etmektir. Bu bakış açısına göre

sinema sanatı toplumsal yaşamı ancak dolaylı bir sanatsal çerçeveye yansıtır (Diken ve Laustsen, 2019:23).

Sosyoloji biliminin ve sinema sanatının ortak paydalarının bu denli fazla olmasının temel sebebi iki zanaatın da kitle ile ilgilenen ve kitleye hitap eden zanaatlar olmalarıdır. Bu iki zanaat da toplumsal kuralları, gelenekleri ve görenekleri, politikayı, dini, eğitimi vb. her türlü toplumsal olguları, kurumları ve yapıları zanaatlarını getirdikleri incelik ve yöntemlerle işlerler. Dolayısıyla da bütün bu toplumsal olguların, kurumların ve yapıların gündelik hayatın akışının içinde var olması, gündelik hayat mefhumunu sinema sanatının en büyük malzemelerinden birisi haline getirir.

3.5. SİNEMADA İMGE

TDK'ye göre imge “duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) olarak tanımlanır.

Henri Bergson'a göre ise imge bir tür varoluştur. Bu varoluş, idealistin “tasarım” olarak adlandırdığından daha fazlası iken gerçekçinin “şey” olarak adlandırdığından daha azdır. İmge, “tasarım” ve “şey” arasında duran bir varoluştur (représentation). Başka bir deyişle Bergson, maddenin özü ve görünüşü arasındaki ayrımı “imge” olarak adlandırır (Bergson, 2020:11).

İmgenin sinema sanatı ile olan ilişkisi de burada başlar. Sinema sanatında gördüğümüz şey ile özü olarak algıladığımız şey farklıdır. Sinema her ne kadar kamera, montaj, kurgu vb. gibi teknik öğelerle anılsa da onu bir sanat dalı haline getiren şey; bir yaratım unsuru ve düşünceyle ilişkisini geliştiren “filmsel imgesidir”. Sinema sanatının diğer sanat dallarından farkı da burada yatar; sanatsal imgeye hareket katmak (Özınar, 2018:28). Sinema sanatı sadece sanatsal imgeye hareket katmakla kalmaz, o aynı zamanda sanatsal imgeyi zaman ve mekân anlamında da özü bir yere taşır.

“İmgeler doğrudandır ve harfî harfine ele alınmalıdır. Bir imge pürüzsüz bir şekilde ortada olduğunda, özellikle, zihnimizde bile, onun figürünü bozacak bir derinlik verilmemeli. Zor olan da zaten imajları dolaysız verileri içinde sezmektir.” (Deleuze,

2003:31'den akt. Kaplan, 2020:34). Sinemanın görevi de burada yatar, imgeleri dolaylımsız bir biçimde algılamamızı sağlar. İmge kavramının yardımı ile sinema sanatı hareketi, hareketin uzamını ve zaman kavramlarını açıklar.

Deleuze, sinema sanatına dair yaptığı çalışmalarda Bergson'un felsefesinden yararlanır ve sinemada hareket, uzam ve zamanı çözümler (Özçınar, 2018:32).

3.5.1. Hareket ve İmge

Sinemada uzay ve zaman bölünebilir ancak hareket bölünemez. Hareket homojendir ve onun yeniden üretilebilmesi için “an”lara ve “duyum”lara ihtiyaç vardır. Zaman ne kadar bölünürse bölünsün hareket kendi niteliksel süresine sahiptir (Özçınar, 2018:32).

Deleuze, sinemada hareketi açıklarken Bergson'un hareket tezinden yararlanır. Bu tez üç farklı maddede okunur:

Bergson'un ilk tezi, katedilen mekân ve hareket ayrımıyla ilgilidir. Birinci teze göre hareket, katedilen mekân ile karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir, hareket ise şimdidir. Katedilen mekân bölünebilme mekaniğine sahipken hareket bölünemez, bölünse dahi artık hareket değildir. Dolayısıyla katedilen mekanlar homojen iken hareketler heterojendir (Deleuze, 2021:11). Deleuze'a göre hareket bir karışımdır, katedilen mekân sonsuz kez bölünebilen ve yalnızca derece bakımından farklılaşan bir uzaydır. Hareket ise bir başkalaşım ve virtüel çokluktur (Deleuze, 2010:88).

Bergson bu tezinden yola çıkarak sinemayı bir illüzyon olarak görür yani “sinematografik bir yanılsama”. Bergson'a göre sinema iki veriyle işler, imgeler adı verilen anlık kesitler ve aygıtın içinde olan bunlar yoluyla imgelerin birbirinin peşi sıra akıp gittiği tek biçimli, soyut bir zaman ya da hareket. Öyleyse sinema sahte hareketin tipik bir örneğidir (Deleuze, 2021:11-12).

Bergson'un sinemaya yönelik bu eleştirisinin temeli iki nedende yatar. İlk neden çerçeve yani sinema perdesi, seyircinin sabit ve değişmeyen tek bir cepheden bakış noktası ile biçimlenir. İkinci neden tüm çekimler belli bir uzaklığı gösteren hareketsiz kesitler olarak yer alır (Kaplan, 2020:39). Deleuze ise “Araçların yapay olmasında yola

çıkarak elde edilen ürünlerin de yapay olduğu sonucu çıkartılabilir mi?” sorusuyla Bergson’a karşı çıkar (Deleuze, 2021:12). Deleuze’a göre sinema, fotogramlarla yani saniyede yirmi dört karelik imgelerle işler. Ancak verili olan şey fotogram değil, hareket eklenmiş ya da iliştilmiş olmayan ortalama bir imgedir. Aksine hareket, dolaysızca verilmiş olan olarak ortalama imgeye aittir. Kısaca sinema bize hareket eklendiği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir. Sinemanın seyirciye verdiği kesit, hareketsiz bir kesit ve soyut hareketin birleşimi değil, hareketli bir kesittir (Deleuze, 2021:13).

Bergson, her şeyi harekete ilişkin tek bir yanılsamaya indirmek yerine birbirinden çok farklı olan iki yanılsamayı ayırt eden ikinci tezini öne sürer. Bergson’un ikinci tezinde esas unsur hareketi anlar ve konumlar olarak yeniden oluşturmaktır. Bunu yapmanın iki yolu vardı; antik ve modern.

“Antik Çağ’da hareket, kavranılır unsurlarla, kendileri de ebedi ve hareketsiz olan Biçimlerle ya da İdealarla ilgilidir.” Modern çağda ise hareket, ayrıcalıklı alanlarla değil, herhangi bir anla ilişkilendirilir (Deleuze, 2021:14). Bergson’un ikinci tezinde yapmış olduğu Antik ve Modern ayrımı, metafizik ve bilim ikiliğine benzer. Deleuze’ye göre ise metafiziğin ve bilimin en muazzam ortak alanı, sinemadır. O halde Deleuze’ün tanımıyla sinema, hareketi herhangi bir anla ilişkilendiren ve dolayısıyla da yeniden üreten bir sistemdir (Deleuze, 2021:17).

Bergson’un ortaya attığı üçüncü tez hareket ve değişim ilişkisi ile ilgilidir. Bu teze göre “An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani bütünün, ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir. Bu da hareketin daha derin bir şeyi, süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade ettiğini ima etmektedir” (Deleuze, 2021:19).

3.5.2. Zaman - Mekân ve İmge

Zaman ve mekân kavramları gündelik hayatın akışı içerisinde bireyler tarafından hissedilen ve bireylerin hayatlarını sürdürdüğü kavramlardır. Zaman ve mekân kavramları varoluştan bu ana değin süre gelmiş ve varoluş devamlılığı boyunca sürecek kavramlardır. Zaman kavramı, birimlere -dakika, saat, gün, hafta, yıl vb.- indirebilirken

mekân, gündelik hayatın akışı içerisinde kaybolup gider. Geçen zaman içerisinde mekân kavramı belirli değişikliklere uğrasa da bireyler bu değişen mekâna ayak uydurur.

3.5.2.1. Zaman

Hem deneyimlediğimiz hem de deneyimleyemeyeceğimiz bir kavram olarak zaman karşımıza çıkmaktadır. Zaman kavramı hakkında pek çok tanım mevcuttur. Fizik biliminde zamanın tanımı “hal değişimi, hareket” şeklinde yapılırken felsefe biliminde zaman “oluş, değişme ve süreklilik” şeklindedir (Yılmaz, 2011:62).

Cevizci’ye (1999:943) göre zaman “Ölçülebilir nicelik olarak düşünülen süre. Şimdinin geçmiş olmasına yol açan kesintisiz değişme, hareket; geçmiş, şimdi veya gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütündür. Olayların birbirlerini izledikleri sonsuz bir ortam olarak düşünülen soyut kavram” şeklinde tanımlanır.

Bergson (1986:16) ise zamanı, geleceği tüketerek ilerleyen ve aynı zamanda geçmişin daimî bir ilerlemesi olarak tanımlar.

Hareket imgenin temelinde zaman imge yatmaktadır. Parçaların bir bütüne göre farkının belirlenmesi ve bu farkların diğer farklarla aralarındaki iletimde hareketin ortaya çıkmasını sağlayan şey ise “süre”dir. Dolayısıyla, hareket imgelerin yapısal kompozisyonunda zamanın iki yönünü oluşturan “zaman-göstergeler” meydana gelir. İlki “zamanın sürekli genişleyen bir sarmal veya spiral gibi hareketin bütününi oluşturması”, ikincisi zamanın bütünde değil her harekette ayrı var olmasıdır (Kaplan, 2020:44).

Sinemasal zaman kavramı ise “asıl” zaman kavramından farklıdır. Sinemasal zaman, asıl zamanda kayda alınan görüntülerin anlam bütünlüğü oluşturmak üzere bazı sinema tekniklerini kullanarak (kurgu, montaj vb.) yeni bir zamansal boyutta düzenlenmesidir (Yılmaz, 2011:68). O halde sinema sanatı, zamanı hapsedmektedir.

3.5.2.2. Mekân

Mekân kavramı en temel tanımıyla, gözlemleyip deneyimlediğimiz ve aidiyet hissettiğimiz şeydir. Cevizci’nin tanımına (1999:583) göre ise mekân “Var olanların

içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük” şeklinde tanımlanır. “Mekân, toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde yaşadığı genel ortam, yeryüzü, kentler, sokaklar, gündelik deneyimlerin yaşandığı yer, mimari gibi çok geniş bir anlam yelpazesi içinde kullanılır” (Özınar, 2018:59). Mekân, biçimsel özellikler taşıdığı kadar bireyin yaşamına ilişkin özellikleri de içerisinde barındırır. Dolayısıyla mekân, sadece boşluk değerleri veyahut sınırlarıyla tanımlanmaz. Mekân hareketle belirlenir (Kuban, 2020:15). Gaston Bachelard’a göre ise mekân, her şeydir. Çünkü zaman kavramı belleği canlandırmada yetersizdir. Geçmiş yeniden yaşanamaz ve gelecek şu an deneyimlenemez (Bachelard, 1996:37). Ancak mekân öyle değildir. Bir mekânda geçmiş yeniden deneyimlenebilir, gelecek hakkında birden fazla öngörüye sahip olunabilir.

Bireylerin gündelik hayatında mekân olgusunun yeri oldukça fazladır, sinema sanatı içinde mekân kavramı tartışmasız bir şekilde gereklidir. Çünkü sinemasal mekân, izleyiciye yönetmenin kadrajından sunulur. Uçsuz bucaksız bozkırlar izleyiciye taşırayı anımsatırken kurak çöller bir western filmini anımsatır, sisli ve oldukça karanlık bir görüntüde izleyici korkacağını bilir. Sinema sanatının da mekân imgeyle ilişkisi burada yatar.

Sonuç olarak “hareket-zaman-mekân” imgelerinin sinema sanatı ile olan ilişkisi, sinema sanatının doğasının oluşturur. Hareketin zaman ve mekân içerisindeki döngüsü ve işleyişi, zamanın mekân içerisindeki dönüşümü ve mekânın hem hareketi hem de zamanı izleyici aktarması sinema sanatının temel prensibidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA NURİ BİLGE CEYLAN

4.1. NURİ BİLGE CEYLAN'IN HAYATI VE SİNEMASI

Nuri Bilge Ceylan 26 Ocak 1959'da İstanbul, Bakırköy'de doğdu. Ziraat mühendisi olarak İstanbul Yeşilköy Zirai Araştırma Enstitüsü'nde çalışmakta olan babasının memleketi Çanakkale'ye tayin istemesi ile beraber iki yaşından itibaren çocukluğunun büyük bir bölümünü, babasının da doğduğu yer olan, Çanakkale'nin Yenice kasabasında geçirmiştir (<https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>).

Yönetmenin Yenice'de kazandığı deneyimler Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye'ye değin uzanan sinema yolculuğunda önemli bir yere sahiptir. Çanakkale ve Yenice kasabası; yönetmenin ilk filmi olan Koza'da, taşra üçlemesinin ikinci filmi olan Mayıs Sıkıntısı'nda ve bir diğer filmi Ahlat Ağacı'nda mekân olarak kullanılmıştır (Yel, 2020:69). İlköğrenimini Yenice'de tamamlasa da ilçede lise olmadığından dolayı ablasının öğreniminin devamının sağlanması için 1969 yılında tekrar İstanbul'a taşınırlar. Nuri Bilge Ceylan, ortaokul ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamlasa da Yenice'den kopamaz ve yaz tatillerinde sıklıkla Yenice'ye dönüş yapar.

Nuri Bilge Ceylan, 1976 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliği bölümüne başlar, ancak o dönem Türkiye'nin içerisinde bulunduğu çeşitli siyasal buhranlarından ve olaylarından dolayı üniversite eğitimini yarıda bırakma kararı alır.

Takvimler 1978 yılını gösterdiğinde Nuri Bilge Ceylan, tekrar sınava girmeye karar verir. Bu sınavda Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünü kazanır. Boğaziçi Üniversitesi'nde katıldığı fotoğraf kulübü ile beraber lise yıllarındaki fotoğraf merakı yeniden alevlenir. Nuri Bilge Ceylan, Boğaziçi Üniversitesi'nin geniş müzik arşivi ve kütüphanesinden sıklıkla yararlanarak kendisini sürekli geliştirir. Üniversitenin fotoğraf kulübünde kendisine ek gelir sağlamak amacıyla vesikalık fotoğraf çekimi yapar, bir yandan da 1982 yılında Milliyet Sanat dergisinin “Türk Fotoğraf Sanatında Gençler” başlıklı sayısında fotoğrafçılık yeteneklerini duyurur. Nuri Bilge Ceylan'ın

birçok fotoğrafı aralarında “Gergedan” isimli derginin de bulunduğu dergilerde yayımlanır (Yel, 2020:69).

1985 yılında Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünden mezun olmasının ardından çıktığı doğu ve batı seyahatleri ve Ankara’daki askerlik süreci Nuri Bilge Ceylan için kararsız ve kasvetli bir zaman dilimini oluşturmaktadır. Ne yapmak istediğine karar verdiğinde ise Nuri Bilge Ceylan kendisini otuz yaşında bir öğrenci olarak Mimar Sinan Üniversitesi Sinema bölümünde bulur. Bir yandan da para kazanmak için tanıtım fotoğrafları çekmeye devam etmektedir ancak bir an önce bir yerlerden başlamak istemektedir dolayısıyla iki sene sonra okulu bırakır, arkadaşı Mehmet Eryılmaz’ın kısa filminde oyunculuk yaparken hem sinemanın teknik sürecine baştan sona tanık olur hem de Nuri Bilge Ceylan’ın sinema kültürünün oluşmasında bir basamak olur. Nuri Bilge Ceylan’ın 1995 yılında çektiği Koza adlı kısa filmi; Mehmet Eryılmaz’ın kısa filminde kullandığı Arriflex 2B kamera ile hem Rusya seyahatinden yanında getirdiği hem de TRT’den aldığı son kullanma tarihi geçmiş filmlerle çekilir (<https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>, 2022).

Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasında şahsına münhasır bir bakış açısı ile Anadolu’nun ve taşra hayatının temsilini birbirine antagonist karakterler aracılığıyla gündelik hayatın akışı içerisinde seyirciye aktarmayı başarmıştır.

Koza filmi daha sonralarda çekeceği “Taşra Üçlemesi’nin” de habercisi niteliğindedir. Parçalanmış aile ilişkilerine sahip yaşlı bir çifti, siyah beyaz karelerle ve diyalogsuz olarak izleyiciye sunar. Nuri Bilge Ceylan bu filminde Çanakkale’den olduğu kadar anne ve babasından da etkilenir. Koza filmi, 1995 yılında Cannes’da kısa filmler seçkisinde seçilen ilk Türk kısa film olur (<https://www.imdb.com/title/tt0231931/>, 2022).

Koza filminden iki yıl sonra “Taşra Üçlemesi’nin ve Nuri Bilge Ceylan’ın ilk uzun metrajlı filmi olan Kasaba 1997 yılında izleyici ile buluşur. Anadolu kasabasında yaşayan üç kuşağın da bir arada bulunduğu aileyi anlatan film keskin hatlarla birbirinden ayrılan dört bölümden oluşmaktadır. Farklı kuşaklardan insanların aralarındaki zıtlıklar dikkat çekmektedir. Kasaba filmi, Berlin Film Festivali başta olmak üzere birçok film festivalinde gösterime sunulmuştur (Kılıç, 2019:1).

Üçlemenin ikinci filmi Mayıs Sıkıntısı ise Koza filminde de olduğu gibi Çanakkale’de geçmektedir ve Nuri Bilge Ceylan’ın yaşamından otobiyografik izler taşır. Doğduğu kasabaya bir film çekmek için dönen Muzaffer’in hikâyesi diğer filmlerinden farklı olarak daha minimalist bir anlatıyla izleyiciye sunulur.

Üçlemenin son filmi Uzak ise 2002 yılında hayallerini gerçekleştirmek adına kasabadan ayrılan Yusuf ile akrabası olan şehirde uzaklarda hayatın anlamını arayan Mahmut’un hikâyesini konu alır. Uzak filmi, 56. Cannes Film Festivali’nde Nuri Bilge Ceylan’a “Jüri Büyük Ödülü’nü” (Grand Prix) ve filmin başrol oyuncularını Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak’a da En İyi Aktör Ödülü’nü kazandırır. Nuri Bilge Ceylan’ı uluslararası alanda öne çıkartan film, Cannes’in ardından 23’ü uluslararası olmak üzere toplam 47 ödül alır. Dolayısıyla da Uzak filmi, Türk sinemasının en fazla ödül kazanan filmlerinden biri olur (https://www.imdb.com/title/tt0346094/?ref_=tt_sims_tt_i_4 ve https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php, 2022).

Taşra Üçlemesi’nin teknik anlamda ortak özelliği en yakın arkadaşlarının, akrabalarının ve ailesinin oyuncu kadrosunda yer alması ve bu filmlerde az da olsa kameranın karşısında görünmesidir. Nuri Bilge Ceylan, bu filmlerin aynı zamanda görüntü yönetmenliğinde, ses dizaynında, yapımcılığında, kurgusunda, senaryosunda ve yönetmenliğinde aktif olarak rol oynar.

Nuri Bilge Ceylan, Uzak filminin ardından 2006 Cannes Film Festivali’nde FIPRESCI ödülünü kazanacağı “İklimler” filminde eşi Ebru Ceylan ile birlikte başrolü paylaşır. Nuri Bilge Ceylan’ın dördüncü uzun metraj filmi olan İklimler, İsa ve Bahar çiftinin ilişkisini mevsimlerin işleyişi gibi ele alır. Nuri Bilge Ceylan, İklimler filmi için mekân seçmek amacıyla çıktığı yolculuktan bu yana tekrar fotoğrafçılık çalışmalarına başlamıştır.

Nuri Bilge Ceylan’ın beşinci uzun metraj filmi 2008 yılında izleyiciyle buluşan “Üç Maymun” filmidir. 61. Cannes Film Festivali’nde “En İyi Yönetmen” (Best Director) ödülünü Nuri Bilge Ceylan’a kazandıran film, şehir içinde akıp giden taşra yaşamıyla bütünleşir. Filmde üç maymun metaforu sıklıkla izleyiciye sunulur. Oscar yarışında da ilk dokuz içerisine giren ilk Türk filmidir.

Nuri Bilge Ceylan 2009 yılında tekrar Cannes'a ana yarışma jürisi olarak geri döner (<https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>).

2011 tarihinde görücüye çıkan "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmi, Cannes Film Festivali'nde bir kez daha Büyük Jüri Ödülü'nü almaya hak kazanır. Filmin güncesi, Ercan Kesal'ın yazdığı “Evvel Zaman” isimli bir kitap olarak yayınlanır. Filmde ölüm, siyaset, iktidar, güç gibi olgular bir “ceset arayışı” üzerinden izleyiciye aktarılır.

Nuri Bilge Ceylan'ın 67. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye (Palme d'Or) ödülünü layık görülen; Kış Uykusu filmi, kendisinin de sıklıkla etkilendiğinden bahsettiği Anton Çehov'dan izler taşır (Kılıç, 2019:143). Kış Uykusu kendisine ve çevresine gittikçe yabancılaşan emekli tiyatro oyuncusu Aydın'ın çevresinde şekillenir. Kış Uykusu filmi tezatların çarpışması, uzun tiratlar ve karakterlerin son sözlerini söylediği bir filmidir. Filmdeki her karakter gündelik hayattaki sıradan bireyin bir yansımasıdır.

2018'de çektiği “Ahlat Ağacı” 91. Akademi Ödülleri'nin Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü kategorisinde yarışmak üzere Türkiye'nin aday adayı olarak gösterilir ancak aday olamaz (<https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>, 2022). Ahlat Ağacı üniversiteden mezun olan Sinan'ın yazdığı kitabı yayınlama çabası esnasında yaşadıklarına odaklanır. Ahlat ağacının gövdesi sert ve dikenli bir yapıya sahiptir. Meyvesi ise oldukça zor yutulur bunun yanında buruk bir tadı vardır. Filmin bu ağaçtan esinlenmesinin en büyük sebebi ise taşranın sert yapısının karakter üzerinde bıraktığı o ağır yüküdür. Taşranın aydınları, yoksulluğu ve ahlaki yapısı izleyiciye bir baba-oğul ilişkisi üzerinden aktarılır.

Nuri Bilge Ceylan'ın şimdilik son filmi olan “Kuru Otlar Üstünde”nin ise çekimleri devam etmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ANTAGONİZMA OLGUSU BAĞLAMINDA NURİ BİLGE CEYLAN'IN FİMLERİNİN ANALİZİ

5.1. KOZA FİLMİ

5.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Yapım: Nuri Bilge Ceylan, Lütfü Özalay

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Fatma Ceylan, Mehmet Emin Ceylan, Turgut Toprak

Kurgu: Yusuf Aldırmaz, Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı Şirket: NBC Film, TRT

Film Müziği: Vyacheslav Artyomov, Johann Sebastian Bach, Peter Gabriel

Süre: 18 dakika

Yapım Yılı: 1995

Yer Alan Antagonizmalar: Aile temelli antagonizmalar ve toplumsal cinsiyet temelli antagonizmalar.

5.1.2. Filmin Konusu

Film, yetmişli yaşlarında olan yaşlı bir çiftin geçmişte yaşadığı bazı acı verici tecrübeler sonucunda ayrı yaşadığı ve yeniden bir araya gelme çabalarına karşın

başaramamalarını konu alır. Özetle Koza filmi, tekrar bir araya gelmeye çalışan ancak bu konuda başarısız olan yaşlı bir çiftin öyküsünü izleyiciye sunar (<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/koza/story.php?mid=4>, 2022).

5.1.3. Filmin Analizi

1995 yılında çekilen Koza filmi Nuri Bilge Ceylan'ın ilk ve tek kısa, siyah beyaz ve diyalogsuz filmidir.

Koza filmi bazı kaynaklarda “sessiz film” olarak geçse de sessiz bir film değildir. Doğanın ve imgelerin sesleri adeta karakterlerin diyalogu olarak yansıtılmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın Koza filminde uyguladığı bu teknik, Rudolf Arnheim'in vurguladığı anlatım biçimiyle örtüşmektedir. Arnheim'e göre sinema, içerisine diyalogun dâhil olmasıyla saflığını yitirerek kirlenmiş bir tarza büründü. Sinema bu haliyle tiyatronun yerini aldı (Andrew, 2010:92'den akt. Yel, 2020:77).

Koza filmi genel anlamda kasvetli ve melankolik bir havada izleyiciye sunulur. Bu bağlamda Ingmar Bergman'ın 1966 yılında çekilen “Persona” filmi ile benzediği sonucuna varılabilir. “Koza bireysel bellek ile yasın iç içe geçmiş ürününü, ölüme dair derin bir tefekkürde ve ölümü keskin bir biçimde hatırlatacak şekilde tahayyül eder” (Diken vd. 2020:42).

Film birtakım fotoğrafların peşi sıra gösterilmesiyle başlar. Fotoğraflarda ilk olarak bir erkek ve bir kadın gösterilir. Daha sonra erkeğin ve kadının bir arada olduğu fotoğraf izleyiciye sunulur. Hemen ardından çiftin ayrı ayrı fotoğrafları filmde gösterilir. Filmin bu başlangıcından çiftin yaşadığı birlikteliğin ardından yollarını ayrıldığı gerçeği anlaşılır. Fotoğrafların izleyiciye gösterilmesinin ardından sahne kapanır. Sahne tekrardan açıldığında film hareketli görüntülerle fotoğraflarda gösterilen karakterleri tasvir etmeye başlar.

Yaşlı bir adam kırsal bir alanda tarlaların arasında uzanır. Hızla geçen bir trenin mi yoksa sert esen bir rüzgârın sesi midir bilinmez ama o ses yaşlı adamı yerinden kaldırır. Taşranın ücra bir köşesindeki ahşap ev, yaşlı adamın son günleri geçirdiği mütevazı bir mekân olarak izleyiciye sunulur.

Filmin diğerkarakteri ise başlangıçtaki fotoğrafların parçası olduğu varsayılan yaşlı bir kadındır. Yaşlı kadın izleyiciye, elinde bir bavul ile feribot yolculuğu yaparken sunulur. Yaşlı kadının bu yolcuğu, fotoğraflarda eşi olarak görülen yaşlı adamın yanında sonlanır. Kadın mütevazı ahşap eve girdiğinde yaşlı adam yatağında hasta şekilde uzanmaktadır. Başını okşar, penceresini açar ve sobasını yakar.

Bu yaşlı çift artık birlikte olmasa da kadının hane içerisindeki rolü hala devam etmektedir. Evi çekip çeviren, düzenleyen, erkeğe bakan kadın rolü hala üzerindedir. Bu bağlamda kadın-erkek ikiliğinde yaşanan ne olursa olsun rollerin değişmeyeceği, kadın ve erkeğin kaderinin aynı her zaman aynı kalacağı fikri anlaşılabilir.



Fotoğraf 1. Uzun bir aranın ardından bir araya gelen çift

Filmde karşımıza çıkan son karakter ise bir çocuktur. Ancak film boyunca çocuğun kimliği asla açık edilmez. Çocuğun filmdeki yerine dair dört hipotez vardır. İlk hipotez erkek çocuğunun yaşlı adamın çocukluğunun bir yansıması olması üzerinedir. Yaşlı adamın şimdilerde değer verdiği her şey o çocuk için değersizdir. İkinci hipotez erkek çocuğunun yaşlı çiftin ölen çocuklarının bir yansıması olduğu yönündedir. Çiftin yollarının ayrılması ise çocuklarının ölmesinin ardından vuku bulan olaylar sonunca meydana gelmiştir. Çiftin bir araya geldiğinde bir mezarı ziyaret etmesi ise bu şekilde açıklanabilir. Üçüncü hipotez çiftin çocuğa asla sahip olmadığı yönündedir. Çocuk imgesi ise ebeveyn olma arzusunun çiftin hala özleminde olduğuna dair bir vurgudur (Diken vd. 2020:51-52). Dördüncü ve son hipotez ise çocuğun çiftin torunu olduğuna

dair bir hipotezdir. Çiftin tekrar bir araya geldiklerinde ziyaret ettikleri mezar ise ölen çocuklarının mezarıdır.

Sonuç olarak Koza filmi yalnızlık, ölüm ve yaşam döngüsü, doğa, çaresizlik ve zamanın akışkanlığına dair anlatılara sahip bir filmidir. Bu olgular filmde öne çıkarılırken kaygı ve kasvet ile ifade edilerek izleyiciye sunulmuştur. Kadın-erkek ikiliği, ölüm-yaşam tezatlığı ve kuşak çatışması Koza filminin temel kaygısını oluşturmaktadır.

5.2. KASABA FİLMİ

5.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Havva Sağlam, Cihat Bütün, Fatma Ceylan, Mehmet Emin Ceylan, Emin Toprak, Sercihan Alioğlu, Semra Yılmaz, Latif Altıntaş, Muzaffer Özdemir

Kurgu: Ayhan Ergürsel

Yapımcı Şirket: NBC Film

Öykü: Emine Ceylan

Prodüksiyon: Sadık İncesu

Film Müziği: Ali Kayacı

Süre: 85 dakika

Yapım Yılı: 1997

Yer Alan Antagonizmalar: Taşra-kent antagonizması ve kuşakların yarattığı antagonizmalar.

5.2.2. Filmin Konusu

Kasaba filmi, tipik bir Anadolu taşrasında yaşayan üç kuşağı da bünyesinde barındıran bir ailenin yaşamını çocukların gözlerinden izleyici aktarır. Film temelde dört bölüme ayrılır. Nuri Bilge Ceylan filmin bu dört bölümünü dört mevsim boyunca izleyiciye sunar.

Filmin birinci bölümü ilkokula giden küçük bir kızın toplumsallaşmayı, sınıflaşmayı ve hayatın sosyolojik yönleriyle başa çıkma çabasını anlatır. İkinci bölüm okuldan çıkan aynı kızın ailesinin yanına dönerken kardeşiyle beraber doğayı deneyimleme sürecine değinir. Üçüncü bölüm iki kardeşin büyüklerin karmaşık ve karanlık dünyasına tanıklık etmesini ele alır. Dördüncü bölüm ise “vicdansız, acımasız, yani doğanın kendisi olarak yaşamaya başlayan çocukların ruhunda diğer insanların yani kültürün etkisiyle şefkat, merhamet, acıma, bağışlama gibi temel insani dürtülerin uyanmaya başlamasını hissettirmeye çalışan, rüyalarla iç içe örülmüş sakin bir sekanstan oluşmaktadır” (<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/story.php?mid=4>, 2022).

2.2.3. Filmin Analizi

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metrajlı filmi olan Kasaba, içerisinde üç kuşağı da barındıran bir ailenin dört mevsim boyunca süregelen eylemlerini, iletişimlerini ve etkileşimlerini karşıtlıklar ve ikilikler bağlamında ele alır. Film dört ana bölümden oluşmaktadır, bu dört ana bölüm mevsimsel döngülerle izleyiciye aktarılır. Kasaba filmi öyküsel bağlamda okul, doğa ve ev olarak üç ana mekânda işlenir.

Film boyunca kamera açılarının kullanımı filmin durağanlığını, kasabanın tekdüzeliğini ve gündelik hayatın akışını izleyiciye aktarmak amacıyla bir araç olarak kullanılır. Kameranın hareket etmesinden önce oyuncular kameranın ekseninde hareket eder (Çapan, 2009:44-45). Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan, kasabadaki gündelik hayatın bir rutine bağlı olduğunu, tekdüze bir şekilde sürüp gittiğine dikkat çeker. Kasaba filmi, rutine ve tekdüzeliğine odaklanmanın yanı sıra doğa-kültür ikiliğine de odaklanır. Bu bağlamda kasaba filmi yaşam-ölüm, birey-toplum, tanıdık-yabancı, genç-

yaşlı, insan-hayvan gibi ikilikleri ele alarak karşıtlığın tezahürlerini izleyiciye aktarır (Akbulut, 2005:64).

Filmin ilk bölümünü zaman imgesi bağlamında kış mevsimi ve mekân bağlamında okul oluşturur. Bir grup öğrenci karlı bir sabahta sınıflarına dağılmak için okulun bahçesinde sıra beklemektedir. Bu esnada kasabanın sessizliği ve monotonluğu izleyiciye kameranın gözünden aktarılmaktadır. Kasaba hayatının bu monotonluğu sınıftaki öğrencilerin gözünden yoksulluk ve sınıfsal farklılığı imgeleyen iki farklı deneyim ile bölünür; Asiye'nin beslenme çantasından gelen koku ve derse geç gelen İsmail'in ıslak çorapları (Girgin, 2019:68). Öğrenciler ve öğretmen de dâhil olmak üzere sınıf içerisindeki herkes andan kopuk bir şekilde gösterilir. Ders boyunca öğrenciler birçok farklı şeye odaklanırken öğretmen sürekli saatini kontrol eder ve sınıfın penceresinden doğayı izler. Bir toplumu oluşturan bütün öğeler sınıfın içerisinde mevcut olmasına rağmen sınıf içerisindekilerin bir toplum olarak algılanması çok zordur çünkü herkes etrafında olup biten onca şeye rağmen tepki göstermekten çok uzaktır. Bu tepkisizliğin nedeni doğanın kültürü çeşitli noktalarda bölmesinden kaynaklanır (Çapan, 2009:47). Öğretmen, öğrencilerine bir şey anlatmaktansa öğrencilerine “Aile Bireyleri Arasında Sevgi ve Saygı Bağı”, “Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar” ve “Dayanışma ve Dayanışmanın Toplum Hayatındaki Önemi” isimli üç farklı metin okutur. Bu okuma sırasında öğretmen sınıfın olağan akışını bozarak sınıfa kötü bir kokunun hâkim olduğunu ve bunun üzerine sınıf içerisindeki her öğrencinin beslenmelerini çıkartarak sıralarının üzerine koymasını söyler. Öğretmen yavaş yavaş her öğrencisinin beslenmesini koklar ve sıra Asiye'ye geldiğinde durur. Kokunun Asiye'nin beslenmesinden geldiğini, getirdiği yemeklerin çürüdüğünü söyleyerek onları çöpe atmasını ister. Ardından Asiye utanç ve üzüntü içerisinde ağlamaya başlar. Bu sahneden yola çıkarak taşradaki ekonomik yoksunluğun toplumsal bir mekân olan okulda ortaya çıktığı söylenebilir. Asiye'nin duyduğu üzüntü ve utanç onun ait olduğu sınıf ortamından giderek uzaklaşmasına sebep olur. Tam da bu esnada sınıfın tekdüzeliğini bozan ikinci unsur meydana gelir. Derse geç kalan İsmail sınıfa girer.



Fotoğraf 2. Sınıfa geç gelen İsmail

İsmail sınıfa girer girmez bir sandalyeye oturur ve yoğun kardan dolayı ıslanan çoraplarını sınıfın ortasında yanan sobanın üzerine asar. Dersten hâlihazırda kopuk olan Asiye, ıslak çoraplardan damlayan cılız tıs sesine odaklanır. Cılız tıslama sesi giderek artarken sınıfın sesi gittikçe azalır. Nuri Bilge Ceylan'ın bu sahnede su damlalarının çıkardığı sese odaklanması, Deleuze'ün zaman-ime sineması bağlamında tamamıyla sessel ve görsel olgularla ortaya çıkan “kristal rejimi” örneklendirir. Hareket-ime sinemasının temel aldığı “organik betimlemenin” tersine kendine özgü olguları oluşturan kristal betimlemeler, sessel ve görsel durumlara odaklanır (Deleuze, 2000:126 aktaran Akbulut, 2005:68).

Filmin ikinci bölümünde mevsim artık ilkbahardır. Asiye ve küçük kardeşi Ali eve dönüş yolunda ormanın ve tarlaların içinden geçmekte aynı zamanda doğayı deneyimlemektedirler. Bu yürüyüş Asiye ve Ali için zamanın ve mekânın yardımıyla dünyayı anlamanın ve keşfetmenin en olağan yolu haline gelir. Dolayısıyla Asiye ve Ali için taşra artık bir sıkıntı mekânından ziyade bir eğlence ve merak mekânı haline gelir (Girgin, 2019:71).

Filmin bu bölümüyle beraber yavaş yavaş karakterlerin iç dünyası ve gündelik yaşantıları izleyiciye gösterilir. İki kardeşin gezintileri arasındaki diyalog Ali'nin soru sorması ve Asiye'nin cevaplaması üzerine kuruludur. Ali izleyiciye doğayı yeni deneyimleyen ve dolayısıyla da bilgisiz bir çocuk olarak aktarılırken Asiye doğayı defalarca deneyimlemiş, Ali'ye yol gösteren abla figürü olarak aktarılır. Bu sahnede

Ali'nin "Mezarlıktaki erik yenir mi?" sorusu dikkat çeker. Ali'nin mezarlıkta yetişen eriğin yenmesinin dahi günah olabileceğini düşünmesi Durkheim'in kolektif bilinç anlayışıyla açıklanabilir. Durkheim'e göre geleneksel veya tarım toplumlarındaki ilişkiler aile ve toplumsal gruplar zemininde gerçekleşmektedir bu da kolektif bilinci oluşturur. Kolektif bilinç ise genellikle dini inançlarla tanımlanmaktadır. (Cirhinlioğlu, 1999:28-29). Dolayısıyla Ali'nin böyle bir durumda hem dini anlamda kaygı duyması hem de bu kaygısını gidermek adına ailesinden destek alması Durkheim'in kolektif bilinç anlayışıyla örtüşür.

Asiye ve Ali'nin doğayı deneyimleme ve keşfetme sekansı esnasında Saffet kültürel yabancılaşmanın bir örneği haline gelir. Saffet kasabanın lunaparkında dolaşmaktadır ve her ne kadar toplumla eğlencesini paylaşıyor gibi görünse de çevresindeki eğlenceden kendisini soyutlar, kendi kendine eğlenmeye çalışır. Saffet, vefat eden babası gibi taşradan uzaklaşmak istemektedir. Taşra Saffet için yetersiz ve kendi yapısına uygun olmayan bir mekândır. Bu bağlamda Saffet, taşra toplumu için anomi oluşturur ve antagonistik bir karaktere bürünür.



Fotoğraf 3. Saffet'in taşra hayatından giderek uzaklaşması

Filmin üçüncü bölümünde mevsim yazdır ve üç kuşağının da bir arada bulunduğu Asiye, Ali, kuzen Saffet, anne, baba, dede ve nineden oluşan aile evlerinin bahçesinde yaktıkları ateşin başında oturmaktadırlar. Aile arasında geçen sohbet bir diyalogdan ziyade tekrarlardan meydana gelen ve aralarındaki iletişimsizlikleri gösteren ufak monologlardır. Bu sohbet esnasında dede geçmişe ait anılarını anlatırken Saffet

kasabaya olan öfkesini kusmakta, yurtdışında eğitim görmüş olan baba ise ailenin geçmişinden, tarihi olaylardan ve soyut düşüncelerden bahsetmektedir. Dede ve nine için kasaba tam olarak yaşanılabilir ve huzur dolu bir mekândır. Dolayısıyla kasabanın dışı onlar için bilinmez ve ürkütücü bir olgu haline gelmiştir. Ancak Saffet için kasabanın dışı keşfedilmeye değer, heyecan dolu, enerjisini ve birikimlerini kullanabileceği bir mekândır. Bu bağlamda taşra, iki farklı kuşağa ait olan bireylerin bir olguya bakışlarındaki farklılık ve çatışmasındaki temel etmen olarak izleyiciye sunulur. Dolayısıyla yaş kuşakları bağlamında Saffet karakteri, dede ve nine karakterleri için antagonistik bir unsur haline gelir.

Eğitimini yurtdışında tamamlamış ve ardından kasabaya yeniden dönen baba ise bir kimlik bunalımı içerisinde. Erik Erikson'a göre kimlik duygusu bireyin kendini ait hissetme, ne yaptığını biliyor olma ve kendisi için önemli olan şeylerin farkında olma durumudur. Kimlik bunalımı ise bireyin kendisi ve toplum arasındaki dengeyi ve toplumsal beklentileri sağlayamamasından kaynaklanır (Atak, 2011:169).

Filmin dördüncü ve son sahnesinde artık sonbahar gelmiştir. Asiye usulca akan bir derenin yanında yavaş yavaş yürümekte, dedesi otların içinde uyuklamakta ve kuzeni Saffet ise üstsüz bir şekilde uzaklara bakmaktadır. Asiye usul usul akan derenin yanına çömelir ve bulanık suyun yansımasından kendisini inceler. Jacques Lacan'a göre bedensel bütünlüğünü tamamlayamamış ve algılayamamış 6-18 aylık bir bebeğin ilk kez kendi bütünlüğünün ve varlığının farkına varmasına yansıtıcı bir obje sebep olur. Lacan bu durumu "ayna evresi" olarak açıklar (Kaçar, 2019:78). Bebek kendi benliğinin farkına vardığı ilk anda iki durumla yüzleşir; ilki içerisinde bulunduğunu düşündüğü gerçekliğin parçalanması, ikincisi ise yansıyan imgesine hiçbir zaman ulaşamayacağının farkındalığıdır. Bergman; Persona, The Seventh Seal gibi filmlerinde Lacan'ın düşüncesi olan "ayna evresi" ögesine şiirsel bir biçimde sıklıkla yer verir. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan bu sahnede Asiye'nin deredeki yansımasına bakarak, bir farkındalığa ulaştığını ve kendi bedeninin bütünlüğünün bilincine eriştiğini izleyiciye aktarır.

Sonuç olarak Mayıs Sıkıntısı filmi mevsim döngüleri ile bireylerin hayatlarını birleştirerek toplumsal, bireysel ve içsel sıkıntıları izleyiciye aktarmaya çalışmıştır.

5.3. MAYIS SIKINTISI FİLMİ

5.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Mehmet Emin Ceylan, Muzaffer Özdemir, Fatma Ceylan, Mehmet Emin Toprak, Muhammed Zımbaoğlu, Sadık İncesu

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı Şirket: NBC Film

Prodüksiyon: Nuri Bilge Ceylan

Film Müziği: J.S.Bach, Handel, Schubert

Süre: 130 dakika

Yapım Yılı: 1999

Yer Alan Antagonizmalar: Aile temelli antagonizmalar, taşra-kent antagonizması ve kuşakların yarattığı antagonizmalar.

5.3.2. Filmin Konusu

Mayıs Sıkıntısı, Muzaffer'in doğduğu kasabaya geri dönerek bir film çekmeye çalışmasını konu alır. Muzaffer'in kasabaya gelmesiyle herkesin tekdüzeliği zedelenir (<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/story.php?mid=4>, 2022)

Kasabada yaşayan her insanın sıkıntıları, beklentileri oldukça farklıdır ancak her kasabalının tek amacı mutlu olmaktır. Emin ağaçlarını kurtarmak, Saffet İstanbul'a göç

etmek, Muzaffer filmini tamamlamak ve küçük Ali ise çocuk olmasının verdiği rahatlıkla da eğlenmeye devam etmek istemektedir.

5.3.3. Filmin Analizi

Nuri Bilge Ceylan'ın ikinci uzun metrajlı filmi olan “Mayıs Sıkıntısı”, bir önceki filmi Kasaba’da da olduğu gibi üç kuşağın bir arada olduğu, taşra yaşamının tekdüzeliğini ve aile içi iletişimsizlikleri sinemasal anlamda ele alır.

Mayıs Sıkıntısı, filmin ana mekânı olan taşranın gündelik yaşantısını izleyiciye aktararak başlar. Her şey olağandır. Civarda birkaç araba ve motosiklet, gündelik taşra kıyafetleriyle dolaşan birkaç insan vardır. Saffet için taşra yaşamının tekdüzeliğini bozacak şey tam o anda çatar gelir. Üniversite sınavının sonucunu yoldan geçen bir postacıdan alır. Tam bu esnada Nuri Bilge Ceylan, kamerasını Saffet’e odaklayarak onun konuşmadan, herhangi bir eyleme girmeden daha çok işiterek ve görerek deneyimlediği şeyi anlatır. Buna “focalization” yani hikâyenin akışında bir karaktere odaklanmak denir (Brenigan, 1992:101’den akt. Akbulut, 2005:84). Saffet’in sınavda başarısız olduğu yüz hatlarının gerilmesinden ve düşünceli bakışlarla uzaklara dalmasından bellidir. Sahne Saffet’in derin düşünceleriyle kapanır.

Sahne yeniden açıldığında bu kez kamera başka bir mekândadır. İzleyici önce televizyonun sesini duyar, ardından televizyonun karşısında uzanmış Emin’in çıplak ayaklarını görür. Nuri Bilge Ceylan bu sahnede ayak imgesini bir fetişizm olarak değil, taşra insanının emektar yapısını açığa çıkartmak için kullanmıştır. Bu esnada arka plan hareketlenir. Bir araba evin önünde durur, Muzaffer arabadan iner ve babası Emin’in evine doğru yaklaşır. Emin gelen arabanın sesini duyar, yavaşça ayağa kalkar ve kapıya yönelir. Muzaffer eve girer girmez babasının çalışkanlığına ve azmine vurgular yapar. Emin ise mütevazı bir tavır takınır. Hem baba hem de oğul yorgundur. Emin uzun süre tarlada çalışmasından dolayı bitap düşmüştür, Muzaffer ise uzun bir yolculuktan gelmiştir. Tarlada çalışmak, evde kitap okumak gibi aktiviteler Emin’in kişiliğini ortaya çıkarır; Emin çalışmaya ve çalışmanın getirdiği faydalara inanmaktadır, dolayısıyla da idealist bir kişiliği vardır (Akbulut, 2005:85).

Muzaffer ve Emin arasındaki ilişki; iletişimsizlikleri olan, geçinemeyen ve bakış açıları oldukça farklı olan bir baba-oğul ilişkisini betimler. Muzaffer doğmuş olduğu kasabaya filmini çekmek için yeniden döner, ancak taşra yaşamına oldukça mesafelidir. Emin için ise yaşadığı kasaba sahip olduğu hayatın tamamıdır. Onun için tarlada çalışmak, bir şeyler üretmek ve sürekli bir meşgaleye sahip olmak hayatın asıl amacıdır ve bu amacı sadece taşrada gerçekleştirebilir. O halde mekân olarak taşra Muzaffer ve Emin arasındaki antagonistik bir mecradır. İki karakterin de taşra mefhumuna bakışı oldukça farklıdır. Muzaffer için taşra sadece bir araç iken Emin için taşra yaşamının tamamıdır.

Muzaffer'in taşraya filmini çekmek için yeniden dönmesi çevresindeki her bireyin monoton ve düzenli yaşantılarına zarar verir. Muzaffer çekeceği filmde çalışması için Saffet'i ikna etmeye çalışır, filmde çalıştığı takdirde onu İstanbul'a götüreceğini ve orada iş bulacağını söyler ancak bir şartı vardır; fabrikadaki işinden istifa etmesi. Taşradan kurtulma umuduyla yanıp tutuşan Saffet için harika bir fırsattır bu. Hiç beklemeden fabrikadaki işinden istifa eder ve Muzaffer'in filminde çalışmaya başlar. Nuri Bilge Ceylan'ın bir önceki filmi Kasaba'da da olduğu gibi Saffet taşranın monoton gidişatından ve tekdüze gündelik hayatından oldukça sıkılmıştır. Ona göre hayatı verimli ve güzel yaşamının tek yolu kentte yaşamaktır. Saffet'e göre taşra, kısıtlayıcı bir mekândır. O halde taşranın Saffet için antagonistik bir mekân olduğu söylenebilir.

Saffet fabrikadaki işinden ayrılmasının ardından annesi ile tartışır. Annesi bir kazancın kolay elde edilmediğini, hayatın kolay olmadığını Saffet'e anlatmaya çalışır. Saffet ise annesini susturmaya çalışır. Aralarındaki tartışma Saffet'in çekip gitmesiyle son bulur. Bu sırada Saffet'in babası eve gelir, bunu gören Saffet babasından saklanmaya çalışır. Saffet babasının eve gelmesiyle annesinden gördüğü tepkinin aynısı babasından da görür ancak Saffet'in tepkileri aynı değildir. Annesine karşı oldukça sert olan Saffet, babası karşısında adeta süt dökmüş kedi gibi mahcupdur. Çünkü Saffet için otorite figürü annesi değil babasıdır. O halde hane içerisinde otorite figürünün eril hegemonyaya tâbi olduğu söylenebilir. Bu sahnede de görüldüğü üzere hane içerisinde var olan iki tip antagonizma vardır; ilki aile içerisindeki baskın rolün erkekte olmasından kaynaklanan eril tahakkümün yol açtığı antagonistik unsurlar, ikincisi aile içerisindeki kadın ve erkek figürlerinin farklılıkların yol açtığı antagonistik unsurlar.

Saffet için baba figürü her ne kadar otoriter bir figür olarak görülse de aynı zamanda antagonistik bir unsurdur.

Bu esnada Muzaffer'in film çekimleri için olan hazırlıkları devam eder. Çekimler için mekân arayışında olan Muzaffer yolda annesinin yeğeni Ali ile karşılaşır. Ali henüz dokuz yaşında olan utangaç bir çocuktur. Muzaffer, Ali'de kendi çocukluğunu görür ve ona filminde yer vermek ister. Bunun üzerine Ali'ye sorular sorarak onu konuşturmaya ve utangaçlığını yenmesine yardım etmeyi amaçlar. Muzaffer, Ali'ye neden cebinde bir yumurta taşıdığını sorar. Ali'nin cevabı ise basittir, eğer taşıdığı yumurtayı kırk gün boyunca kırmazsa babası ona müzikli bir saat alacaktır. Bu cevap üzerine Muzaffer oldukça şaşırır, Ali'ye yumurtayı kaynatmasını ve kaydattığı takdirde yumurtanın kırılmayacağını söyler. Ali ise bunun “hilelik” olacağını söyleyerek Muzaffer'in fikrini doğru bulmaz. Bu durum Ali'nin büyüklerin dünyasına yabancı olduğunun, onların “oyunlarına” uzak olduğunun bir göstergesidir. Muzaffer için hile, yalan gibi etmenler gündelik hayatın içerisinde, olağandır. Ali için ise yalan olgusu yabancıdır. O halde yalan olgusu Ali için antagonistik bir unsurdur.



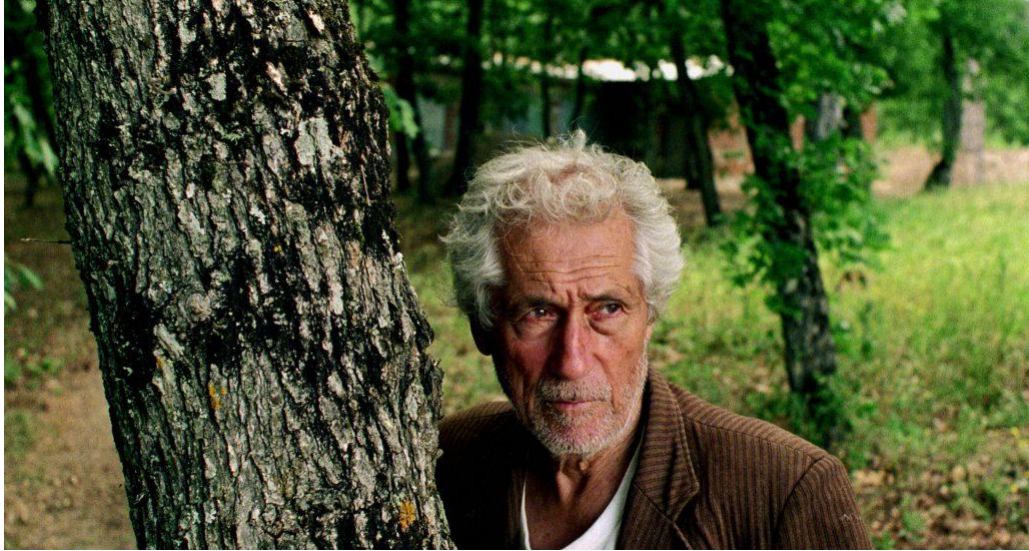
Fotoğraf 4. Ali ve yumurtası

Ali'nin film süresince müzikli saate takıntılı olması çocukların “büyüklerin” dünyasından tamamen soyutlanmış sıkıntıları olmasına dair belirleyici bir örnektir. Saffet'in taşra-kent ikiliği arasında kalması, Muzaffer'in bencil istekleri ve filmini tamamlama arzusu Emin'in idealist tavırları yanında Ali'nin arzusu basit görünse de bu arzu Ali'nin gündelik yaşantısındaki eylemlerini ve etkileşimlerini etkileyen, kapsayan bir arzudur. O halde “büyüklerin” yaşantıları, görüşleri, arzuları ve eylemleri Ali'nin

ufak dünyasında korkutucu derecede büyük ve aynı zamanda uzaktır. Dolayısıyla bu yaşantılar kuşaksal bağlamda Ali için antagonistik birer unsudurlar.

Muzaffer filminin bir sahnesinde babası Emin'e de rol verir. Filmde geçen bu diyalog Emin'in Kasaba filmindeki repliğine benzer. Bu çekimler sırasında Emin arazisindeki ağaçlardan birinin kırmızı bir çarpı işaretiyle işaretlendiğini fark eder. Bu ağaç kadastrocular tarafından işaretlenmiştir. Memurlar Emin'e ağaçları kesmesi gerektiğini aksi takdirde devletin bu ormanlık araziye el koyacağını ancak ağaçları kestiği takdirde arazinin kendisinde kalabileceği söyler. Emin ise ne arazisini devlete kaptırmak ne de ağaçlarının kesilmesini istemektedir. Ancak eşi Fatma ve oğlu Muzaffer bu çabasının beyhude olduğunu er ya da geç devletin Emin'in arazisine el koyacağını söyler. Fatma'nın ve Muzaffer'in karamsar düşüncelerine rağmen Emin araştırmalar yapar, kanunları baştan sonra okur, bu olayı lehine çevirebilecek yararlı şeyler arar. Emin'in idealist tavrı karşısında devletin otoritesi vardır. Hobbes ve Leibniz gibi düşünörlere göre devlet olgusunun kutsallaştırıldığı durumlarda bireyin direnme hakkı elinden alınmaktadır. Direnme hakkı kısaca bireylerin baskı ve kısıtlanma karşısında doğal haklarını savunmak ve ellerinde tutmak amacıyla baş kaldırmasıdır (Kahveci, 2007:112) Bu bağlamda Emin direnme hakkını kullanırken eşi Fatma ve oğlu Muzaffer devlet olgusunu kutsallaştırarak Emin'in direnme hakkını görmezden gelmektedir.

Giddens'a göre her eylem ve etkileşim aynı zamanda ahlaki ilişkiye ve güç ilişkisine bağlıdır. (Giddens, 2019:145). Ahlaki ilişkiler ve güç ilişkileri bireyleri ve yapıları birbirine yakınlaştırmamanın yanı sıra antagonizmaları da beraberinde getirir. Emin'in arazisine duyduğu bağlılık ve bu araziye devlete teslim etmeme direnci onun ahlaki ilişkisini temsil ederken devletin Emin'in arazisine el koyma isteği güç ilişkisini temsil eder. Dolayısıyla Emin ve devlet arasında çıkar uyuşmazlığı ve çatışma meydana gelmektedir. Çatışma kavramı, bireylerin etkileşimlerine ve eylemlerine taşıdıkları isteklerdir. Çıkar uyuşmazlığı ise aktif mücadele bağlamında ele alınan çatışmanın somut bir özelliğidir (Giddens, 2019:152). O halde Emin'in ve devlet olgusunun mücadele içerisinde oldukları bu arazi hem Emin için hem de devletin çıkarı için gereklidir. Dolayısıyla bu arazi çıkar uyuşmazlığının meydana gelmesine sebep olan bir olgudur. Bu bağlamda Emin ve devlet yapısının birbirleri için antagonistik bir unsur olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 5. Emin sahip olduğu arazi hakkında endişe duymaktadır

Sonuç olarak Kasaba filmi aile içi iletişimsizliklerin, çıkar çatışmalarının ve birey-devlet arasında yaşanan uyuşmazlıkların konu alındığı bir dram filmidir. Kasaba filmindeki her karakter kendi arzuları doğrultusunda hareket eder ve her karakterin kendi doğruları vardır. Dolayısıyla hiçbir karakter ortak paydada buluşamaz. Ortak bir paydada buluşamayan karakterlerin ise sorunları asla kendi istedikleri gibi sonuçlanmaz.

5.4. UZAK FİLMİ

5.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhal Gencer Erkaya, Nazan Kırılmış

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı Şirket: NBC Film

Film Müziği: Wolfgang Amadeus Mozart

Süre: 110 dakika

Yapım Yılı: 2002

Yer Alan Antagonizmalar: Aile temelli antagonizmalar, taşra-kent antagonizması, eğitim kurumunun kazandırdığı sosyo-kültürel sermayelerin ortaya çıkardığı antagonizmalar, toplumsal damgaların meydana getirdiği antagonizmalar.

5.4.2. Filmin Konusu

“Yaşamakta olduğu hayatla idealleri arasındaki mesafenin giderek büyümekte olduğunu kaygı içinde duyumsayan bir fotoğrafçı, yabancı ülkelere gidebilmek için köyünden kalkıp İstanbul’a gemilerde iş aramaya gelen genç bir akrabasını bir süreliğine evinde misafir etmek zorunda kalır” (<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/uzak/story.php?mid=5>, 2022). Bu misafirlik hem Mahmut’un hem de Yusuf’un hayatlarını ve hayata bakışlarını oldukça değiştirecektir.

5.4.3. Filmin Analizi

Uzak filmi, Nuri Bilge Ceylan’ın diğer filmleri -Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı- gibi bünyesinde fotoğrafik kareler barındırsa da bu filmde asıl odaklanılan bireyin toplumda ve kentte sıkışmışlığının bir sonucu olarak yaşadıkları tekdüzeliktir (Yel, 2020:83). Bir diğer dikkat çeken unsur ise Uzak filminde ana unsur bir ikilik ile sağlanmış; taşra karşısında kent ve kentin karşısındaki taşra. Bu ikilik kendini hem mekânsal boyutta hem de bireylerin iletişimleri ve etkileşimleri bağlamında sosyal düzlemde gösterir (Kılıç, 2019:124).

Mahmut, aile ilişkilerinden kendisini soyutlamış onlarla iletişimini en az düzeyde tutan bir fotoğrafçıdır. Taşradan yıllar önce ayrılan, kendine has entelektüel zevkleri ve hırsları olan Mahmut eşi Nazan’dan ayrılmış yalnız bir adamdır. Yusuf ise ekonomik kriz sonucu fabrikadaki işinden kovularak yeni bir hayatın umuduyla büyük

şehre yerleşmeyi amaçlayan toy bir delikanlıdır. Kentin karmaşası ve çeşitliliği karşısında Yusuf sürekli şaşırarak kendini küçük görmeye başlar.

Uzak filmi beyazlara bürünmüş bir taşra manzarasıyla başlar. Uzaklarda bir adam ivedilikle otoyola doğru koşar. Pek de uzun sürmeyen bir bekleyişin ardından gelen minibüse atlayarak kente doğru yol alır. Niyeti İstanbul’da yaşayan akrabası Mahmut’un yanında bir süre kalmak ve gemici olmaktır. Nitekim Mahmut için akrabası Yusuf’u misafir etmek pek hoşuna giden bir durum değildir ancak yine de onu reddetmez.



Fotoğraf 6. Taşradan ayrılan Yusuf

Yusuf İstanbul’a gelir Mahmut’un yaşadığı apartmanın önünde onu beklemeye başlar. Yusuf geleceğini Mahmut’a söylemesine rağmen Mahmut bunu kulak arkası etmiştir. Bu misafirlik konusunda isteksiz olduğu buradan bellidir. Yusuf apartmanın önündeki uzunca bekleyişinin ardından sokağa çıkar, güneş gözlüğünü takarak sigarasını yakar ve sokağın diğer ucundaki bir kadına bakmaya başlar. Sahip olmadığı bir arabaya yaslanmak, güneş gözlüğü takmak ve sigara içmek Yusuf’un adını dahi bilmediği bu kadını etkilemek için yaptığı eylemlerdir. Çünkü taşrada bir arabaya sahip olmak, güneş gözlüğü takmak, belki de bir erkeğin sigara içmesi Goffman’ın deyimiyle birer “itibar sembolü” olarak görülebilir. Tam da bu esnada Yusuf’un yaslanmış olduğu arabanın alarmı çalmaya başlar. Bu alarm onun sahte tavırlarını ele verir. Yusuf’un sahip olduğunu düşündüğü “itibar sembolleri” bir anda toplumsal “damgalara” dönüşür.

Yusuf güneş gözlüğü takan ve arabası olan biri değildir, artık o başka insanların arabasına yaslanarak topluma rahatsızlık veren biridir.

Gece olur, Yusuf apartman boşluğunda uyuyakalmıştır. İşten geç dönen Mahmut zor da olsa Yusuf'u fark eder. Burada ne yaptığını ne zaman geldiğini sorar ve beraber yukarı çıkarlar. İkili mutfak masasında sigara içerken Yusuf kasabadaki fabrikanın kendisi ve babası da dâhil olmak üzere onlarca kişiyi işten çıkardığını, kasabadaki yaşam şartlarının artık çok zor olduğundan bahseder. İstanbul'a gelişinin tek amacının bir gemide iş bularak para kazanmak olduğunu söyler. 2001 yılında Türkiye'de meydana gelen ekonomik kriz sonucunda birçok insanın işsiz kalmasının yanı sıra birçok iş yeri ve fabrika da iflas etmiştir. Bu bağlamda Uzak filmi, her ne kadar sosyo-ekonomik problemleri direkt olarak ele almasa da bu tip toplumsal olayları karakterler ve öykü inşası yoluyla etkili bir biçimde yansıtmıştır (Tanus, 2020:90). Yusuf'un İstanbul'daki ilk günü böylelikle son bulmuştur.

Taşrada da olduğu gibi İstanbul sabaha bembeyaz bir kar tabakasıyla uyanmıştır. Sabahın erken saatlerinde Yusuf kenti keşfetmek ve iş bulmak amacıyla kendisini sokağa atmıştır. Kentin her detayını incelemekte, her insana uzun uzun bakmaktadır. Kent, Yusuf'un gözünde taşranın aksine keşfedilmeye açık ve hareketlidir, onu cezbeden de budur. Limana iş bulmaya gittiğinde Yusuf yan yatmış bir gemi görür, bu gemi Yusuf'un hayallerinin ve umutlarının yıkılacağına bir metaforu gibi izleyiciye sunulur.

Yusuf ve Mahmut'un ev arkadaşlığı devam ettikçe ikili arasındaki farklılıklar gün yüzüne çıkmaya başlar. Yusuf, Mahmut ve arkadaşlarının bir arada bulunduğu bir masada kendini dışlanmış ve yalnız hisseder. Bu sohbetin ardından taşralı Yusuf, kentte her zaman bir "öteki" olacağını kentin kalabalığına, kültürüne vb. olgulara hiçbir zaman alışamayacağını düşünmeye başlamıştır (Kılıç, 2019:123). Bu sahnede taşra ve kent insanının birbirine olan zıtlığı gösterilir. Bu zıtlıklar taşra ve kentin karşı karşıya gelmesine ve birbirleri için antagonistik birer unsur olmasını mecbur kılar.



Fotoğraf 7. Mahmut ve Yusuf

Yusuf ve Mahmut'un akraba olmasının yanı sıra aralarındaki bağ kişisel öykülerinin benzerliği açısından organikdir. Mahmut da taşradan kente göçmesine rağmen kentin estetiğine, kalabalıklığına ve benzersizliğine o kadar alışmıştır ki kent ona artık çekici gelmemektedir. O kendi evinde, yalnızlığı ile mutludur. Bu bağlamda taşradan gelen ve kente adapte olmaya çalışan Yusuf, Mahmut'un "alt ben"idir (Yel, 2020:84). Alt ben, alt bilinç bir diğer adıyla id, bireylerin biyolojik temellerini temsil eden en ilkel dürtülere denir. İd bireyin iradesi dışında hareket eder ve bireyi, zevk olarak deneyimlenen (tatmin duygusu) ve gerilimi azaltan faaliyetlere girmeye zorlar (Lapsley ve Stey, 2011:1-5). Mahmut'un Yusuf'a mesafeli ve sert olmasının nedeni, onun İstanbul'a ilk geldiğindeki haliyle olan benzerliğidir. Mahmut, annesinin ameliyatından dolayı bir günlüğüne hastanede refakatçi olarak kaldığında Yusuf onun evini kendi evi gibi kullanır, salonda yasak olan sigara içme eylemini gerçekleştirir ve çekirdek kabuklarını yerlere atar. Yusuf'un bu davranışlarından dolayı Mahmut sinirlenir ve neredeyse Yusuf'u evinden kovar. Bu sahnede de görüldüğü üzere Mahmut, Yusuf'u hiçbir şekilde tolerans göstermez ve onu evinden çıkartmak için her türlü fırsatı değerlendirir.

Yusuf ve Mahmut arasındaki bu organik bağın haricinde erillik ve karşı cins ile olan ilişkileri bağlamında da birbirlerine benzemektedirler. İki karakter de sosyal becerisizlikleri ve cinsellik ile ilgili hüsrancı konusunda da aynı kaderi paylaşmaktadırlar (Diken vd. 2020:83).

Film boyunca Mahmut çevresindeki arkadaşlarından sakladığı başarısız bir ilişki sürdürür. Aynı zamanda eski eşi Nazan ile boşanmadan önce yaptıkları kürtaj sonucunda eski eşinin bir daha hamile kalamayacağını ancak buna rağmen şu anki eşiyle birlikteliklerini devam ettirdiğini ve Kanada'ya taşınacakları bilgisiyle yaşamaya çalışır. Yusuf ise İstanbul'u keşfetme süreçleri boyunca birden fazla kadını takip eder ancak onlarla hiçbir zaman iletişime geçemez. Uzak filminin sonuna doğru Mahmut da aynı Yusuf gibi eski eşi Nazan'ı havalimanında gizlice "dikizler". Dikizleme olgusu, Alfred Hitchcock'un "Rear Window (Arka Pencere)" isimli filminde de üstünde durduğu bir olgudur. İzlenen, gözetlenen bireyin hiçbir şeyden haberi olmamasına karşın dikizleyen birey her şeyi görmektedir. Bu bağlamdan bakıldığında -Michel Foucault'un "panoptikon" düşüncesinde de olduğu gibi- dikizleyen kişi kendisinde büyük bir güç ve otorite hisseder çünkü izlenen kişi her şeyden habersizdir.

Sonuç olarak Uzak filmi iki karakter arasında yaşanan toplumsal ve bireysel anlamda ortaya çıkan uyumsuzlukları, çıkar çatışmalarını ele alır. Hayata bakışları, hayattan beklentileri farklı olan bu iki karakter yaşadıkları iktidar savaşı ve çıkar çatışmaları sonrasında birbirleri için antagonist birer karakter haline gelmişlerdir.

5.5. İKLİMLER FİLMİ

5.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Nazan Kesal, Mehmet Eryılmaz

Yapım: Zeynep Özbatur

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan

Müzik: Domenico Scarlatti

Süre: 97 dakika

Yapım Yılı: 2006

Yer Alan Antagonizmalar: Toplumsal cinsiyet temelli antagonizmalar, coğrafi etmenlerin yarattığı antagonistik unsurlar, sosyo-ekonomik bir olgu olan mesleklerin bireyler üzerinde meydana getirdiği antagonistik unsurlar, duygu dinamiklerinin bireylerdeki farklı çağrışımlarından kaynaklanan antagonizmalar.

5.5.2. Filmin Konusu

“İnsanlar basit nedenlerle mutlu, daha da basit nedenlerle mutsuz olacak şekilde yaratılmıştır. Aynen basit bir nedenle doğmaları ve daha da basit bir nedenle ölmeleri gibi. İsa ve Bahar, ruhlarının sürekli değişen iklimlerinde artık kendilerine ait olmayan bir mutluluğun peşinde sürüklenen iki yalnız ruhtur” (<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/iklimler/story.php?mid=4>, 2022).

İklimler filmi, sanat tarihi bölümünde okutman olan İsa ve bir dizide sanat yönetmenliği yapan Bahar çiftinin çalkantılı, geçimsiz ilişkilerini ve aralarındaki gerilimli zamanları konu alır.

5.5.3. Filmin Analizi

İklimler filmi Nuri Bilge Ceylan'ın daha önceki filmlerine nazaran taşrayı ve toplumsal olguları geri planda tutarak daha çok birey ve bireysel ilişkilere odaklanır. Taşrayı merkezine alan sinema anlayışından uzak olan İklimler, kadın-erkek ilişkilerini dramatik bir anlayışta izleyiciye sunmaktadır. Bireylerin iletişimsizlik ve eylemsizlik hali film boyunca sürüp gider (Tanus, 2020:99). Başka bir deyişle İklimler filmi, bireyin kendine ve topluma yabancılaşmasının -Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmleri- aksine kadın ve erkek arasındaki yabancılaşmayı ele alır.

Nuri Bilge Ceylan daha önceki filmlerinde olduğu gibi İklimler filminde de ses ve görüntüyü ustaca kullanarak bireyler arasındaki yabancılaşma hissiyatını izleyiciye

etkili bir biçimde aktarmayı amaçlamıştır. Bir fotoğrafa bakılıyormuş hissiyatı yaratan sahneler ve ortam sesinin bireylerin konuşmalarını bastırması izleyiciyi filmin içine çekerek olayların ve mekânların farkındalığını arttırmaktadır (Çapan, 2009:72).

Film de tam olarak fotoğraf gibi bir sahne ile başlar. İsa ve Bahar çifti Antalya'nın Kaş ilçesindeki bir antik kentte gezmektedirler. Çift her ne kadar beraber tatile çıkmış olsa da aralarındaki iletişimsizlik ve mesafe fazlasıyla belirgindir. Yüzeysel sohbetler ve temastan kaçınma İsa ve Bahar çiftinin ilişkilerinin evrildiği bir form gibidir adeta. Filmin giriş sekansını oluşturan bu bölümde İsa ve Bahar çiftinin ilişkilerinin kopuşunu ve dolayısıyla da ikili arasındaki dramatik gerilimini aktarmak amacıyla kamera açısı Bahar'a daha yakın bir izlek oluşturur (Tanus, 2020:103). Antik kentteki gezilerinin ardından otel odalarına gelen ikili İsa'nın arkadaşına ziyarete gitmeye karar verir. İsa arkadaşlarıyla sohbeti esnasında havanın soğuduğunu söyleyerek ceketini giyer ve Bahar'a onun da üşüyüp üşümediği sorar. Halinden memnun olmayan Bahar tepkili bir şekilde üşümediğini dile getirir. İkili arkadaşları ile beraber olmalarına rağmen aralarındaki gerilimi saklamaz. İsa ve Bahar çiftinin aralarındaki gerilim film boyunca girecekleri her diyaloga taşınır durur.

Filmin diğer bir sahnesi başladığında İsa ve Bahar çifti sahilde görülür. İsa denize girmekte, Bahar ise güneşlenmektedir. İkili arasındaki duygusal mesafe oldukça bellidir ve çiftin yakınlaşmaları dahi bir rüyadan ibarettir. İsa denizden çıkar ve güneşlenmekte olan Bahar'ın yanına giderek onu sevdiğini söyler. İsa, Bahar'ı ayaklarından başlayarak yavaşça kuma gömerken ikilinin güzel vakit geçirdiği görülür ancak İsa kumları Bahar'ın başına da yığdığında, Bahar bağırarak uyanır. Jung rüyayı “bilinç içeriğinin tersine, içeriğin sürekli gelişimine, biçim ve anlam yönüyle, görünürde ayak uyduramayan psişik bir ürün” olarak tanımlamıştır ve ona göre rüya, bireyin geçmişinde yaşadıkları özlemleri ve deneyimleriyle bağlantılıdır (Wehr, 2014:113-114'ten akt. Kavut, 2020:691). Bu bağlamdan yola çıkılarak iki sonuca varılabilir: İlki, Bahar'ın İsa ile olan soğuk ve mesafeli ilişkisinden dolayı Bahar İsa'yı fazlasıyla özlemiştir ve gerçekte yaşayamadığı hisleri rüyasında yaşamaya çalışmıştır. İkincisi, Bahar İsa ile olan gerilimli ilişkisinden artık korkmakta ve zarar göreceğini düşünmektedir. Dolayısıyla Bahar'ın içinde bulunduğu bu düşünceler İsa'nın onun gözünde antagonist bir karakter olduğu sonucunu doğurur. İsa'nın denizden çıkarak gelmesinden ve gördüğü rüyanın da etkisinden dolayı Bahar denize girer. Kısa bir süre

sonra İsa ilişkilerinin artık eskisi gibi olmadığını, birlikteliklerini sonlandırmak istediğini söyler.



Fotoğraf 8. Bahar ve İsa sahilde

Takip eden sahnede ikili sahilden ayrılmıştır. İsa motosikleti sürerken Bahar da arkasında oturmaktadır. Bahar seyir halinde olan motosikletin üzerindeyken birden İsa'nın gözlerini kapatır ve motosikletin yoldan çıkmasına sebep olur. Bunun üzerine İsa "Ölmek mi istiyorsun?" diye bağırarak Bahar'ı uçurumun kenarına doğru sürükler. Bahar ve İsa çiftinin artık bir birlikteliği sürdüremeyeceği netleşir. Aradan vakit geçer İsa Bahar'a İstanbul'a dönmesi için otobüs bileti alır ve Bahar İstanbul'a tek başına döner. İsa ise kaldığı yerden tez çalışması için antik kentlerin fotoğrafını çekmeye devam eder.

İsa ve Bahar'ın ayrılmasıyla yaz mevsimi bitmiştir. İsa yazın çektiği antik kentteki fotoğraflarını öğrencilerine gösterirken görülür ancak Bahar görünürde yoktur. İsa'nın meslektaşı Mehmet onu kahve içmeye davet etse de İsa buna pek sıcak bakmaz. Yalnız başına kitapçıya gitme kararı alan İsa orada arkadaşları Serap ve Güven'le karşılaşır. Serap ve Güven'in de kahve teklifini reddeden İsa yalnızlığa alışmış, diğer insanlara değer vermeyen biri gibi gösterilir. Takip eden sahnede İsa boş ve karanlık bir sokakta sigarasını içmekte ve Serap'ın evinin önünde onu beklemektedir. Bu zamansız ziyareti fark eden Serap en başta korkup kapısını kilitlese de kısa bir süre sonra İsa'yı eve davet eder. Serap İsa'nın gizli aşkıdır. İsa Bahar ile olan ilişkileri süresince zaman zaman Serap ile görüşmüş ve birlikte olmuştur. İsa'nın hayatında yeri olan bu iki kadın

Azize Meryem ve Mecdelli Meryem gibi iyi ve kötü kadın zıtlığında izleyiciye aktarılır (Yel, 2020:92).

İsa ve Serap kahve içerken bir yandan da ilişkileri ve hayatları hakkında sohbet ederler. Serap sigarasını yavaş yavaş içerken İsa yemek masasının üzerindeki çerezleri yemeye başlar, fındıkların bayatlamış olduğunu yenisini alması gerektiğini söyler. Tabaktan bir fındık alarak Serap'ın yanına gider ve ona yemesini söyler ancak Serap bunu istemez. İsa'nın eline vurarak fındığın yere düşmesine neden olur. Serap'ın otoritesini kabul etmemesine sinirlenen İsa onu zorla öpmeye başlar. Bu öpüşmenin ardından tecavüzü andıran bir cinsel birliktelik yaşanır. Bu cinsel birliktelik esnasında İsa yere düşen fındığı zorla da olsa Serap'a yedirmeyi başarır. Serap Bahar'ın aksine İsa'nın gözünde tatmin duygusunu tetikleyen, cinsel arzuların giderilmesi için kullanılan bir araç gibidir. Bahar ise İsa'nın duygusal tarafını tatmin etmekte, ona iyi davranıp güvende hissettirmektedir.

Bahar film boyunca aşkına sadık, masum ve sevecen gösterilirken Serap İsa'yı baştan çıkararak, şehvet dolu kötü bir kadın gibi gösterilir. Serap karakteri, kara filmlerin (Film Noir) kötü kadını “femme fatale (kötü şöhretli kadın)” ile benzerlik gösterir. Femme fatale; cinsiyet, kötülük ve beden arasındaki politik ve kültürel ilişkiyi yansıtan en tipik örneklerden bir tanesidir. Bu kavram 19. yüzyıldan bu yana görsel sanatlar, müzik, edebiyat ve sinema gibi birçok sanat alanında sıklıkla yeniden üretilip temsil edilmiştir. Femme fatale, “cinselliklere ilişkin kuralları üretmenin ve yaygınlaştırmanın, anormal ve normal olana dair bilgiyi üretmenin, cinsellikleri, bedenleri yönetmenin ve cinsel farkı inşa etmenin söylemsel araçlarından biridir” (Arpacı, 2019:140-141). Foucault (2016:76-77) ise cinselliğin saklı bir öge olmaktan ziyade büyük bir araçsallığa sahip olduğunu söyler ve iktidar bağlamında kadın bedeninin tümüyle cinsellikle dolup taşan bir beden olarak çözümlendiğini söyler. Dolayısıyla iktidarın ve toplumsal normların kadın bedenini metalaştırarak cinsellik normu altında politikleştirilmesiyle beraber femme fatale kavramı doğmuştur.

Femme fatale kavramına karşılık olarak ortaya çıkan ‘femme vitale’ (hayat veren kadın) kavramı ise kötü yolan düşen erkeği doğru yola sokmayı amaçlayan, ona aileye ve geleneğe dönüşü öğütleyen, sadık, masum ve iyi kalpli bir kadının temsili olarak gösterilir. Femme fatale kavramı politik ve kültürel olduğu kadar femme vitale kavramı da öyledir çünkü femme fatale hegemonik erkek egemenliği ne kadar yıkmaya

çalışırsa çalışsın femma vitale hegemonik erkek egemenliğini yeniden üreten olarak sunulur (Onat, 2022:62). Bu bağlamdan yola çıkarak Serap karakterinin “femina fatale”i temsil ettiği, Bahar karakterinin ise “femina vitale”i temsil ettiği söylenebilir. Femina fatale ve femina vitale antagonistik birer unsur oldukları gibi hem Bahar karakteri hem de Serap karakteri birbirleri için antagonistik birer unsurdurlar.

İklimler filminde kadınlarla olan ilişkilerinde sorun yaşayan sadece İsa değildir, Serap’ın sevgilisi Güven aldatılmakta, meslektaşı Mehmet ise nişanlısı ile sorunlar yaşamaktadır. İklimler filmi modern bir toplumda belirli bir sosyal ve sınıfsal sermayeye sahip erkek bireylerin geleneksel toplumlarda olanın aksine erkeklik olgusunun bir krizin içerisinde olduğuna değinir (Akbulut, 2012:121).

İsa meslektaşı Mehmet’e yarıyıl tatilinde sahil havası almak istediğini söylese de Bahar’ı görmek için Ağrı’ya gider. İsa’nın Ağrı’ya gitmesindeki asıl amacı zedelenen egosunu tamir ettirmek ve ondan bağımsız karar alarak Ağrı’ya giden Bahar’a kendisini hatırlatarak eril duygularını yeniden canlandırmaktadır. İsa Ağrı’ya geldikten sonra ilk iş olarak bir otel odası kiralar ve yerel halka dizi çekiminin nerede olduğunu sorar. Dizi çekimlerinin yerini öğrenen İsa bir kahvehanede oturarak Bahar’ı ve iş arkadaşlarını izlemeye başlar. İsa’nın kahvehanenin penceresinden Bahar’ı izlemesi, uzun zamandır görmediği sevgilisini yeniden gören Yeşilçam erkeğinin melodramı gibidir. İsa’nın bakışıyla Bahar onun egolarını yeniden tatmin edecek, eril duygularını yeniden canlandıracak bir nesne konumuna sürüklenir (Akbulut, 2012:121).



Fotoğraf 9. Bahar ve İsa yeniden bir otel odasında bir arada

Sonuç olarak İklimler filminde İsa ve Bahar'ın ilişkisi üzerinden toplumsal ilişkilerdeki parçalanmalar, gündelik hayatın akışı içerisinde bireylerin birbirlerine ve kendilerine karşı olan yabancılaşmaları ve bu yabancılaşmadan kaynaklanan iletişimsizlik süreçleri etkili bir biçimde yansıtılmaktadır. Ayrıca kadın-erkek ikiliğinin doğurduğu antagonizmaların yanı sıra kadın-kadın ve erkek-erkek ikiliklerinin yol açtığı antagonizmalar da İklimler filminde etkin bir biçimde yansıtılır.

5.6. ÜÇ MAYMUN FİLMİ

5.6.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan

Yapım: Zeynep Özbatur

Yapım Şirketi: Zeyno Film

Ortak Yapımcı(lar): Fabienne Vonier, Valerio De Paolis, Cemal Noyan, Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal, Cafer Köse, Gürkan Aydın

Müzik: Yıldız Tilbe

Süre: 109 dakika

Yapım Yılı: 2008

Yer Alan Antagonizmalar: Aile temelli antagonizmalar, sosyo-ekonomik bir olgu olan mesleklerin bireyler üzerinde meydana getirdiği antagonistik unsurlar, toplumsal cinsiyet temelli antagonizmalar, evlilik temelli antagonizmalar, bağımlı olma duygusu ve elde etme hırısından kaynaklanan antagonizmalar.

5.6.2. Filmin Konusu

“Küçük zaatların büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası. Altından kalkamayacağı acılara ya da sorumluluklara maruz kalmamak adına gerçeği bilmek istememek, onu görmemek, duymamak, hakkında konuşmamak ya da günümüz tabiriyle “Üç Maymun”u oynamak, onun var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı?” (<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/story.php?mid=4>, 2022).

Üç Maymun filminde sahne, politikacı olan Servet’in orman yolundaki araba yolculuğuyla açılır. Servet orman yolunda birine çarparak onun ölümüne yol açar. Kariyerini tehlikeye atmak istemeyen Servet o esnada evinde uyumakta olan şoförü Eyüp’e bu suçu üstlenmesi için para teklif eder. Eyüp’ün bu teklifi kabul etmesi gelecekte yaşanacak bütün kargaşanın, adaletsizliklerin, gerçeği örtbas çabalarının ve üç maymun oyunlarının bir başlangıcıdır.

5.6.3. Filmin Analizi

Üç Maymun filmi Nuri Bilge Ceylan’ın taşra filmografisi içerisinde İklimler filminden sonra bireysel bir sinema diline sahip olan ikinci eseri olarak değerlendirilir. Bireysellik kavramı Üç Maymun filmi ile değişim gösterir. Nuri Bilge Ceylan’ın Uzak filmi ile birlikte daha çok gün yüzüne çıkan toplumsal yapıyı eleştiren sinemasal söylem tarzı, İklimler filmi ile bireyselleşse de Üç Maymun filmi ile birlikte yeniden bireyi konu alan sinema anlayışından, toplumu ve toplumsallığı eleştiren bir anlayışa geri dönmüştür. Üç Maymun filmindeki karakterler ise ekonomik, politik ve kültürel yapılar gibi toplumsal kurumları ve yapıları andıran seçimlere sahiptir (Tanus, 2020:110).

Üç Maymun filmi, dört karakterin yaşamlarının kesişmesi ve bu kesişimin ardından yaşamlarının tepetaklak olmasını konu alır. Eyüp’ün sessizliği, Servet’in güç ve otorite hırsı, Hacer’in kabullenme ve tamamlanma arzusu, İsmail’in masumiyetini kaybetmesi filmin ana hatlarını meydana getirir.

Filmin karakterlerine verilen isimler onların kişiliklerini, düşüncelerini, söylemlerini ve ideolojilerini tam anlamıyla yansıtır. Servet; zengin, güçlü, otoriter ve

nüfuz sahibi bir politikacıdır. İdealleri ve emelleri gerçekleştirmek adına hayatındaki herkesi gözden çıkarabilir ve görmezden gelebilir. Nuri Bilge Ceylan, Servet karakteri ile beraber kapitalist ve politik düzeni bununla birlikte kapitalistleşen bir politikayı eleştirir. Hacer ise semavi dinlere göre Avram'ın eşinin adıdır. Avram'a bir çocuk vermek adına onun ikinci eşi olur. Filmde ise Hacer, Servet'in gizli ve yasak aşkıdır. Hacer ve Avram'ın İsmail adında bir oğlu olur. İsmail ilk oğul ve meşru varis olmasına karşın saray insanları tarafından kabul görmez ve kurban edilmek istenir (Diken vd., 2017:124). Filmde ise İsmail, Hacer ve Servet'in yasak aşkının kurbanı olarak izleyiciye sunulur. Masumiyetini kaybederek katil olur ve aslında bütün bu olanların suçunu kendinde hissettiği için kurban olarak görülür. Eyüp adının anlamı sabırlı kişi ve ıstırap çeken anlamına gelir. Yaşadığı mahkûm hayatı onun sabrının bir göstergesidir. Ailesinin dağılması, eşi tarafından aldatılması ve küçük oğlunun vefatı çektiği sıkıntılardan ve acılardan birkaçıdır.

Filmde beden hem eril hem de dişil şekilde kullanılır; eril beden üç farklı erkekte vücut bulur. Servet politikacı ve iş insanı, Eyüp fedakâr baba ve özünde masum, İsmail ergenlikten yeni çıkan bıçkın bir delikanlıdır. Kadın bedeni ise sömürülen, tahakküm altına alınan ve sergilenen bir nesne olarak gösterilir (Yel, 2020:102).

Üç Maymun filmi, ıssız ve karanlık bir orman yolunda Servet'in araba ile birine çarparak o kişinin hayatını kaybetmesiyle başlar. Hırsları, arzuları ve ideallerinden dolayı mahkûm hayatı istemeyen Servet, sabahın erken saatlerinde şoförü olan Eyüp'ü arayarak birinin ölümü ile sonuçlanan trafik kazasını üstlenmesini ister. Sunulan bu teklif karşısında çaresiz kalan Eyüp'ün teklifi kabul etmekten başka seçeneği yoktur çünkü maddi durumu iyi olmayan Eyüp ailesini refah içerisinde yaşatamamanın pişmanlığı içerisinde ve ailesinin rahat yaşamasını istemektedir. Filmin başlangıcında “üç maymun” metaforu izleyiciye açık bir biçimde gösterilir.

Engels çalışan ve aile ekonomisini yöneten erkeğin, eşi ve çocukları üzerinde güce ve tahakküme sahip olduğunu söyler. Dolayısıyla maddi güce sahip olmayan veya kendi özgürlüğünü sağlayamayacak kadar para kazanamayan kadınların ve çocukların hanedeki eril güce bağımlı olmaları kaçınılmazdır (Bidwell ve Mey, 2000:77'den akt. Adak, 2018:41). Bu bağlamdan yola çıkarak Hacer ve İsmail'in Eyüp'ün ekonomik hegemonyası karşısında bağımlı durumdan öteye gidemeyeceği söylenebilir. Hanenin neredeyse tek kazanç getireni Eyüp olmamasına karşın o, ailenin refahının ve gelir

düzeyinin artması adına patronu Servet'in suçunu üstlenerek hem büyük bir fedakârlık yapmış hem de hanedeki ekonomik hegemonyasını ve eril tahakkümünü arttırmıştır. Eyüp Servet'in suçunu üstlenmesiyle Hacer'i ve İsmail'i hem ekonomik anlamda hem de vicdani anlamda kendisine bağımlı kılmıştır. Ekonomi kurumu toplumda bağlayıcı ve önemli bir kurum olmasına rağmen kadının çalışmadığı ya da gelir düzeyinin erkeğe oranla az olduğu durumlarda kadın-erkek ilişkisinde antagonistik bir unsura dönüşebilir. Dolayısıyla ekonomi kurumu Hacer ve Eyüp'ün birlikteliğinde bağlayıcı yapı olmaktansa antagonistik bir yapı olarak görülür.

Üç Maymun filminde olaylar başından sonuna değin eril arzuya bağımlı bir şekilde gelişir. Servet'in suçunu kabullenmeyip cezasını başkasının üstlenmesini istemesi ve Eyüp'ün suç -çaresiz görünmesine rağmen- üstlenmesi benzer amaçlar güder. Hem Eyüp hem de Servet hayatlarının devamlılığı ve refahları doğrultusunda kararlar alır. Eyüp rahat bir yaşam sürmenin hayali ile mahkûm hayatını kabul eder, büyük bir yükten kurtulan Servet'in ise içi oldukça rahatlamıştır.

Eyüp ve ailesinin oturmakta olduğu apartman ilginç mimarisi ile dikkat çeker. Ufak bir sallantıda dahi yıkılacak gibi görünen bu apartman ailenin içerisinde bulunduğu durumun metaforik bir simgesidir adeta. Apartmanın denizi gören bir manzarası vardır ancak özgürlükleri kocaman bir dikenli tel ve paslı demir yolları ile engellenmektedir. Özgürlüğün bedelinin acı dolu bir uzaklaşma olduğu izleyiciye aktarılmak istenmiştir.

Bir sonraki sahne Hacer ve oğlu İsmail'in sohbeti başlar. Üniversite sınavından istediği puanı alamayan İsmail, annesi Hacer'e servis şoförlüğü yapmak istediğini ve bunun için bir araba gerektiğini fakat parası olmadığını ve Eyüp'ün hapisten çıktığında Servet'in ona borçlu olduğu paradan avans alıp alamayacağını sorar. Hacer ise: "Oğlum ben babandan izinsiz hiçbir iş yapmam, sonra benim başıma ekşiyor" diyerek İsmail'in teklifini kabul etmez. Hacer'in bu söylemi, Eyüp'ün evde olmamasına rağmen tahakkümünün hala sürdüğünü kanıtlar. Ancak Hacer oğlu İsmail'in giderek yoldan çıktığını düşünür ve Eyüp'ün görünmeyen tahakkümüne karşı çıkararak Servet'ten avans istemeye gider.

Takip eden sahnede Hacer Servet'in yanına avans istemeye gider. Servet ve Hacer ikilisinin diyalogu Hacer'in telefonunun uzunca bir süre çalması ve telefonunu bulamamasıyla duraksar. Bu esnada Hacer'in cep telefonunun melodisi film hakkında

büyük bir tüyo verir. Hacer'in telefonunun melodisi Yıldız Tilbe'nin "Emi" şarkısıdır. Şarkının sözleri şu şekildedir; "Sen de sev ama sevilme, aşk acısı çek ben gibi. Çok özle ama kavuşma, kavuşamadığım gibi. Senin de yüreğin yansın, başka ellerde mum gibi. Çaresizlik ayrılmasın, kapından köle gibi. Senin de kalbini çalsın, başkaları mal gibi". Film boyunca Hacer, Servet'e olan aşkıdan dolayı büyük sıkıntılar çekecek fakat onunla bir geleceği olamayacaktır. İkilinin diyalogu boyunca Servet rahatsız bir tavırla Hacer'i dinlemekte ve davranışları Hacer'i orada olmasından rahatsız olduğunu kanıtlar niteliktedir. Hacer istenmediğini anlar ve Servet'in yanından ayrılarak eve dönmeye karar verir. Bu esnada pencereden dışarı bakan Servet, Hacer'i otobüs durağına doğru giderken görür. Servet Hacer'e yukardan baktığında onu hükmedilebileceği ve tahakkümü altına alabileceği bir figür olarak görür ve artık Hacer Servet'in gözünde istenmeyen kadın değil, bir arzu nesnesine dönüşür.

Servet seçim yarışını kaybetmesine rağmen tahakküm alanı hala fazlasıyla geniştir. Servet, elde edemediği politik gücü Hacer ve onun bedeni üzerinde tahakküm kurarak elde etmek istemektedir. Hacer artık Servet'in gözünde bir arzu nesnesidir ancak seçimleri kaybetmesine rağmen Servet'in elde etme arzusu tükenmemiştir. Aristo'ya göre "yönetim becerisine doğuştan sahip olan erkek, karısını bir devlet adamı gibi, çocuklarını da bir kral gibi yönetir" (Adak, 2018:136). Servet'in iktidar hırsı gerçekleşmediğinden eksik kalan bu hırsını ve arzusunu kadın bedeni üzerinde yaşatmayı amaçlar. Türk kültüründeki "erkek devlettir; kadın ise millet" düşüncesi Servet karakterinin Hacer ve bedeni üzerinde kurmak istediği eril hegemonyayı desteklemektedir.

Servet'in iktidar hırsı ve tahakküm arzusu ile Hacer'in tamamlanmışlık arzusu ve sevgi açlığı aralarında başlayan gizli ilişkinin temel sebepleridir. İsmail bu birlikteliğe tanık olmasına rağmen kendi çıkarı için annesi Hacer ve Servet arasındaki ilişkiyi bildiğini kimseye belli etmez ve İsmail bencil düşünceleriyle beraber masumiyetini de kaybeder.

İsmail hapisteki babası Eyüp'ü ziyarete gitmiştir ve gördüğü, bildiği hiçbir şeyden ona bahsetmemiştir. Çıkar dolu ve çalkantılı bu süreç İsmail'i 'uç maymunu' oymaya zorunlu bırakmıştır. İsmail eve geri döndüğünde annesiyle karşılaşmak yerine Servet'ten alınan paraları yemek masasının üzerinde görür. Paraya kayıtsız kalarak yorgun, düşünceli ve üzgün bir şekilde yatağına uzanır. Hafif uykusunun arasında

kapının açılma sesini duyan İsmail yavaşça gözlerini açar, karşısında her yanından su damlayan yarı çıplak bir oğlan çocuğu vardır. Bu yarı çıplak oğlan çocuğu uzun zaman önce hayatını kaybeden İsmail'in kardeşidir. İsmail'in üç maymunu oynaması, kendi çıkarları doğrultusunda o parayı kabul etmesi İsmail'in masumiyetini kaybetmesine neden olmuştur. Bu sahnedeki hayalet metaforu da İsmail'in masumiyetinin kaybetmesinin bir göstergesidir. Geçmiş anıları, pişmanlıkları ona musallat olmaktadır.

Filmde yaşanan zaman atlamasının ardından Eyüp'ün mahkûmiyet süresi dolmuştur. İsmail Servet'ten istedikleri avans para ile satın aldıkları arabayla babası Eyüp'ü almaya gider. Arabanın avans parayla alınması Eyüp'ü çok kızdırır, arabada İsmail'e bağırıp çağırır. Daha sonra Eyüp İsmail'e mezarlığa gitmek istediğini söyler. Eyüp vefat eden çocuğunun mezarının başında bir süre durur ve bir süre sonra evin yolunu tutarlar. Hacer ve İsmail hane içerisindeki eril tahakkümü artık görünmez bir şekilde değil açık bir şekilde yaşamaktadır. Eyüp'ün mahkûmiyetinin bitişiyle Hacer ve Eyüp birbirlerine uzaklaşmış ve yabancılaşmıştır. Simmel'e göre: "Bir ilişkiden benzersizlik hissi kaybolduğu an da araya yabancılık hissi girecektir" (Simmel, 2020:152). Dolayısıyla Hacer için Eyüp'le olan evliliği artık benzersiz değildir çünkü eşi Eyüp'ü Servet ile aldatmaktadır. Eyüp ile beraber geçirdiği süre boyunca tadamadığı aşkı, arzuyu ve hazzı Servet'te tadan Hacer, Eyüp'e ve evliliklerine giderek uzaklaşmaya ve yabancılaşmaya başlamıştır.



Fotoğraf 10. Eyüp Hacer'e şiddet uygulamaktadır

Eyüp ve Hacer birbirlerini uzun bir süredir görmemelerine rağmen iletişimden ve temastan kaçınırlar ancak bu durum Hacer'in Eyüp'ü yatak odalarında kırmızı bir gecelikle karşılaşmasıyla son bulur. Bu yaklaşma süresince Eyüp Hacer'e karşı oldukça sert davranır ve Hacer, Eyüp'ün maço ve sert tavırlarından giderek rahatsız

olur. Eyüp ise Hacer'deki değişimin farkına varmıştır. Eyüp ve Hacer'in yakınlaşma sahnesi süresince kamera hep Eyüp'ün bakış açısından Hacer'i gösterir. Hacer savunmasız ve itaatkâr bir biçimde yatakta uzanırken ve Eyüp'ün elleri Hacer'in bedeni üzerinde gezinmeye devam eder. Eyüp'ün eli, Hacer'i okşar ve aynı zamanda ona hesap sorar, şiddet uygular, bu şekilde Hacer'e bedeni üzerinde var olan hükmün ve tahakkümün kendisine ait olduğunu göstermeye çalışır. Eyüp, Hacer'in bedeninin sadece ona değil aynı zamanda kendisine de ait olduğunu, Hacer'in bedeni üzerinde yaptırım ve söz hakkına sahip olduğunu gösterir (Yel, 2020:106).

Hacer, Eyüp ile arasında geçen bu şiddet ve gerilim dolu birlikteliğin ardından yatağında sessiz ve amaçsız bir şekilde uzanmaktadır. Bu uzanış Hacer'in bedeninin Eyüp'ün gözünde değersizleştiğinin bir göstergesidir. Adams (2013:99) “Etin Cinsel Politikası” adlı kitabında şiddete ve tecavüze maruz kalan kadınların erkeklere göre “yenebilen et”e benzediğini söyler. Bu bağlamdan yola çıkarak Eyüp'e göre Hacer değersiz bir et parçasına dönüşmüştür ve onun bedeni üzerindeki tahakkümü Eyüp için son derece normal ve kaçınılmazdır.

İsmail'e görünen oğlan çocuğu bu kez de pişmanlık ve aldatılmışlık içerisinde yatakta yatan Eyüp'e görünür ancak bu kez durum farklıdır. Oğlan çocuğu Eyüp'e yavaşça yaklaşıp elini boynuna dolar. İsmail'e göstermediği yakınlığı göstermiştir. Eyüp'ün masum olduğunu, hiçbir şeyden haberi olmadığını fark etmiştir. İsmail bütün masumiyetini kaybederek hayaletlerin nefretini kazanmışken Eyüp masumluluğu ve çektiği üzüntüyle hayaletlerin ona acımasını ve yanında olmasını sağlamıştır.

Eyüp'ün geri dönmesiyle beraber Servet ile olan birlikteliği sona eren Hacer kendini yalnız ve savunmasız hissetmektedir. Sürekli değişkenlik gösteren ruh hali ve bunalımları içerisinde Hacer, Servet ile son bir defa görüşmek ister ve gözden uzak bir mekânda buluşurlar. Buluşma sırasında Hacer, Servet'in ayaklarına kapanarak “Benim kaderimsin sen” der. Ayaklara kapanma metaforu üzerinden oluşturulan hissiyat, bedenin ve ruhun üzerindeki tahakkümün kabul edilmesini ve Hacer'in hissettiği çaresizliği izleyiciye aktarır. Bourdieu'ya göre (2018:136) aşk; “kabullenilmiş olan ve mutlu yahut mutsuz tutku içinde tanınıp bilinen tahakkümdür”. Dolayısıyla Hacer'in Servet'e beslediği aşk; haz ve hayranlığı da içerisinde barındıran bir tahakküm modeline dönüşmüştür. Hacer kendi bedeni üzerindeki bütün hakları ve alınabilecek kararları Servet'e devretmeye hazırdır. Burada aşk duygusu antagonistik bir unsur olarak görülür.

Bireyler arasında gelişen aşk duygusu her ne kadar akla pozitif çağrışımlar getirirse de bireyler arasındaki ilişkide antagonistik durumlar doğurabilir. Kadının bedeni üzerindeki söz hakkını en aza indiren hatta ortadan kaldıran eril tahakküm, aşk duygusu ile bir araya geldiğinde antagonistik bir olguya evrilir.



Fotoğraf 11. Hacer Servet'in ayağına kapanmaktadır

İsmail, ailesinin yavaşça parçalanmasından dolayı kendisini suçlu hissetmektedir ve çektiği vicdan azabı İsmail'i Servet'i öldürmeye zorlar. İsmail Servet'i hem vicdanını rahatlatmak için öldürmüştür hem de ailesinin namusunu temizlemek adı altında işlediği bir "namus cinayetidir".



Fotoğraf 12. İşlenen cinayetin ardından bütün aile bir araya toplanmıştır

Gecenin geç bir saatinde kapıları çalınan Eyüp ve Hacer çifti polisler tarafından karakola götürülür ve Servet'in öldürülmesiyle ilgili sorguya çekilirler. Eyüp ve Hacer çifti eve geri döndüklerinde İsmail ağlamaklı bir şekilde her şeyi itiraf eder. İsmail'in işlediği cinayetin ardından her şey başa dönmüştür. Eyüp gecenin karanlığında sessiz ve düşünceli bir şekilde sokakları arşınlarken yolu mahallenin kahvehanesine düşer. Yaklaşık bir sene önce Servet'in kendisine sunduğu teklifin aynısını Eyüp oğlunu kurtarmak amacıyla kahvehanenin çırağı Bayram'a sunar. Bayram bir zamanlar Eyüp'ün olduğu gibi çaresizdir aynı onun gibi hissetmekte ve aynı maddi zorlukları çekmektedir. Böylelikle eril iş birliğinin sürüp gittiği ve olayların tekerrür ettiği gerçeği 'üç maymun'un her zaman oynanmaya devam edeceği izleyiciye gösterilir.

5.7. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİ

5.7.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal

Yapım: Zeynep Özbatur Atakan

Ortak Yapımcı(lar): Mirsad Purivatra (Prod2006), Eda Arıkan (1000 volt), İbrahim Şahin (TRT), Müge Kolat (İmaj), Murat Akdilek (Fida Film), Nuri Bilge Ceylan (NBC Film)

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsell, Ahmet Mümtaz Taylan, Fırat Tanış, Ercan Kesal, Erol Erasslan, Uğur Arslanoğlu, Şafak Karalı

Kurgu: Bora Gökşingöl, Nuri Bilge Ceylan

Süre: 157 dakika

Yapım Yılı: 2011

Yer Alan Antagonizmalar: Sosyo-ekonomik bir olgu olan mesleklerin bireyler üzerinde meydana getirdiği antagonistik unsurlar, iktidar ve güç hırsının yarattığı bireyler üzerindeki baskı ve bundan doğan antagonizmalar.

5.7.2. Filmin Konusu

“Kasabalarda hayat, bozkırın ortasında sürdürülen yolculuklara benzer. Her tepenin ardında "yeni ve farklı bir şey" çıkacakmış duygusu, ama her zaman birbirine benzeyen, incelen, kıvrılan, kaybolan veya uzayan tekdüze yollar” (<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/anatolia/story.php?mid=4>, 2022).

Bir Zamanlar Anadolu’da filmi Kırıkkale’nin Keskin kasabasında vuku bulan bir cinayetin açığa kavuşturulma sürecini anlatır. Savcı, komiser, doktor, jandarma komutanı ve yardımcılarının cinayeti araştırma süreci bir arayıştan ziyade, bireyler arası sürekli değişen ilişkilerin, statünün, sınıfsal farklılıkların ve güçler ayrılığının yaşandığı bir süreç olarak görülür. Dolayısıyla Bir Zamanlar Anadolu’da filmi bir cinayetin neden ve nasıl işlendiğinden ziyade toplumsal olayların, sınıf ayrılıklarının ve güç ilişkilerinin gündelik hayatın akışı içerisinde ne derece olağan olduğunu öne çıkarır (Akbulut, 2012:118).

5.7.3. Filmin Analizi

Ercan Kesal Bir Zamanlar Anadolu’da hakkında yazdığı güncesinde filmde anlatılması asıl amaçlanan şeyden şu şekilde bahseder:

“İnsanın toplumsal bir varlık olarak, bilinmeyen ve görünmeyen yüzünü göstermek, onun sürekli güç talebini açığa çıkarmak, aslında cinayetin kimsenin derdinde olmadığını ortaya koymak ve kendini ve başkalarını kandırma kurnazlığını, olmayacak şeylere inandırma yeteneğini, bu dünyaya, bugüne, eşimize dostumuza, çevremize yönelik bitmek bilmeyen hükmetme isteğimizi; ölüm, siyaset, iktidar, aldatmaca meselelerimizin hiç bitmemesini, sevmek ve nefret duygularının gücünü, cinayetin etrafında gündelik hayat ilişkilerinin akıp gitmesini, insanın yine de her durumda ümit etme yeteneğinin devam etmesini, doktorun, komiserin ve şoförün katille olan ilişkisi üzerinden, herkesin kendi hikayesinin peşinde olmasını, cesedin yalnızca bahane edilmesini, en küçük kıvrımlarımızı, günlük hayatın en fark edilmeyen ayrıntılarını, herkesin bu cinayete bilerek ya da bilmeyerek katkıda bulunmasını; her şeye rağmen, hala inanmak istediğimizi ve içimizdeki derin karanlığı anlamalıydık” (Kesal, 2018:22-23).

Bir Zamanlar Anadolu’da filmi klasik polisiye filmlerinin anlatısının dışına çıkar. Genel anlatıda suç işlenir, maktul bulunur ve ardından polisler zanlının peşine düşerek onu yakalar. Ancak bu filmde suç işlenmiştir ve zanlıyla beraber maktulün cesedi aranmaktadır. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi klasik anlatıdaki yükselen eğriye hizmet etmeyerek, izleyicinin “kötü bir durumla karşı karşıya gelme beklentisini” bir türlü karşılamaz (Tanus, 2020:120). Fakat buna rağmen Bir Zamanlar Anadolu’da filmi dünyadaki herhangi bir yerde herhangi bir zamanda karşılaşılabilecek zamansız ve mekânsız bir filmidir.

Her bir karakterin kendine özgü bir hayat hikâyesi vardır. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi bu öyküler üzerinden bireyler arasındaki etkileşimleri, iletişimleri ve toplumsal yapıları açıklamanın bir alegorisi olarak izleyiciye sunulur (Özgül ve Tahan, 2013:246).

Filmin öyküsüne göre zanlı Kenan ve Ramazan, maktul Yaşar’ı beraber vakit geçirdikleri o gece öldürürler. Aranılan ceset Yaşar’ın cesedidir. Kenan ve Yaşar’ın eşi

Gülnaz'ın arasında ise yasak bir ilişki vardır. Bu ilişkinin sonucunda ise Gülnaz Kenan'dan hamile kalarak onun çocuğunu doğurur. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi o geceyi aydınlatacak hiçbir bilgi vermez ancak o gece Kenan, Ramazan ve Yaşar arasında geçelerin ardından Yaşar öldürülür.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi maktul Yaşar, arkadaşları Kenan ve Ramazan'ın -sonradan katil oldukları öğrenilen- تنها bir yerde bulunan oto lastikçideki yemek yeme sahnesi ile başlar. Sahne kapanıp yeni sahne açıldığında peş peşe yolculuk eden üç araç uçsuz bucaksız, tekdüze ağaçlarla çevrili, ıssız bozkır yolunda gömülü bir cesedi aramaktadır. Doktor Cemal, Savcı Nusret, Komiser Naci, polis İzzet, komiserin şoförü Arap Ali, savcının şoförü Tevfik, zanlı Kenan ve kardeşi zanlı Ramazan, yazman Abidin, jandarma komutanı, jandarma erleri ve iki kişilik kazma-kürek ekibinden oluşan on dört kişilik grup bir bilinmeze doğru yol almaktadır.



Fotoğraf 13. Birinci çeşme

Zanlı Kenan bozkır tepelerinde gezinen araçların birinde eli kelepçeli şekilde oturur. Komiser Naci, polis İzzet, şoför Arap Ali ve Doktor Cemal ise Kenan'a eşlik eder. Arabanın içerisinde geçen diyaloglar gündelik konuşmalardır. Sanki aradıkları bir ceset değil de alelade bir yolculuktur. Naci, İzzet ve Arap Ali arasında manda yoğurdunun ne denli güzel olduğu konusunda bir konuşma geçer. Bu denli karanlık bir yolculuk için bu tür bir sohbet fazlasıyla absürt kaçsa da insanın sıradanlığını gün yüzüne çıkaran ve “En iyisini ben bilirim” erilliği altında geçen bu tip sohbetler yolculuk boyunca devam eder (Diken vd. 2020:140).

Bozkırın ücra köşelerine yapılan bu yolculuk başlamadan önce Kenan, sorgu odasında Naci'ye Yaşar'ı öldürüp bozkırda bir çeşmenin yanına gömdüğünü itiraf etmiştir. Gömülü cesedi bulabilmek adına birbirinden tamamen farklı kişiliklere ve sorunlara sahip olan bu on dört kişi arayışa başlamıştır. Grup ilk çeşmenin yakınlarına geldiğinde araçları durdururlar ve inerler. Naci babacan bir tavır ile Kenan'a Yaşar'ı nereye gömdüğünü sorar. Kenan ağzında lafı dolandırır ve net bir şey söylemez, amacı kaçınılmaz olan sonu geciktirmektir. Naci Kenan'dan cevap alamayınca kardeşi Ramazan'ın yanına gider ve ona sorar. O esnada Kenan endişeli bir şekilde Ramazan'a bakar ve söylememesi için bakışlarıyla onu ikna eder ve böylelikle grubun ilk çeşmedeki arayışı başarısızlıkla sonuçlanır.

Başarısızlığın verdiği mahcubiyetle Naci, Savcı Nusret'in yanına gider. Nusret statüsünün de verdiği özgüvenle Naci'yi azarlar. Ona her şeyin çözüldüğünü, Kenan'ın yeri söylediğini ancak bunun doğru çıkmadığını söyleyerek tepki gösterir. Savcının otoritesi altında ezilen Naci hiçbir şey söyleyemez ancak içten içe sinirlenir.

Grup hızlıca civardaki ikinci çeşmenin yolunu tutar. Bu esnada Naci savcı Nusret'e olan sinirini arabanın içerisinde döker. Tam o esnada Naci'nin telefonu çalar arayan eşidir. Eve hala gelmediği ve gelmeyeceğini haber de vermediği için Naci'ye kızmaya başlar çünkü Naci'nin hasta oğlu evde ilaç beklemektedir. Gruptaki neredeyse herkesin acelesi vardır. Savcı Nusret'in sabah 6.00'da Ankara'ya yetişmek zorundadır, komiser Naci'nin oğluna ilaç götürmesi, Doktor Cemal'in ise sabah işe gitmesi gerekir. Bozkırın ortasındaki bu uzun ve tekerrür dolu yolculuk bir acelenin üzerine kuruludur. Yolun devamında Arap Ali, Naci, Cemal, İzzet ve Kenan'ın bulunduğu aracın önünde ilerleyen Nusret ve şoförü Tevfik'in aracı durur ve yolu bilmediğini söyleyerek Arap Ali ve aracının önden gitmesini söyler. Arap Ali konvoyun başına geçtiği esnada "Yol bilmezsin, iz bilmezsin ama adliyeye şoför olmayı bilirsin." diyerek onu eleştirir. Bu sahneden de anlaşılacağı üzere her birey kendi statüsüne denk bireyler ile çatışır ancak ona üstün gelen otoriteye itaat etme mecburiyetini üzerinde hisseder. Her ikisi de şoför olan Arap Ali ve Tevfik arasındaki gerçekleşen çatışma ve Naci ile Nusret arasında yaşanan gerilim bunu kanıtlar niteliktedir. Bu bağlam bireyler arasındaki statü ve rol farklılığı antagonistik durumlar doğurabilir ve bu antagonistik durumlar bireyler arasında çatışmalara ve anlaşmazlıklara yol açabilir.

İlk çeşmede olduğu gibi sorular sorulur, çeşmenin etrafı aranır. Bu esnada Cemal tuvalet ihtiyacını gidermek adına gruptan uzaklaşır. Cemal biraz mahremiyet arar ve yavaşça bir tümseğin arkasına doğru ilerler. Cemal tuvalet ihtiyacını giderirken bir anda yıldırım çakar ve karanlıklar içindeki bozkır bir anlığına bembeyaz olur. O esnada Cemal yanı başında kayaya oyulmuş bir yüz fark eder. O an irkilen Cemal hızla uzaklaşır. Bozkırın yabancı herkes için başka şeyler ifade eder. Cemal için ise yabancı “tekinsiz ve sinir bozucu bir yıkıcılık” ifade etmektedir (Diken vd. 2020:145). Cemal’in tanık olduğu bu yüzler aynı zamanda bozkırın destansılığının da bir göstergesidir. Cemal ürkerek grup arkadaşlarının yanına geri geldiğinde Arap Ali’ye buralarda kayalara işlenen kabartmaların olduğunu söyler, Cemal için ürkütücü ve şaşırtıcı olan bu olay Arap Ali için oldukça normaldir. Burada taşranın, taşra insanı için artık sıradanlaştığını ve tekdüze bir hale geldiği gösterilir. Kesal (2018:21) ise taşranın monotonluğunu ve Arap Ali’nin bu kabartmalara tepkisiz kalmasını, geçilen her tepe ardında farklı ve yeni bir şey barındırıyormuş hissiyatı vermesine karşın her daim birbirine benzeyen, upuzun tekdüze yollar şeklinde açıklar. Arap Ali Cemal ile olan bu konuşmasında taşra yaşantısının sıkıntılarından bahseder. Bu sahnede Arap Ali’nin dikkat çeken söylemi şu olur: “Bir zamanlar Anadolu’da der geçersin.”. Bu söylem aynı Üç Maymun filminde olduğu gibi Bir Zamanlar Anadolu’da filminin de masalsı yapısını ön plana çıkarır.

İlerleyen sahnede grup bir çeşmede daha durur. Yine Naci ve Kenan arasında geçen ufak sorgulamanın ardından cesedin gömülü olduğu düşünülen yere doğru ilerlerler. Bu bekleme süresince kendisini Cemal’e statü olarak yakın hisseden Nusret onunla konuşmaya çalışır. Nusret ilk olarak Cemal’e çocuğu olup olmadığını sorar, ardından daha önceleri tanık olduğu garip bir ölümden bahseder. Bu garip ölüm “kendi ölümünü tahmin eden bir kadın” hakkındadır. Bir Zamanlar Anadolu’da filmindeki tüm ana karakterler yaşamları boyunca yaptıkları tercihlerin ve seçimlerin altında ezilmektedirler. Ancak hepsi bir noktada “efendi” konumunu elinde tutmaktadır. Kendilerine yakın olan, belki de aynı aileden olan her bireye yıkıcı ve baskıcı bir güç uygulamışlardır. Bu baskıcı güç en nihayetinde bir “hınç senaryosuna” dönüşmüştür (Diken vd. 2020:147). “Kendi ölümünü tahmin eden kadın” hakkındaki diyalog ise şu şekilde ilerler:

Nusret: Bir kadın vardı mesela, bir arkadaşın eşi. Bu kadın bir gün “ben dört beş ay sonra şu tarihte öleceğim” diyor ve hakikaten de tam o tarihte ölüyor kadın.

Cemal: Nasıl yani?

Nusret: Basbayağı, dediğim gibi. Dört beş ay sonra doğum yapıp öleceğim diyor ve doğumunu yaptıktan birkaç gün sonra hiçbir neden yokken küt diye gidiyor kadın.

...(Araya uzun bir sessizlik girer, rüzgârın uğultusu ve yaprakların hışırtısı bozkırın endamını gösterir.)

Cemal: Peki bu kadının ölüm sebebi neydi? Şu bahsettiğiniz güzel bayanın diyorum, ölüm nedeni neydi? Yani doktorlar ne dedi ölüm nedeni olarak?



Fotoğraf 14. Cemal ve Nusret sohbet etmektedir

Nusret'in bir arkadaşının eşi olarak bahsettiği ancak daha sonra kendi karısı olduğunu söylediği bu konuşma Cemal ve Nusret arasında başlayan çatışmanın temelini oluşturur. Hayata ve özellikle de tıbbi meselelere oldukça rasyonel bakan Cemal Nusret'i sorgulayarak onun fark etmediği bir şey fark eder: Nusret'in eşinin intihar etmiş olabileceğini. Cemal'in bu farkındalığı Nusret'in yıllarca gizlediği vicdan azabının yeniden ortaya çıkmasına sebep olur. Nusret, eşini intihara mecbur bırakacak kadar zor ve baskıcı aynı zamanda sebep olduğu şeyin farkına varamayacak kadar ilişkisine ilgisiz birisidir. Nusret kendi varoluşunun neden olduklarıyla ilk kez Cemal aracılığı ile yüzleşir. Cemal için her olayın bir nedeni ve bir de sonucu vardır. Bilim ile her şey açıklanabilir ancak Nusret için durum tam tersidir. Onun için her daim metafiziksel unsurlar baş gösterebilir, "kendi ölümünü tahmin eden kadın"da da olduğu gibi. Bu noktada Cemal'in rasyonelliği ve septikliği Nusret'in inançlarıyla çatışır. Cemal ve Nusret üzerinden rasyonel bakışın ve inançsal görünün çarpışması izleyiciye

sunulur. Cemal'in ve Nusret'in ideolojilerindeki bu farklılık onları birbirleri için antagonistik birer unsur olmaya zorlar.

Cemal ve Nusret'in konuşmaları Naci'nin Kenan'ı sözlü ve fiziksel olarak darp etmesiyle bozulur. Naci'nin öfkesi, hüsranı ve Nusret'in otoritesi altındaki ezilişi eli boş dönülen her çeşme başında daha da artmaktadır. Naci'nin bu öfke patlaması Nusret'i bu ceset arayışına bir mola verme kararı almaya iter. Yakınlardaki bir köye giderek orada yemek yeme ve biraz dinlenme kararı alırlar. Bu esnada Kenan yüzü yara bere içinde bir halde Cemal'e yanaşarak ondan sigara ister. Cemal sigarayı yakarak Kenan'a uzatır ancak o esnada Naci buna engel olur. Naci Kenan'a "Oğlum sigara isteyeceksen önce hak edeceksin. Bak savcıya, adam hukuk tahsili yapmış, çalışmış sigarasını da içer, fırçasını da çeker" diyerek Nusret'in otoritesi altında ezildiğini bu şekilde yineler. Nusret'in hiyerarşisi altında kalan Naci hırsını Kenan'a sigara vermeyerek gösterir. Nusret'e karşı üstünlük kuramasa da hala üstünlük kurabildiği insanların olması Naci'yi biraz da olsa rahatlatır. Bu bağlamda filmdeki her karakterin iktidarın bir yapısını temsil ettiği sonucuna varılabilir. Naci altında çalışan İzzet ve zanlı Kenan ile Ramazan'a karşı; jandarma komutanı erlerine karşı, Nusret ise hem Naci'ye hem de komutana karşı hiyerarşik anlamda üstün gelir. Bu noktada Foucault'nun bahsetmiş olduğu iktidarın fiziği görünür hale gelir yani modern toplumda iktidar parçalanarak, toplumun her katmanına ve gündelik hayatın her noktasına yayılmıştır (Özgül ve Tahan, 2013:252).

Nusret'in bu kararının ardından grup köye doğru hareket eder. Grup köye vardığında muhtarın evinde misafir olurlar. Muhtar onlar için bir sofrayı kurduktur ve rahat etmeleri için elinden gelen her şeyi yapmaktadır ancak muhtarın bir çıkarı vardır; köy için çizmiş olduğu morg projesi. Muhtar, Nusret'e yemeğini yerken bir yandan da ona morg projesinden bahseder. Projeye bir türlü ödenek sağlanamadığından dolayı projenin hayata geçmediğini, kaymakamla konuştuğu takdirde ödeneğin sağlanabileceğini söyler. Muhtar kendi çıkarları doğrultusunda devletin kurumlarına liyakatsiz yollara başvurabileceğini ve torpil ile bir şeylerin yapılabileceğini düşünmektedir. Muhtarın Nusret'i ikna çabası esnasında bir anda elektrikler kesilir. Muhtarın sorumlu olduğu köyde yaşanan elektrik kesintilerinin tam bu esnada olması muhtarın kendini mahcup hissetmesine sebep olur. Sık sık elektriklerin gittiğini ancak hemen geri geldiğini söyleyerek kendisini savunur. Sık sık elektriklerin kesildiği bir köyde muhtarın en önemli ve en gerekli projesinin bir morg inşası olması dikkat çeker. Buradaki çelişki herkesin dikkatini çekmesine karşın yemeklerini yemeye devam

ederler. Takip eden sahnede muhtar ikramlarının ne kadar doğal olduğundan, et olarak sadece kuzu eti yendiğinden bahsederek kendini övmeye devam eder. Muhtarın bu söylemleri filmin en başında Naci'nin manda yoğurdu hakkındaki söylemlerini akla getirir. Bu bağlamda bireyler arasındaki egemenlik çatışmalarının hiyerarşik ilişkilerin ve hegemonya kurma çabalarının sahip olunan nesneler ve edinilen statüsel konumlar üzerinden gerçekleştiği söylenebilir.



Fotoğraf 15. Muhtar'ın evindeki hiyerarşik mücadele

Muhtarın evinde toplanan grup yemeklerini bitirmiştir ardından Muhtar kızından herkese çay getirmesini ister. Kısa bir sonra muhtarın kızı Cemile bir gaz lambasının da yardımıyla elindeki tepsiyle içeri girer. Bir anda odadaki herkes Cemile'nin güzelliğine takılır kalır. Bu gibi güzel anlar gündelik hayatın sıradanlığını delip geçer (Bloch, 1970:189-190'dan akt. Diken vd. 2020:155). Eril tabiatın çevresinde yapılan bu karanlık ve kasvetli odayı Cemile'nin güzelliği ile monotonluğundan ve sıkılmışlığından kurtarması dikkat çeker. Cemile'nin güzelliği iktidarı ve otoriteyi elinde tutan erilliğe boyun eğdirmiştir.

Gaz lambası ile aydınlatılan odada gölgeler dans etmektedir. O esnada Kenan karşı koltuğunda Yaşar'ı otururken görür. Bir anda şaşkına döner Kenan Yaşar'a "Sen ölmedin mi?" diye sorar. Naci'nin sesiyle irkilen Kenan her şeyin bir rüya olduğunun farkına varır. Naci Kenan'ı yeniden sorgulamak için onu bahçedeki bir kulübeye götürür. Kısa bir süre sonra Naci kulübeden çıkarak Nusret'in yanına gider olayların karıştığını, maktul Yaşar'ın oğlunun aslında Kenan'dan olduğunu ve Yaşar'ın bunu öğrendiğinde Kenan'ın onu öldürdüğünü söyler. Üç Maymun filminde de olduğu gibi

bir anda görülen hayalet metaforu Bir Zamanlar Anadolu’da filminde de işlenmiştir. Kenan’ın Yaşar’ın hayaletini görmesini onun için bir kırılma noktası olur. Çektiği vicdan azabına dayanamayan Kenan içini rahatlatmak adına her şeyi itiraf eder.

Başarılı geçen bu sorgunun ardından Naci Arap Ali’yi yanına çağırarak iki tane sigara alır. Naci iki sigarayı da yakar, birini Kenan’a verir ve sigarayı bırakmasına rağmen birini kendisi içer. Kenan her şeyi itiraf ettiğine göre artık sigara içmeyi hak etmiştir. Naci onun bu davranışından dolayı bir sigara ile ödüllendirir, Kenan’dan itirafı alan ve cesedin doğru yerini öğrenen Naci de kendini bir sigara ile ödüllendirir. Bu bağlamda sigara ödülün sembolik nesnesi haline gelir.

Grup artık bozkırdaki son yolculuğa çıkmaya hazırdır. Yorgun vücutlarını dinlendirmiş, aç karınlarını doyurmuşlardır. Grup son durağına geldiğinde hava yavaş yavaş aydınlanmaya başlamıştır, etrafa biraz göz gezdirdikten sonra Naci, Yaşar’ın cesedinin gömülü olduğu yeri fark eder. Hemen kazı ekiplerini çağırarak, cesedi olduğu yerden çıkartmalarını söyler. Yaşar’ın cesedi toprağın altından çıkarılmasının ardından Naci maktulün ellerinin ve ayaklarının arkadan birbirine bağlandığını görür. Bunun üzerine yeniden öfke patlaması yaşayan Naci, Kenan’a saldırmaya çalışır. Nusret Naci’yi sakinleştirmeye çalışır ve Arap Ali’ye onu uzaklaştırmasını söyler. Ortamın sakinleşmesiyle Nusret, bütün otoritesini yeniden meydana çıkararak yazmanı Abidin ile birlikte keşif tutanağını yazmaya başlar. Bu esnada Naci ve Arap Ali Nusret’i uzaktan izler. Naci “Şahlandı seninki. Sabaha kadar biz koşalım, halayı sen çek. Halay başı olacaksın Arap, bu dünyada halay başı olacaksın!” diyerek bir kere daha hiyerarşik düzene tepkisini gösterir. Bu sahneden dikkat çeken unsur bir “ceset” arama operasyonunun oldukça sıradan olmasıdır. Hatta “ceset” arama operasyonu o kadar sıradan bir hale gelmiştir ki ekip araçlarına binip yola çıkmadan önce Arap Ali cesedin gömülü olduğu tarladan topladığı kavunları arabanın bagajındaki cesedin yanına koyar. Bu bağlamdan yola çıkarak her bireyin gündelik hayattaki alışkanlıkları ve rutinlerinin farklı olduğu söylenebilir. Bireylerin olaylara ve olgulara verdiği tepkiler kendi habitusları ve alışkanlıkları doğrultusunda değişkenlik gösterebilir. Dolayısıyla antagonistik bir unsur her birey için farklılık gösterebilir.

Keşif raporunun da yazılmasıyla beraber grup kasabanın merkezine doğru hareket eder. Bir süre grup Yaşar’ın cesedine otopsi yapılması için hastaneye gelir ancak onları hastanenin önünde büyük bir kalabalık karşılar. Cemal ve hastane

görevlileri Yaşar'ın cesedini sedyeye yerleştirir ve otopsi odasına doğru götürmeye başlar bu esnada Naci, İzzet ve jandarma erleri öfkeli kalabalığı sakinleştirmeye çalışır. O esnada Gülnaz ve çocuğu da -aynı zamanda Kenan'ın da çocuğu- hastanenin bahçesindeki öfkeli kalabalığın arasındadır. Hastanenin bahçesindeki hengâmenin ortasında çocuk eğilerek yerden bir taş alır ve Kenan'a fırlatır. Taşın Kenan'ın yüzüne isabet etmesiyle çocuk Gülnaz'ın arkasına saklanır. Duyduğu pişmanlık ve kendi çocuğunun ona taş atmasıyla Kenan kahrolur.

Hastane görevlileri Yaşar'ın cesedini otopsi odasına götürürken, Cemal ofisine geçerek birkaç evrak işiyle uğraşır o esnada Nusret Cemal'in yanına gelir. İkili “kendi ölümünü tahmin eden kadın” hakkında son bir defa konuşmaya başlar. Kendi ölümünü tahmin eden kadın fikri Anton Çehov'un “The Examining Magistrate” isimli kısa öyküsünden alınmıştır. İkilinin konuşması boyunca Nusret'in vicdan azabı giderek artar ve en sonunda Cemal'e anlattığı kişinin kendi eşi olduğunu söyler. Cemal ise ne diyeceğini bilemez ve tepkisiz kalır. Kısa süren sessizliğin ardından Cemal ve Nusret otopsi odasına doğru ilerler, kapının önünde Gülnaz ve oğlu beklemektedir. Nusret ve Cemal otopsi odasına geldiğinde hastane teknikeri Şakir ve yazman Abidin onları karşılar. Ardından Nusret, Gülnaz'ı içeriye çağırarak ona Yaşar'ın cesedini teşhis ettirir. Gülnaz'ın cesedi teşhis etmesinin ardından Nusret kendi işinin artık bittiğini düşünerek otopsinin detaylı yapılması için odadan çıkar. Otopsi yapıldığını esnada Şakir boğazındaki toprak parçalarından dolayı Yaşar'ın diri diri gömülmüş olabileceğinden şüphe eder. Ancak bütün bu süreçten usanan ve artık bitap şekilde olan Cemal bunu görmezden gelerek otopsi raporuna yazmaz. Şakir otopsiye devam ederken Cemal pencereden dışarı bakar Gülnaz ve oğlu uzaklaşmakta bir yanda ise çocuklar okulun bahçesinde top oynamaktadır. Ancak Gülnaz ve oğlu ileride yaşayacakları aşağılanmalara maruz kalacakları, yoksunluk ve çaresizliklerle boğuşacakları bir hayatın kendilerini beklediklerinden habersizdir (Kesal, 2018:76).

Sonuç olarak, gündelik hayatın akışı içerisinde Bourdieu'cu anlamda bireyler farklı sermayelere sahip olabilir ve bu sermayeler aracılığı ile diğer bireyler üzerinde otorite sağlayabilir. Dolayısıyla bu durum antagonistik unsurlara sebep olur. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi de farklı tip sermayelerin bireyler üzerindeki hegemonyasını ele alarak maruz kaldıkları ve maruz bıraktığı antagonizmaları gözler önüne serer.

Bir Zamanlar Anadolu’da filmi klasik anlatıdaki bir cinayet soruşturmasını anlatmaktan ziyade onu toplumsal kurumların yozlaşmasını, bireyler arasındaki yabancılaşmayı, ideolojik farklılıkların, hiyerarşinin ve statüsel hegemonyanın yarattığı antagonistik unsurları açıklamak için bir araç olarak kullanır. Bireylerin gündelik hayatlarının içerisinde beklentileri ve idealleri farklılık gösterebilir.

5.8. KIŞ UYKUSU FİLMİ

5.8.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Ortak Yapımcı(lar): Alexandre Mallet-Guy, Mustafa Dok

Yapım Şirketi: Zeyno Film

Oyuncular: Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbaş, Ayberk Pekcan, Serhat Kılıç, Nejat İşler, Tamer Levent, Nadir Sarıbacak, Mehmet Ali Nuroğlu, Emirhan Doruktutan

Süre: 196’

Müzik: F. Schubert, Alfred Brendel, Decca Music Group Limited, L. Michelini, Universal Music Publishing Richordi Srl, Universal Music Taxim Edition

Yapım Yılı: 2014

Yer Alan Antagonizmalar: Aile temelli antagonizmalar, toplumsal cinsiyet temelli antagonizmalar, ideolojik görüşlerin farklılığından kaynaklanan antagonizmalar, taşra-kent antagonizması ve evlilik temelli yarattığı antagonizmalar.

5.8.2. Filmin Konusu

“Kış Uykusu filmi, eski bir tiyatro oyuncusu olan Aydın'ın, Anadolu bozkırlarının ortasında, adeta bir kış uykusuna yatmış gibi görünen ıssız bir mekânda, kendisiyle, hayalleriyle, sevdikleri ve taşrayla kurduğu ve düşe kalka sürdürmeye çalıştığı ilişkilerini konu alıyor. Karı-koca ve kardeşlik bağları da dâhil her türlü insan ilişkisinin, çaresizlik, hayal kırıklığı, önyargılar ve çıkışsızlıkla mühürlenmiş olan o ağır kapısını aralıyor”

(<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/wintersleep/story.php?mid=3>, 2022).

Emeklilik yıllarını Kapadokya’da bir otel işleterek geçiren eski tiyatro oyuncusu Aydın’ın sıradan ve rutin hayatında önemli iki kadın vardır. Kendisinden yaşça küçük, soğuk ve mesafeli davranışlar sergileyen eşi Nihal ve eşinden ayrılarak otelde yaşamaya başlayan kardeşi Necla. Aydın bu küçük işletmenin içerisinde entelektüel hırslarını devam ettirmeye çalışmaktadır ancak gün geçtikçe kendisine ve çevresine olan mesafesi artmakta giderek yabancılaşmaktadır.

5.8.3. Filmin Analizi

Kış Uykusu filminde ahlak, toplumsallık ve ekonomi vb. konular olay örgüsünü takip eden bir ateş çemberi içerisinde ele alınır. Çehov’un “Eş” adlı öyküsünden ilham alınır. Bu toplumsal konuları bazı hırslar ve kendini beğenmişlikler içerisinde işler. Film senaryolarını oluştururken etkilendiği Çehov’un “Eş” öyküsünde olduğu gibi Kış Uykusu’nda da bir ilişkinin nasıl giderek bittiğine, karakterlerin inişli çıkışlı hayat süreçlerine odaklanır (Diken vd., 2017:157).

Kış Uykusu, Nuri Bilge Ceylan’ın diğer filmlerine nazaran kadının toplumun bir parçası olarak daha fazla yer edindiği ve kadın temsiline izleyiciye daha farklı aktarıldığı bir filmidir. Buna rağmen toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında Kış Uykusu filmine bakıldığında olaylar Aydın karakterinin çevresinden izleyiciye aktarılır. Bir diğer deyişle eril ideolojinin filmdeki aktarımı sadece erkek karakterler üzerinden yapılmamakta dişil söylemlerle de eril ideoloji desteklenmektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu filminde aile kurumu ön plana çıkartılmıştır. Filmin ana konusunu Aydın ve ailesi ile Aydın'ın kiracısı aynı zamanda da köyün imamı olan Hamdi ve ailesinin karşı karşıya gelişleri oluşturur. Bu iki ailenin ekonomik ve sınıfsal nedenlerden karşı karşıya gelmesi, bu durumun ailelerini etkileyişi dikkat çeker. Nuri Bilge Ceylan bu şekilde Türk aile yapılarının farklılıklarını gözler önüne serer. Ayşenur Bilge Zafer'in "Cumhuriyet ile Birlikte Değişen Türk Aile Yapısı ve Kadının Durumu" adlı makalesinde değindiği üzere Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle toplumda gerçekleşen değişimlerin sonucuna rağmen Türk toplumunda kadın hala sosyo-ekonomik açıdan tahakküm altındadır. Kadının Türk toplumundaki konumu değişmemiştir. Günümüzde hala "ikinci sınıf vatandaş" olarak görülmektedir (Zafer, 2013:132). Kış Uykusu filmindeki durum bunu kanıtlar niteliktedir. Aydın kendisini entelektüel olarak nitelendirmesine rağmen ailesinde bulunan kadınlara baskı uygulamakta, onları tahakkümü altında tutarak varlığını üzerlerinde her daim hissettirmektedir. İmam Hamdi'nin ailesi üzerindeki tutum için de benzer şeyler söylenebilir. "Bu ailede kadın edilgen konumdadır" (Yel, 2020:133). İmam Hamdi'nin kardeşi aynı zamanda da İsmail'in eşi olan Sevda, Nihal ve Necla'ya göre tümüyle eşi İsmail'in tahakkümü altındadır. Kış Uykusu filminde gözler önüne serilen bu iki aile yapısı sosyo-ekonomik ve sosyo-politik anlamda birbirlerine tamamen karşıttırlar. Üst sınıfta yer alan Aydın ve onun statüsü dolayısıyla üst sınıfa mensup olan Nihal ve Necla'ya karşı; imamlık mesleğini devam ettiren Hamdi, cezaevinden yeni çıkmış işsiz kardeşi İsmail ve filmin son sahnelerinde görünen eşi Sevda vardır. İki aile arasındaki ekonomik ve kültürel uçurumdan kaynaklı olarak ilişkiler antagonistik çerçevede işlenir. Dolayısıyla ekonomik, kültürel ve sosyal etmenler bağlamında aile kurumu yer yer antagonistik unsurlar oluşturur.

Kış Uykusu, üç ana karakterin hayatlarındaki yaşadıkları aydınlanmalar ve çöküşler etrafında konumlanır. Ana karakterlerden biri olarak izletilen Aydın karakteri olaylara ve dünyaya tepeden bakar, kibirli ve bencildir. Aydın, tiyatro yaşamını sona erdirmiş ve yalnızlığa bürünerek Kapadokya'da aile mülkü olan "Othello" isimli butik oteli işletmektedir (Akarsu, 2020:102). Buna ek olarak yerel bir gazetede köşe yazıları yazmaktadır. Diğer ana karakter Aydın'ın eşi Nihal'dir. Nihal Aydın'dan çok daha genç, güzel ve alımlıdır. Nihal kendi söylemiyle "Aydın'ın yanında asalak gibi yaşayan, boşluk içerisinde yüzen, Aydın'ın sırtından geçinen", kendini kanıtlamaya ve göstermeye çalışan bir karakterdir. Ve son ana karakter ise Aydın'ın kız kardeşi

Necla'dır. Necla eşinden boşanarak Kapadokya'ya Aydın ve Nihal'in yanına taşınır. Filmin bu önemli karakterleri olan Nihal ve Necla, Aydın'ı sürekli eleştirmekte onunla sürekli çatışmaktadır.

Aydın film boyunca içtimai hayattan uzak, maddi kaygılarından arınmış bir ifadeyle izleyicinin karşısına çıkar. Hidayet ile olan otele dönüş yolunda yaptıkları konuşma bunun en büyük örneğidir. Aralarında geçen konuşmada fark edilen en büyük unsur para, borç, kira vb. maddi konuları yardımcısı Hidayet'in açmasıdır. Aydın ve Hidayet arasında gerçekleşen karşılıklı diyaloglarda Aydın'ın "Ödemeyeni veriyoruz avukata, dayıyoruz icrayı, daha ne yapacağız?" deyiminden yola çıkılarak Aydın'ın kendi parası için bile kayıtsız olduğu, gündelik ve dünyevi olaylardan kendini soyutladığı gözlemlenmektedir.

Aydın ve Hidayet'in gerçekleştirdiği diyalog, Aydın'ın kiracıları imam Hamdi'nin yeğeni olan İlyas'ın arabaya taş atıp camını çatlatmasıyla son bulur. İlyas'ın bu eylemi gerçekleştirmesindeki sebep bellidir. Evlerine haciz gelmiş, televizyonları ve buzdolapları alınmış, babası İsmail memurlara karşı çıktığı için gözü önünde hırpalanmıştır. Bu olayın yaşanmasının ardından Aydın ve Hidayet İlyas'ı da yanlarına alarak imam Hamdi'nin evine gider. Ancak karşılarına hesaba katmadıkları biri çıkar, Hamdi'nin mahkûmiyet hayatı yeni biten kardeşi yani İlyas'ın babası İsmail. Eşi Sevda'ya kasaba meydanında sözlü tacizde bulunan bir genci bıçakladığı için cezaevine girmiştir. Üç Maymun filmindeki İsmail karakteri ile Kış Uykusu filmindeki İsmail'in isim benzerliklerinin yanı sıra işledikleri cinayetin "namus cinayeti" olması da benzerlik gösterir

İsmail ve Hidayet arasındaki konuşma ilerledikçe hem sözlü hem de fiziksel bir kavgaya dönüşür. Bu sırada Aydın Hidayet'i "Hadi, gel artık!" diyerek yanına çağırır. İsmail ve Hidayet arasında meydana gelen kavganın en büyük nedeni İsmail ve ailesinin Aydın'a olan ödenmemiş kira borçlarından dolayı evlerine haciz gelmiş olmasıdır. Bu sebepten ötürü öfkelenen İsmail kendisinden sosyo-ekonomik anlamda üst kademede bulunan Aydın ile tartışmaktansa yardımcısı Hidayet ile tartışır. Burada Aydın'ın ekonomik üstünlüğü İsmail'in başkaldırısına engel olmuştur. Sınıfsal farklılığın antagonistik durumları meydana getirmesine ek olarak borç olgusu da Aydın ve İsmail arasındaki antagonistik bir unsurdur. "Böylece borç olgusu bir toplumsallık unsuru haline gelir. Borç sadece istisnai bir felaket değil aynı zamanda bir yönetimsellik aracı,

bir dispoſitiftir” (Diken, 2015:13). Bu bağlamda Aydın ve İsmail’in sınıfsal (burjuva ve proletarya), ekonomik ve borç olgusu kapsamında birbirlerine karşı zıt ve antagonist karakterler olduğu anlaşılır.

İlyas’ın Aydın’ın arabasının camını kırmasıyla Hamdi, Aydın’ın yanına özür dilemeye gider. Aydın ve Hamdi arasındaki sınıfsal ve kültürel farklar bu sahnedeki kamera açıları, ışık hileleri ve karakterlerin konumlandırılmaları bakımından fazlasıyla dikkat çeker.

Hamdi, Aydın’ın ofisine çamurlu ayakkabılarıyla girmek istemez ve Aydın otelde çalışan görevliden imam Hamdi’ye terlik getirmesini ister. Ancak görevli terlik olarak sadece kadın terliği bulunduğunu söyleyerek Hamdi’ye kadın terliği verir. Aydın ve Hamdi karşılıklı oturur ancak Aydın’ın koltuğunun yüksekliği ile Hamdi’nin oturduğu koltuğun yüksekliği farklıdır. Aydın’ın konumsal yüksekliği Hamdi’ye üstten bakmasına yeter. Koltuk boyutlarının dengesizliği, Aydın ve Hamdi’nin arasındaki statü farkını gösterir. Nuri Bilge Ceylan bu sahne ışık oyunları ile Aydın’ın yüzünü aydınlıkta bırakır, Hamdi’nin yüzünü ise izleyiciye karanlıkta gösterir. Bu sahnelerden Aydın’ın inanç hakkındaki görüşleri tahmin edilebilir. Aydın için din, çağı takip edemeyen ve yalnızca karanlıkta kalanı yöneten bir kurumdur. Diken’e (2017:166) göre “Belki de Aydın dini yanlış yerde arıyordur. Sonuçta günümüzün dünyasında kapitalizm dine ve din de kapitalizme dönüşmüştür. Bundan böyle dini, teolojik kategorilerde değil kapitalizmde aramamız gerekmektedir”. Bu bağlamda Aydın, din olgusuna günümüz standartlarında değerlendirmez ve kendi ideasındaki din olgusu ile imam Hamdi’nin inanç sistemini eleştirir. Seküler bir ideolojiye yakın olan Aydın karakteri ile muhafazakâr bir ideolojiye yakın olan Hamdi karakteri arasında sosyo-kültürel ve ideolojik anlamda bir zıtlık vardır. Bu bağlamda bireylerin ideolojik unsurlar doğrultusunda birbirlerine zıt ve antagonist unsurlar oluşturabileceği söylenebilir. Bu antagonizmaların sonucu olarak toplumda siyasal kutuplaşmalar ve anomiler görülebilir.



Fotoğraf 16. Aydın ve Hidayet karşı karşıya

Daha sonra Hamdi ve İlyas özür dilemek için Aydın'ın oteline gider. Tüm yolu yürüyerek gelen Hamdi ve İlyas, Aydın'ın karşısındaki koltuğa oturur. Nihal'in sorduğu sorulara cevap vermek istemeyen İlyas baskı altında hisseder. Hamdi tarafından Aydın'ın elini öperek özür dilemesi istenen İlyas daha fazla dayanamaz ve bayılır.

Aydın'ın Hamdi ile olan görüşmesinin ardından vakit geçmiştir. Aydın odasında bilgisayarının başında yerel bir gazeteye köşe yazısı yazmaktadır. Kardeşi Necla ise Aydın'ın arkasındaki koltukta uzanarak elindeki kitabı karıştırmaktadır. Necla Aydın'ın yazdığı bir köşe yazısı hakkında sohbet başlatarak onun yazılarını küçümser bir tavırla, yazılarını Nihal'in dâhil kimsenin okumadığını, yerel bir gazeteye yazarak vakit kaybettiğini söyler. Aydın Necla'nın bu söylemlerinden ötürü bozulsa da halinden memnun olduğunu “Belki benim krallığım küçük ama hiç değilse orada kral benim.” cümlesiyle belirtir. Bu bağlamda Aydın'ın şişirilmiş benliği ve sınıfsal merkezliliği kendini belli eder. Şişirilmiş benlik kavramı, diğer bireylere kendini beğendirme ve aşırı derecede etkileme çabası, sürekli onaylanma ihtiyacı ve başkalarının dikkatinin merkezinde olma ihtiyacı (Set, 2020:319) olarak açıklanır.

Necla, Aydın ile olan konuşması sırasında “kötülüğe karşı koymamanın” ne çağrıştırdığını sorar. Aydın için cevap oldukça basittir. Kötülüğe karşı koymamak, ortaya çıkacak diğer kötülöklere zemin hazırlamaktır. Aydın'ın aksine Necla kötülüğe karşı konulmadığı durumlarda kötölüğün kaynağının bir süre sonra hatasının farkına varacağını ve pişman olacağını düşünür. Aydın için bu düşünce gerçek dışıdır. Necla'nın düşüncesi bir Hristiyan öğretisini anımsatır: “Fakat ben size derim: Kötüye karşı koyma ve senin sağ yanağına kim vurursa, ona ötekini de çevir” (Matta 5:39).

Dolayısıyla Aydın'ın gösterişçiliği ve rasyonel tavrı, Necla'nın Hristiyan etiği ile çatışır (Diken vd., 2017:170).



Fotoğraf 17. Aydın ve Necla

Film süresince Aydın, Necla üzerinde bir erkek ve bir ağabey olarak dile getirmeden tahakküm kurar. Nuri Bilge Ceylan, Aydın'ın bu düşüncesini destekler şekilde kamerayı çoğunlukla Aydın'ın yüzüne netler ve Necla'yı arka planda bırakır. Aydın ve Necla her ne kadar birbirlerinden çekinseler de Aydın oturduğu yerden kalmayarak tahakkümünün ve otoritesinin devam etmesini sağlar. Necla ise oturduğu yerden kalkar ve odadan ayrılır. Bu sahnenin ardından film süresince Necla bir daha filmde görünmez. Necla eril hegemonya başkaldırmıştır ve kardeşi Aydın'la arasındaki ilişkiyi bu tartışma neticesinde kesse de henüz toplumsal düzenin kadın için belirlediği yazgıyı kıramamıştır (Tankut, 2014:58'denn akt. Yel, 2020:136). Aydın ve Necla'nın çatışmasında da görüldüğü gibi filmde var olan eril söylemler, kadınların eylemleriyle desteklenir -Necla'nın odayı terk etmesi buna örnektir-. Dolayısıyla "Necla'nın kayboluşu Aydın'ın sözel iktidarı sonrasında bir bakıma Necla'nın oto sansür yapması sağlanır. Bu bakımdan Necla'nın başına gelen bir tür cezalandırma olarak da görülebilir. Necla'nın yaptığı bu oto kontrol, Foucault'un sözünü ettiği 'Panaptikon' olayında olduğu gibi, gözetlenen kişinin artık kendi kendini denetlemeye başlamasıdır" (Yel, 2020:136).

Aydın ve Necla kardeş olmalarına rağmen birbirlerinin zıttıdır. Aralarındaki iktidar savaşı, onları birbirleri için antagonist karakter boyutuna taşır. Türk aile yapısında günümüzde de var olan ataerkil düzen ve kadın-erkek çatışmalarındaki antagonistik unsurlar, Aydın ve Necla'yı da sarmalamıştır.

Filmin diğerk bir ana karakteri Nihal ise maddi bir geliri olmayan, Aydın ile olan mutsuz evliliğine karşın ondan uzaklaş(a)mayan ve otelde Aydın’dan kendini soyutlayarak özel yaşam alanını yaratmış ve bu alanın içerisinde kendince hayır işleriyle uğraşan -her ne kadar Aydın’ın ekonomik gücüyle da olsa- bir kadındır. Aydın, Nihal’i yanında zorla tutmaz ancak Nihal de bu mutsuz evliliği bozmak adına hiçbir şey yapmaz. Aydın ve Nihal’in birlikteliği Simmel’in (2020:70) şu sözünü anımsatır: “Mutluluğumuz uğruna feda edilen şey çalışma değil, çalışmamadır”.

Foucault (2016:359), evlilik kurumunu giderek “evlilik işlerinden” soyutlanarak kendine özgü bir yapıya büründüğünü problemleri, zorlukları, sorumlulukları, çıkarları, arzuları ve hazları olan evlilikten ziyade özel bir ilişkiye dönüştüğünü söyler. Aydın ve Nihal’in evliliğini bu bağlamda evlilik kurumunun gerekliliklerinden ve yükümlülüklerinden uzaklaşmıştır. Nihal için Aydın ile olan evliliği duygusal boyutunu kaybetmiştir ve tamamıyla bir araca dönüşmüştür. Aydın’ın ekonomik sermayesinin iyi oluşu ve refah düzeyinin yüksek olması Nihal’i bu evliliğe devam etmesini sağlayan nedenlerden biridir. Diğerk bir neden ise Nihal’in zayıf iradesidir. “Nihal, ataerkilliğe karşı bir dişil savunma, bir başkaldırış, bir kadın sembolü gibi görünebilecekken, bütün bunların aksine Nihal’in karakter inşa biçimi, tamamen eril biçimlenime göredir” (Yel, 2020:137).

Aydın’ın Nihal ve Suavi ile birlikte kendisine gelen yardım mektubunu inceledikleri sahne filmin önemli bir sahnesidir. Bu sahnede Aydın ve Nihal’in verdiği karşılıklı iktidar savaşı dikkat çeker. Aydın, Suavi ve Nihal’e “hayranı” tarafından gelen bir mektubu okur. Mektubun içeriği köye halk eğitim merkezi kurulmasına yönelik bir yardım talebidir. Aydın mektubu kendisine gelen övgü cümlelerini okuyarak başlar, bu davranışı mütevazılıktan oldukça uzaktır. Aydın mektubun sahibine yardım etmek ister ancak Nihal bu yardıma sıcak bakmaz, halk eğitim merkezi açmaktan daha önemli şeylerin olduğunu söyler. “Aydın’ın yardım severliğinin kökeninde gösterişçiliği yatar” (Diken vd., 2017:174). Nihal bunun farkındadır ancak kendi işi olarak gördüğü yardım işlerine Aydın’ın dâhil olmasını istemez. Nihal’in bu noktada eril hegemonyaya başkaldırdığı görülür. Nihal’in eril hegemonyaya başkaldırmasının en büyük sebebi kendi hırsı ve arzusu doğrultusunda hareket etmesidir.

Takip eden sahnede Nihal otelde bir yardım toplantısı düzenler. O sırada otelde bulunan Aydın yakın arkadaşı Suavi’yi de o toplantıda gördüğünde bu duruma şaşırarak

toplantıya katılma kararı alır. Nihal, Aydın ile olan evliliğinde eşine karşı ilgisiz, yakınlık kurmayan biridir. Dolayısıyla toplantıya katılan öğretmen Levent’in ceketini kendi elleriyle -otelde görevliler olmasına rağmen- alması ve ona özel içecek hazırlaması Aydın’ın onu kıskanmasına ve bu duruma sinirlenmesine sebep olur. Aydın bu durumdan rahatsızlığını jest, mimik ve söylemleriyle belli eder. Bunun üzerine Nihal, Aydın’ı mutfağa çağırarak toplantıdan ayrılmasını ister. Aydın her ne kadar bu durumu istemese de toplantıyı terk etmeye mecbur hisseder. Bir süre dışardan toplantıyı izlese de ardından odasına döner.

Toplantı bitmiştir ancak Aydın odasından çıkmamıştır. Aydın yüzüne taktığı maskesini çıkararak masasında oturmaktadır. Goffman’ın dramaturji kuramı bağlamında Aydın toplantı boyunca sahne önünde performansını sergiler, konuksever bir eş rolündedir. Nihal, Aydın’dan toplantıdan ayrılmasını istediğinde Aydın sahne önünden kovulur ve sahne arkasında yerini alır. Sahne arkasından sahne önünde performanslarını sergileyen oyuncularını izler. Son olarak Aydın odasına geçip maskesini çıkardığında “dışarı”dadır.



Fotoğraf 18. Aydın ve maskesi

Nihal’e karşı yenilen Aydın yine de hayır işlerinin durumunu öğrenmek için onun odasına gider. Aralarındaki diyalog boyunca Aydın söylemsel şiddetini sürdürür. “Bir yanda her şeyi ince detayıyla biliyor gibi resmedilen Aydın, diğer tarafta Aydın’a başkaldırdığı halde onu bırakıp gidemeyen, onu tam manasıyla bir eş olarak görmeyen ama onun parasıyla hayır işleri yapan ve bunca paradoks içinde bu öyküde neden yer

aldığı bilinmeyen Nihal vardır” (Yel, 2020:139). Aydın ve Nihal arasında geçen tartışma süresince Nihal ağlarken, Aydın sürekli gülümser, yer yer kısa ve kesik kahkahalar atar. Bu süre zarfında Aydın Nihal üzerindeki tahakkümünü sürdürür. Tartışma sonrasında Nihal’e hayır kuruluşunda kullanması için yüklü bir miktarda para verir ve bir süreliğine otelden ayrılarak İstanbul’a gideceğini söyler.



Fotoğraf 19. Aydın ve Nihal

Aydın yardımcısı Hamdi’den kendisini tren garına bırakmasını ister bu esnada İstanbul’a gitmekten vazgeçen Aydın yakın arkadaşı olan Suavi’nin evine gider. İkisinin birlikteliğine bir süre sonra Levent öğretmen katılır. Gecenin ilerleyen saatlerinde Aydın, Suavi ve Levent koyu bir sohbet içerisinde. Bu sohbet Aydın ve Levent arasında gelişen bir atışmaya dönüşür. Levent III. Richard’dan bir alıntı yapar: “Vicdan, güçlülere korkutmak için düşünülmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir. Bizim vicdanımız güçlü kollarımız, kılıçlarsa yasalarımızdır.” Levent öğretmenin bu alıntısı karşısında Aydın, Nietzsche’ci bir anlayışta nihilist ve ahlakı ile vicdanı arasında saklanan korkak ve zayıf bir kişilik olarak tasvir edilir (Diken vd., 2017:179). Bu alıntı karşısında Aydın, Shakespeare’den bir alıntı yapar “Aldanmak, yaptığımız her işte şaşmaz yazgısı hepimizin. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim.” Aydın, Levent’e hayır işlerine dâhil olmak istemesinden dolayı budalalık ettiğini ima eder ve bu söylem aynı zamanda Aydın’ın şahsi bir itirafıdır.

Aydın’ın otelde olmamasından dolayı Nihal maddi sıkıntılar yaşayan ve Aydın ile çatıştığını bildiği kiracıları Hamdi’nin evine giderek Aydın’ın kendisine verdiği yüklü miktardaki parayı Hamdi’ye vermek ister. Hamdi Nihal’in bu davranışı karşısında

oldukça şaşırarak kendisini mahcup hisseder ve kabul etmek hususunda kararsız kalır. Bu sırada İsmail oldukça sarhoş bir şekilde odaya girer. Nihal'in bu davranışını bir üstünlük kurma ve acıma eylemi olarak algılar. Daha önce Aydın'a değil Hamdi'ye karşı gelen İsmail, bu sefer Nihal'den aldığı paraları yakarak hem Aydın'a hem de Nihal'e karşı direniş gösterir. Parayı yakma eylemi İsmail için direnişin bir sembolüne dönüşmüştür. İsmail'in parayı yakması Aydın ve Nihal'in oluşturduğu antagonistik durumlara karşı bir başkaldırıdır. İsmail her ne kadar “paramız yok ama onurumuz var” imajı sergilese de maddi sıkıntılarının geçmesi için bir çabada bulunmaz. İlyas'ın davranışlarındaki sebepler rol modeli olarak gördüğü babasının, ailesinden ve dünyadan kopuk olmasından kaynaklanmaktadır.

5.9. AHLAT AĞACI FİLMİ

5.9.1 Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Akın Aksu, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

Ortak Yapımcı(lar): Alexandre Mallet-Guy, Fabian Gasmia, Stefan Kitanov, Labina Mitevska, Mirsad Purivatra, Jon Mankell, Anthony Muir

Yapım Şirketi: Zeyno Film, Nulook Yapım

Oyuncular: Aydın Doğu Demirkol, Murat Cemcir, Bennu Yıldırımlar, Hazar Ergüçlü, Serkan Keskin, Tamer Levent, Akın Aksu, Öner Erkan

Süre: 188'

Müzik: J.s. Bach, Passacaglia in C Minor, Bwn 582, Arranged By Leopold Stowski, Mirza Tahirovic

Yapım Yılı: 2018

Yer Alan Antagonizmalar: Sosyo-ekonomik bir olgu olan mesleklerin bireyler üzerinde meydana getirdiği antagonistik unsurlar, aile temelli antagonizmalar, taşra-kent antagonizması, toplumsal cinsiyet temelli antagonizmalar.

5.9.2. Filmin Konusu

“Bazıları için taşra, tüm umutların eninde sonunda yalnızlıkla kesiştiği bir sürgün yeridir. Tıpkı babaların ve oğulların kesişen kaderleri gibi, tüm umutların, hayallerin, çaresizlikle kesiştiği hudutsuz bir sürgün yeri” (<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/story.php?mid=3>, 2022).

Üniversitede mezun olan Sinan ailesinin yaşadığı taşra kasabasına döner. Amacı yazmış olduğu kitabı bastırmak için bir sponsor bulmaktır. Ancak hesaba katmadığı bir şey vardır, babası İdris’in kumar borcu. Kumar bağımlısı olan İdris, Sinan’a göre ailenin refahını düşürerek ailesine ve kendisine duyulan saygıyı azaltmaktadır. Baba ve oğul çatışması arada kalan Sinan’ın annesi Asuman, aileyi bir arada tutmak için çabalamaktadır.

5.9.3. Filmin Analizi

Nuri Bilge Ceylan’ın bir önceki filmi Kış Uykusu’na kıyasla Ahlat Ağacı filminde kadın figürüne daha az yer verilmiştir. Ahlat Ağacı kadınları ikilikler üzerinde izleyiciye aktarılacak kadın figürü yaşlı-genç, hevesli-bitkin gibi ikilikler üzerinden anlatılmıştır.

Ahlat Ağacı, üniversiteden mezun olan, kendini gerçekleştirme amacı güden Sinan’ın, at yarışına bağımlı olan babası öğretmen İdris’in ve dağılmaya yüz tutmuş ailesini bir arada tutmaya çalışan annesi Asuman’ın çevresinde şekillenir.

Sinan “belli bir edebi kaygı ile dramatize edilmiş kişisel metinler” olarak temalaştırdığı kitabına taşrada bir sponsor arayışı içindedir. Sponsor bulmak amacıyla belediyeye, fabrikatörlere ve taşranın -ekonomik anlamda- ileri gelenleriyle görüşmeler yapar. Sinan bu görüşmeler sırasında liseden arkadaşı Hatice ile karşılaşır. Hatice, Türk

sinemasında klasikleşmiş bir tip olan taşralı olmasına karşın bir kent hayali kuran kadın figürünü temsil eder. Asuman karakteri haricinde filmde en çok dikkat çeken kadın karakter Hatice'dir.

Hatice ile Sinan'ın sohbete başladığı sahnede Sinan taşrada yaşamak istemediğini, taşra insanının bağnaz, dar kafalı, hoşgörüsüz olduğundan yakınır. Üniversite hayatı boyunca kent yaşamını deneyimleyen Sinan'ın artık taşradan hazzetmediği, taşraya düşman olduğu görülmektedir. Sinan'ın gözünde taşra "ömür çürütülecek" bir mekândır. Dolayısıyla taşra, Sinan için antagonistik bir mekân olarak izleyiciye sunulur. Sinan karakterinin Kasaba filmindeki Saffet ile olan benzer hisleri dikkat çeker. Kentin sosyalliğinin, imkânlarının bilincinde olan Sinan için taşra yeterli değildir ve sınırlayıcı bir mekândır. Bütün hayatını taşrada geçiren ve liseden sonra eğitimine devam edemeyen Hatice, Sinan'ın düşünceleri karşısında kötü hissetse de bunu belli etmez. İkilinin diyalogu şu şekilde devam eder:

Sinan: Erkek için daha zor burada yani iş güç falan.

Hatice: Kadınlar nasıl olsa evlenir, oturur evinde diyorsun sorun yok yani.

Sinan: Onu mu dedim ben şimdi? Sen de iyice feministe bağlamışsın görmeyeli.

Hatice: Yok yok merak etme sorun yok, sıkıntı yok yani ben evlenip evde olmak istiyorum zaten.



Fotoğraf 20. Sinan ve Hatice

Sinan ve Hatice arasında geçen konuşmada Sinan oldukça cinsiyetçi bir tavır sergiler. Erkeği her daim çalışmak zorunda olan, ailesine bakma görevini tek başına üstlenmesi gereken bir figür olarak tanımlar. Bu gibi eril düşünceler Türk toplumunun

geri kalanında da oldukça sık rastlanan düşüncelerdir. Sinan karakteri de bu düşünceye sahip erkeklerden biri olarak görülür. Hatice ise tipik bir taşralı kadın temsildir. Evliliği taşra hayatından kurtulmanın bir yolu olarak görmektedir. Ancak taşrada evlilik olgusu her daim bir kurtuluş olmaz, çoğu zaman bir mahkûmiyet hayatına dönüşür. Tanıl Bora'nın söylemiyle “Bir gardiyan olarak taşra, mahkûmlarıyla birlikte kendisini de, özendirmelerden, seçeneksizliklerden, kabullendirmelerden müteşekkil bir hapse kapattı. Kadınlarınaysa giderek onlara daha da dar gelen bir hapishaneyi tek kurtuluş olarak sunmaya devam etti: Evlilik” (Bora, 2018:122).

Hatice'nin en büyük dileği “kalabalık renkli caddeler, güzel yemekler, uzaklara giden gemiler”dir. Ancak bu hayallerini gerçekleştirebilmesinin tek yolunu evlilikte görür. Hatice üniversiteyi gidememiş, taşra hayatından başka bir hayatı deneyimlememiştir. Ve yine Bora'nın (2018:123) deyimiyle taşra ekonomisinde kadına ihtiyaç yoktur çünkü taşra kadının tek görevi evini çekip çevirmektir, taşrada okutulmayan kadınların tek seçeneği “ev kadınlığı”dır. Bu bağlamda Hatice için taşranın ve evlilik kurumunun antagonistik birer unsur olduğu söylenebilir. Taşra, Hatice için sınırlayıcı bir mekândır. Evlilik olgusu ise kaçıştır. Belki de Hatice geri kalan hayatında asla sevilmeyecek, bir birey olarak kabul edilmeyecektir. Sadece ev işleri yapmakla sorumlu tutulan, çocuk doğurmaktan başka bir vasıf yüklenmeyen ikinci sınıf bir vatandaş olacaktır. Hatice'nin gözünde taşra, Aristo'nun deyimiyle helotların, kölelerin ve kadınların dışlandığı, kadınların siyasal anlamda vatandaş sayılmadığı ideal devlet anlayışına andırmaktadır (Berktaş, 2012:132).

Üç Maymun filmindeki Hacer ve Ahlat Ağacı filmindeki Asuman benzerlik göstermektedir. Hacer her ne kadar kent hayatı sürdürse de İstanbul'un banliyösünde bir taşra hayatını andıran bir yaşam sürdürmektedir. Asuman ise tamamıyla taşra kadınıdır. Her iki karakter de evin düzenini sağlamakla sorumlu, sessiz, itaatkâr ve eril tahakküme boyun eğen kadın figürünü temsil etmektedir.

Asuman, Ahlat Ağacı'ndaki diğer kadınlar gibi sessiz, fikirlerine önem verilmeyen ve nitelsiz işlerde çalışan bir kadın temsildir. Örneğin, Sinan'ın babası İdris yıllardır ev ekonomisine katkıda bulunmak için bakıcılık yapan eşini “Ben de yıllardır milletin çocuklarına bakıyorum.” diyerek küçümser. Ancak İdris ve Asuman arasındaki farkın İdris'in sigortalı ve devlet güvencesi olan bir mesleği varken, Asuman'ın hiçbir güvencesi olmamasıdır. İdris için öğretmenlik mesleği sadece

“çocuklara bakmaktan” ibaret olsa da bakıcılık mesleğinin karşısında daha ihtiyatlı, güvencesi olan bir meslektir. Bu sebepten dolayı İdris’in yapmış olduğu bu mesleki karşılaştırma taşra kadının yaptığı işin önemsizleştirmeye ve niteliksizleştirmeye yöneliktir. Bu bağlamdan yola çıkarak taşrada çalışan kadının, kentte çalışan kadın karşısında kısıtlı iş imkânlarına ve düşük maddi gelire sahiptir. Taşra kadını her ne kadar “elini taşın altına koysa da” niteliksiz bir çalışan ve ikinci sınıf vatandaş olarak görülmeye devam edecektir.

Nuri Bilge Ceylan, taşra üçlemesinde olduğu gibi Ahlat Ağacı filminde de baba-oğul ilişkisini oldukça ön planda tutmuştur. Nuri Bilge Ceylan, Kasaba filminde olduğu gibi üç kuşağın iletişimine bu filmde de yer vermiştir. Sinan’ın babası İdris filmde sıkça doğa ile iç içe görülmektedir. İdris kendisini dünyevi işlerden uzak tutarak, bir dağ evinde hayatını devam ettirmek istemektedir. Sinan sıklıkla babası İdris’in kumar bağımlısı olmasından, ailesini umursamamasından yakınsa da babası İdris ile özdeşleşen, ona çok benzeyen biri olarak görülür.

Sinan anneannesi ve dedesini ziyarete gittiğinde köyün imamı Veysel ve başka bir köyde imam olan diğer bir arkadaşı Nazmi ile karşılaşır. Sinen ve iki imam arasında din, yaradılış, toplumsal adalet gibi konular konuşulur. Sinan ve köyün imamı yer yer karşı karşıya gelir. Sinan’ın ve imamın inanç hakkındaki görüş ayrılıkları onları çatışmaya iter. Bu bağlamda inanç olgusunun bireyler arasında antagonistik bir unsur oluşturabileceği görülür. İnanç olgusunun meydana getirdiği antagonizmanın yanı sıra taşra ve kent arasında var olan fikir farklılıklarının oluşturduğu bir antagonizmadan da bahsedilebilir. Kentten gelen Sinan ve fikirleri taşrada görevli imam için oldukça tehlikeli ve zıt anlaşılmıştır. İmam Veysel’in içinde bulunduğu geleneksel yapının parametreleri ile biçimlenen toplum yapısı Sinan’ın düşünceleri tehdit altında kalmıştır. Bu noktada bireylerin görünümlerinden biri olan seküler ve muhafazakâr anlayışın çatışmasından söz edilebilir. Dolayısıyla taşra-kent antagonizmalarından söz edilirken sekülerizm/laiklik ve muhafazakarlık gibi ideolojilerin göz ardı edilmesi mümkün değildir.

Ahlat Ağacı filminde ciddi meseleler üzerinde kafa yoran ve önemli mesleklerde çalışan her birey erkektir. Kadınlar her daim niteliksiz işlerde çalışan, eril hegemonyanın altına girmeyi bir kaçış olarak gören düşkün, bağımlı ve beslenen figürler olarak gösterilir.

Filmin sonuna doğru Sinan babasına duyduğu öfkeden dolayı onun köpeğini satar. Babasının köpeğini satarak elde ettiği para ile bir yayın evi ile anlaşarak kitabını bastırır. Amacına ulaşan Sinan, askerliğini yapmak için yaşadığı taşradan ayrılır.

Sinan, askerliğini bitirdiğinde geride bıraktığı her şeyin değiştiğini görür. İdris emekli olup, istediği uzlet hayatını yaşamak için köye yerleşmiş, emeklilik ikramiyesini ise Asuman'a vermiştir. Askere gitmeden önce bastırdığını kitabını annesi ve kız kardeşi dâhil kimse okumamış, hatta kitapları evlerinin bodrum katında oluşan rutubet yüzünden küflenmiştir. Annesi Asuman'ın ve kız kardeşinin tavırlarından dolayı Sinan onlara yabancılaştığını hisseder ve evden ayrılarak babasının köydeki evine gider. Sinan, babası İdris'in kitabını okuyan tek kişi olduğunu fark eder ve bu durum onu oldukça duygulandırır.

Ahlat Ağacı, kadınları genel olarak ikilikler ile yansıtan bir film olmakla beraber, baba-oğul ilişkisinin yarattığı antagonistik durumlara değinir. Bu bağlamda filmin temel önermesi şu şekildedir; bütün kötü alışkanlıklarına ve kötü yanlarına rağmen erkekler hayata karşı yeni fikirler üreterek her zaman baştan başlama fırsatını yaratabilir ancak bunun karşısında kadınlar taşranın sıradan yaşamında televizyon dizileri ve filmler izleyerek sadece ev işi yaparlar, günlerini bayağı ve sıradan işlerle geçirirler (Yel, 2020:158).

Sonuç olarak Ahlat Ağacı filmi aile içi iletişimsizlikleri, taşra-kent ilişkisini, kadın-erkek arasındaki sosyal ve ekonomik farklılıkları, son olarak kuşak çatışmasını ele almaktadır. Aile ve ekonomi kurumlarının bireyler üzerinde yarattığı antagonistik unsurlar taşra yaşamı üzerinden izleyiciye aktarılmıştır.

SONUÇ

Bireyler yaşamları boyunca antagonizmalarla ve antagonistik unsurlarla mücadele etmiştir. Çağın sürekli bir şekilde ilerlemesi, teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının gelişmesi aynı zamanda aile, eğitim, sağlık, siyaset, sanat, ekonomi gibi toplumsal kurumların bireylerin gündelik hayatlarına müdahalelerinin artması, bireylerin karşılaştıkları antagonizmaları ve antagonistik unsurları giderek görünür kılmıştır. Dolayısıyla karşılaşılan ve tecrübe edilen antagonizmaların sıklığı artmıştır. Bireylerin sıradan olarak nitelendirilen gündelik hayatları kutuplaşmaların, mücadelelerin, çatışmaların, antagonizmaların yer aldığı bir alan haline gelmiştir. Bu bağlamda antagonizmalar ve antagonistik unsurlar bireylerin rutin hayatlarında sıradanlaşarak süreklilik taşıyan bir konuma ulaşmıştır. Bireyler gündelik hayatlarını sıradanlıktan ve rutinlikten kurtarmak amacıyla sanata veyahut çeşitli serbest zaman aktivitelerine yönelseler de günümüz küreselleşen dünyasında bireylerin gündelik hayatları antagonizmalarla ve antagonist unsurlarla mücadele alanına dönüşmüştür. Hem bir sanat dalı hem de kitle iletişim aracı olarak bireylerin yaşamlarında yer alan sinema, zıtlıkların mücadelesini ele almasıyla antagonizmaların ve antagonistik unsurların görünür kılındığı bir alana dönüşmüştür. Antagonizmanın sinema ile olan ilişkisi de bu noktada belirginleşmiştir. Antagonizmanın politik bir zeminde yer alması ve sinemanın antagonizmayı nesnesi haline getirmesi, onu politik unsurların görünür kılınması için kullanılan bir araca dönüştürmüştür.

Sinema sanatı kendi içinde belirli unsurları olan bir alan olarak göze çarpmaktadır. Sinemanın sahip olduğu bu unsurlar birer yapı taşı görevi görmektedir. Bu sinemasal unsurların eksik olması bir sinema filminin oluşum sürecini olumlu ya da olumsuz yönde etkilemektedir. Sinemanın mekanik yanının dışında bu yapı taşları öykü, mekân, zaman ve karakter tasarımlarıdır. Her karakter öykünün geçtiği zamana ve mekâna göre tasarlanmalıdır. Dolayısıyla sinema filmlerindeki karakterlerin öykü, mekân ve zaman bağlamında görünür kılacağı antagonizmalar değişkenlik göstermektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri bu bağlamda incelendiğinde filmlerdeki her karakterin karşılaştığı antagonizmalar ve antagonistik unsurlar toplumun sınıf veya konum gözetmeksizin her üyesinin karşılaşılabileceği türden antagonizmalar ve antagonistik unsurlardır.

“Gündelik Hayat Sosyolojisi Bağlamında Nuri Bilge Ceylan’ın Filmlerinde Antagonizma” başlıklı bu araştırmanın sorunsalı bağlamında Nuri Bilge Ceylan’ın tüm filmografisi incelenmiş, karakterleri, mekânları ve diyalogları analiz edilmiştir. Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu’da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerindeki karakterler, mekânlar ve diyaloglar antagonizma kavramı, gündelik hayat sosyolojisi kuramları, sinema sosyolojisi ve fenomenoloji yöntemi yardımıyla incelenmiştir. Başka bir deyişle Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerindeki karakterlerin toplumsal yapılar, toplumsal kurumlar, sosyal problemler ve ikili ilişkilerinde karşılaştıkları antagonizmaların ve antagonistik unsurların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Nuri Bilge Ceylan’ın ilk dönem sineması yakın çevresi ile çalıştığı Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerinden oluşmaktadır. Nuri Bilge Ceylan ilk dönem sinemasında bireyin sosyal problemlerle, toplumsal kurumlarla ve yapılarla olan çatışmalarını ele almakta ve aynı zamanda aile içi iletişimsizlik, taşra-kent çatışması, devlet-birey dikotomisi gibi toplumsal temaları işlemektedir. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan sinemasının ilk dönemi toplumsal kurumların, yapıların ve sosyal problemlerin birey üzerindeki etkilerini ve yaşanan çatışmalardan kaynaklanan antagonizmaları konu almaktadır. Ancak Nuri Bilge Ceylan’ın ikinci dönem sinemasını oluşturan İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu’da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmleri, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadın ve erkek karakterlerin karşılaştıkları antagonizmalar, bireyler arasında sosyo-ekonomik ve sosyo politik anlamda yaşanan ayrışmalar, inanç olgusunun bireyler üzerinde meydana getirdiği zıtlıklar gibi temalara odaklanmıştır. Başka bir deyişle toplumsal olguların bireylerin gündelik hayatlarında ortaya çıkardığı zıtlıkları, çatışmaları ve antagonizmaları ele almaktadır. Kısaca Nuri Bilge Ceylan sineması ilk dönemlerinde soyut ve toplumsal figürleri ele alırken sinemasının ikinci dönemi bireyi ve bireysel etkileşimi ele almaktadır.

Nuri Bilge Ceylan’ın İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu’da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmleri ilk dört filme nazaran oyuncu kadrosu olarak daha kalabalık ve daha tanınır yüzler barındırmaktadır. Bununla beraber Nuri Bilge Ceylan’ın son beş filmi mikro etmenleri göz önünde tutarak bireye ve bireysel etkileşime odaklanmıştır. Toplumda yaşanan anomilerin birey üzerindeki etkisi, bireylerin aralarındaki iletişimsizlikler, çıkar çatışmaları, rol çatışmaları gibi unsurlar göz önündedir. Nuri Bilge Ceylan, ilk filmlerinde toplumsal olguların her bireyi etkilediğini

sıradan bireyler üzerinden izleyiciye aktarmayı amaçlarken son filmlerinde ise iletişimsizlik, çıkar ve rol çatışmaları gibi unsurların toplumun her kesimini etkilediğini göstermeyi amaçlamıştır.

“Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde hemen dikkat çeken şey güçlü bir kutupluluk, açıkça antagonist iki figürün neredeyse daimî ama huzursuz birlikteliğidir: bir yanda pasiflik, diğer yanda şiddetli eyleme geçişler. Bu iki kutupla kâh aynı karakterde kâh iki farklı karakter arasındaki ilişkide karşılaşırsınız. İkinci durumda, karakterlerin yazgıları bir ayrışmalı sentez biçiminde birbirine bağlıdır; iki kutbu karşılıklı olarak birbirini dışlamakla beraber gerektiren, aynı çerçeve içinde birbirine kenetlenmiş bir sentez” (Diken vd. 2020:184).

Nuri Bilge Ceylan’ın Üç Maymun, Kış Uykusu ve Bir Zamanlar Anadolu’da filmlerinde namus cinayeti olgusu ele alınmaktadır. Üç Maymun filmindeki İsmail karakteri, Kış Uykusu filmindeki İsmail karakteri ve Bir Zamanlar Anadolu’da filmindeki Kenan karakteri işledikleri cinayeti toplumsal bir zemine oturtarak meşrulaştırmaya çalışmaktadırlar. Bu bakış açısından hareketle toplumsal normlar ve eril hegemonya bireyleri suça ve çatışmaya itebilmekte aynı zamanda bireyleri antagonist birer karaktere dönüştürebilmektedir. Nuri Bilge Ceylan’ın Kış Uykusu ve Bir Zamanlar Anadolu’da filmlerinde antagonizmalara ve antagonist unsurlara maruz kalan çocuk karakterler bir direniş simgesi olarak taş atma eylemi gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde bireylerin maruz kaldığı antagonizmalar çatışmaya ve toplumsal bir problem olan anomiye sebep olabilmektedir. Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinde taşra aydınları konu edinilmektedir. Kış Uykusu filmindeki Aydın ve Ahlat Ağacı filmindeki Süleyman taşra aydını ve yazar olmalarına karşın topluma ve bireylere bakış açıları farklıdır. Aydın kendisini topluma ve bireye nazaran oldukça yüksekte ve üstün görmektedir. Süleyman ise kendisini toplumla bir tutmaktadır. Bu bağlamda ekonomik ve kültürel sermayenin bir biçimi olan meslekler bireylerde farklı izlenimler oluşturabilmektedir. Oluşan bu izlenimler bireylerin topluma ve diğer bireylere olan bakışlarında değişikliklere sebep olabilmektedir. Bu izlenim ve değişiklikler bireyleri antagonizmalara maruz bıraktığı gibi antagonizmaların sebebi haline de getirebilir. Son olarak Üç Maymun filmindeki Hacer karakteri ve Kış Uykusu filmindeki Nihal karakteri de benzerlikler taşımaktadır. Her iki karakter de istemediği bir evliliği yürütmeye çalışmaktadır. Hacer evliliği kaçış ve kurtuluş olarak görürken, Nihal karakteri için evlilik bir araçtır. Bu bağlamda evlilik kurumu bireyler ve toplum için

bağlayıcı bir unsur olmanın yanı sıra antagonist bir unsur haline de gelebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde karakterler sık sık öfke patlaması yaşar ya da kendisini yalnızlaştırır. Örneğin Kış Uykusu filmindeki Aydın'ın İlyas'ın yaşadığı eve icra memuru göndermesiyle İlyas öfkelenerek şiddete başvurur. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde Komiser Naci maktul Yaşar'ın cesedini bulduğunda cesedin görüntüsünden ötürü Kenan'a büyük bir öfke kusar. Uzak filminde Mahmut kendine dair yaşadığı farkındalıkların ardından yalnızlığı seçer. Öfke ve yalnızlık ihtiyacı gibi içgüdüsel duygular toplumsal kurumlar tarafından veyahut bireyler tarafından ortaya çıkan antagonizmaların ve antagonistik unsurların bir sonucu olabilmektedir. Bireyler baş edemediği ya da çatışmaya mecbur kaldığı antagonistik durumlarda tepkilerini şiddet eğilimi ya da kasvetli bir ruh hali şeklinde yansıtabilir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde yer alan karakterlerin gündelik hayatlarında karşılaştıkları antagonizmalara ve antagonistik unsurlara Tablo 1'de yer verilmiştir:

Tablo 1. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde yer antagonizmalar

	KONU	ANTAGONİZMALAR
Koza (1995)	İki insanın ayrı hayatlarının birleşiminin görsel bir anlatımı.	Kadın-Erkek ilişkisine dayalı ortaya çıkan antagonizma
Kasaba (1998)	Taşrada yaşıyan üç kuşaklı bir ailenin hayatı çocukların gözünden anlatılmaktadır.	Taşra ve kent insanı arasındaki sosyo-kültürel farklardan kaynaklanan antagonizmalar. Farklı kuşaklardaki bireylerin hayata bakış açılarının yarattığı antagonizmalar. Taşra insanının sosyo-ekonomik açıdan yaşadığı sıkıntıların meydana getirdiği antagonizmalar.

Mayıs Sıkıntısı (2000)	Doğduğu taşraya bir sinema filmi çekmek için dönen Muzaffer ve onun ailesinin başından geçenler ele alınmaktadır.	Aile temelli antagonizmalar. Taşra ve kent insanı arasındaki sosyo-kültürel farklardan kaynaklanan antagonizmalar. Farklı kuşaklardaki bireylerin hayata bakış açılarının yarattığı antagonizmalar.
Uzak (2002)	Uzun zaman önce taşradan İstanbul'a taşınan Mahmut ve iş bulmak için taşradan İstanbul'a gelen Yusuf'un bir arada yaşama çabası ele alınmaktadır.	Aile temelli antagonizmalar. Taşra ve kent insanı arasındaki sosyo-kültürel farklardan kaynaklanan antagonizmalar. Bireylerin eğitim durumlarının yarattığı antagonizmalar. Toplumsal damgaların meydana getirdiği çatışmalar ve bunların meydana getirdiği antagonistik unsurlar.
İklimler (2006)	Bahar ve İsa'nın çalkantılı hayatlarını ve ilişkilerini ele almaktadır	Toplumsal cinsiyet temelli antagonizmalar. Coğrafi etmenlerin yarattığı antagonistik unsurlar. Sosyo-ekonomik bir olgu olan mesleklerin bireyler üzerinde meydana getirdiği antagonistik unsurlar. Duygu dinamiklerinin bireylerdeki farklı çağrışımlarından kaynaklanan antagonizmalar.

Üç Maymun (2008)	Patronu Servet'in suçunu üstlenerek hapse giren Eyüp ve ailesinin sarsılan yaşamlarını ele almaktadır.	Sosyo-ekonomik bir olgu olan mesleklerin bireyler üzerinde meydana getirdiği antagonistik unsurlar. Hırsa ve güce bağımlı olma halinin bireyin üzerindeki etkisi ve giderek antagonistik bir karaktere dönüşmesi. Kadın-erkek arasındaki duygusal ve bağımlılık içeren ilişkilerden kaynaklanan antagonizmalar.
Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)	Kırıkkale'nin bir kasabasından işlenen cinayet açığa kavuşmuştur ancak maktulün bedeni ortalıkta yoktur. İçlerinde zanlının da olduğu on dört kişilik bir ekip ile maktulün bedeninin aranmasını konu almaktadır.	Sosyo-ekonomik bir olgu olan mesleklerin bireyler üzerinde meydana getirdiği antagonistik unsurlar. İktidar ve güç hırslarının yarattığı bireyler üzerindeki baskı ve bundan doğan antagonizmalar.
Kış Uykusu (2014)	Emekli bir tiyatro oyuncusu olan Aydın babasından miras kalan oteli işletmektedir. Kış Uykusu Aydın ve ailesinin hayatına değinmektedir.	Evlilik temelli antagonizmalar. Taşra ve kent insanı arasındaki sosyo-kültürel farklardan kaynaklanan antagonizmalar. İdeolojik etmenlerin bireyler üzerindeki etkileri ve bu etkilerin meydana getirdiği antagonizmalar. Aile içi iletişimsizlikten kaynaklanan antagonistik unsurlar.

Ahlat Ağacı (2017)	Üniversiteden mezun olan Sinan'ın yaşadığı geri dönmesiyle beraber gündelik hayatındaki değişimler ele alınmaktadır.	Sosyo-ekonomik bir olgu olan mesleklerin bireyler üzerinde meydana getirdiği antagonistik unsurlar. Aile temelli antagonizmalar. Bağımlılık yaratan olguların bireyler ve çevresi üzerindeki etkilerinin yarattığı antagonizmalar. Kuşak çatışmalarının meydana getirdiği antagonizmalar. Kadının taşradaki konumundan kaynaklanan antagonizmalar. Kadın-erkek ilişkisinin meydana getirdiği antagonizmalar.
--------------------	--	--

Aldatıcı antagonist figürlerin tahayyül edildiği bu dünyada Nuri Bilge Ceylan'ın izleyicisine sunduğu antagonizmalar her bireyin sıradan ve rutin gündelik hayatında karşılaşacağı antagonizmalar ve antagonistik unsurlar ile eş değerdir. Nuri Bilge Ceylan antagonizmaların gerçekliğini politik müdahalelere ve açlık, göç, savaş vb. küresel problemlere değinmeden sıradan bireylerin sıradan hayatlarından yola çıkarak anlatmaktadır. Ancak Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde anlattığı antagonizmalar sadece sıradan bireylerin sıradan hayatlarında değil aynı zamanda küresel problemler ile ortaya çıkabilecek antagonizmalardır. Dolayısıyla Nuri Bilge Ceylan kendi sanatını gerçekleştirerek hem bireyin gündelik hayatında karşılaştığı antagonistik unsurlara hem de toplumsal ve küresel düzeyde yaşanan antagonistik unsurlara dikkat çeker.

Küreselleşen ve modernleşen bu dünyada sanatın siyasete, politikaya ve ekonomiye dokunmadan işlenemeyeceği gibi Nuri Bilge Ceylan sineması da farklı bakış açılarını, söylemleri, toplumsal ve bireysel düzeydeki karşıtlıkları, antagonizmaları ve antagonistik unsurları işler. Bu bağlamda apolitik gibi görünen Nuri Bilge Ceylan sineması aslında politik ve ekonomik bir sinema anlayışına bürünür. Nuri Bilge Ceylan'ın sanatını icra ederek sorduğu asıl soru bireyin pasifliği ile öfkesinin kendisinde yarattığı ikilikten bir kaçışın olup olmadığıdır (Diken vd. 2020:188). Bu

bağlamda Nuri Bilge Ceylan'ın sineması politik ve ekonomik bir zeminde yatmasının yanı sıra bireyin kendi benliği ile yüzleşmesinin nasıl olduğuna ve bu yüzleşmenin sonuçları ile ilgilenmektedir. Bu tür yüzleşmeler ve yüzleşmelerin sonuçları bireyler gündelik hayatlarında deneyimlemektedir.

Sonuç olarak Nuri Bilge Ceylan bireylerin toplumsal kurumlar, sosyal problemler ve bireysel etkileşimler yolu ile maruz kaldıkları antagonizmaları ve antagonistik unsurları filmlerinde sıklıkla işlemektedir. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasına kattığı eserleriyle hem filmlerinde yer verdiği tematik unsurlarla hem de karakter işleme tarzıyla Türk sinemasında farklı bir yerde durmaktadır.

Nihayetinde bu araştırma kapsamında gerçekleştirilen literatür taramaları ve doküman analizleri sonucunda elde edilen veriler ve bulgular analiz edildiğinde bireylerin gündelik hayatlarında karşılaştıkları antagonizmaların ve antagonistik unsurların Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde sosyo-politik ve sosyo-ekonomik boyutta görünür kılındığı görülmektedir. Araştırmanın temel problematiğini oluşturan antagonizma kavramının bireylerin gündelik hayatlarında toplumsal kurumlarla ve birbirleriyle olan etkileşimleri sonucunda meydana geldiği, bu antagonizmaların ve antagonistik unsurların çatışmaları ve sosyal problemleri ortaya çıkardığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Adak, Nurşen. (2018). *Sosyal Problemler Sosyolojisi: Dünyadan ve Türkiye’den Örnekler*, Siyasal Kitabevi, Ankara.

Adams, Carol J. (2013). *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram*, (çev. G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Akbulut, Hasan. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Akbulut, Hasan. (2012). *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Arpacı, Murat. (2019). “Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası”, *Fe Dergisi*, 11 (1), 140-154.

Atak, Hasan. (2011). “Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme”, *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar Dergisi*, 3 (1), 163-213, <http://www.cappsy.org/archives/vol3/no1/>.

Aykutalp, Aykut. (2021). “Biyopolitik Kentin Doğuşu: Karşılaşma, Antagonizma ve Müşterek Olarak Metropol”, *Alternatif Politika*, 13 (1), 29-50.

Baker, Ulus. (2020). *Sanat ve Arzu*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Balázs, Bela. (2019). *Sinema Kuramı* (çev. Gökhan Aydın), Doruk Yayıncılık, İstanbul.

Balcı, Mehmet Emin (Ed.). (2020). *Sinema ve Sosyoloji: Sosyoloji Seminerleri 4*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Alfa Yayıncılık, İstanbul.

Baltacı, Ali. (2019). “Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?”, *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.

Bachelard, Gaston. (1996). *Mekânın Poetikası*, (çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul.

Bauman, Zygmunt ve Raud, Rein. (2018). *Benlik Pratikleri*, (çev. Mehmet Ekinci), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bazin, André. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (çev. Nijat Özön), Bilge Yayınevi, Ankara.

Bergson, Henri. (1986). *Yaratıcı Tekâmül*, (çev. M. Şekip Tunç), M.E.B. Yayınları, İstanbul.

Bergson, Henri. (2020). *Madde ve Bellek*, (çev. Işık Ergüden), Fol Kitap ve Yayıncılık, Ankara.

Betton, Gerard. (1990). *Sinema Tarihi - Başlangıcından 1986'ya Kadar* (çev. Şirin Tekeli), İletişim Yayınları, İstanbul.

Bora, Tanıl. (2018). *Cereyenlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loïc. (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, (çev. Nazlı Ökten), İletişim Yayınları, İstanbul.

Bourdieu, Pierre. (2015). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, (çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt), Heretik Yayınları, Ankara.

Bourdieu, Pierre. (2018). *Eril Tahakküm*, (çev. Bediz Yılmaz), Bağlam Yayınevi, İstanbul.

Bourdieu, Pierre. (2021). *Genel Sosyoloji: Collège de France Dersleri (1981-1983)*, (çev. Zuhale Emirosmanoğlu), İletişim Yayınları, İstanbul.

Büker, Seçil ve Onaran, Oğuz. (1985). *Sinema Kuramları*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Ceylani, Mehmet U. (2017). "Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmi", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 10 (20) , 19-29.

Cirhinlioğlu, Zafer. (1999). *Az gelişmişliğin Toplumsal Boyutu*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Corcuff, Philippe. (2016). *Bireyciliğin Meselesi*, (çev. Aziz Ufuk Kılıç), Heretik Yayınları, Ankara.

Creswell, Jhon W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri- Beş Yaklaşım Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*, (çev: Mesut Bütün ve Selçuk Beşir Demir), Siyasal Yayınevi, Ankara.

Çapan, Begüm. (2009). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme*, (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.

Çarpar, Mehmet Can. (2020). “Sosyolojide İki Niteliksel Desen: Fenomenolojik ve Etnografik Araştırma”, *The Journal of Social Science*, 4 (8), 689-704.

Çeğin, Güney ve Göker, Emrah vd. (Ed.). (2016). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Çeğin, Güney. (2017). *Terkipler*, Kafka Kitap Kafe Yayınları, Denizli.

Çelebi, Nilgün. (1994). “Sosyolojiden Psikiyatriye”, *Kriz Dergisi*, 2 (1), 188 - 192.

Çelik, Nuriye. (2018). “Değişen Devlet Algısı: Toplumsallıktan Bireyselliğe”, *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1), 60 - 78.

Çetin, Ensar. *Gündelik Hayatın Sosyolojisi Ders Notları*, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.

Çivril, Gülsu. (2018). *Edmund Husserl'in Fenomenolojisi: Saf Bilince Doğru Kartezyen Bir Transandantal Dönüş*, (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı Felsefe Programı, İzmir.

Deleuze, Gilles. (2010). *Bergsonculuk*, (çev. Hakan Yücefer), Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Deleuze, Gilles. (2021). *Sinema 1: Hareket-İmge*, (çev. Soner Özdemir), Norgunk Yayınları, İstanbul.

Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2019). *Filmlerle Sosyoloji*, (çev. Sona Ertekin), Metis Yayıncılık, İstanbul.

Diken, Bülent, vd. (2020). *Nuri Bilge Ceylan Sineması - Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*, (çev. Ahmet Nüvit Bingöl), Metis Yayınları, İstanbul.

Duverger, Maurice. (1982). *Siyaset Sosyolojisi*, (çev. Şirin Tekeli), Varlık Yayınları, İstanbul.

Eagleton, Terry. (1996), *İdeoloji*, (çev. Muttalip Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Epstein, Diana and Graham, John. (2007). “Polarized Politics and Policy Consequemces”, *Policy Insight*, 1 (4).

Erbaş, Hayriye. (1992). “Sosyolojide Fenomenoloji”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Araştırma Dergisi*, 14, 159-166.

Erdoğan, Mustafa. (2006). “Muhafazakârlık: Ana Temalar”, *Liberal Düşünce Dergisi*, (34), 5-9.

Esen, Sertuğ. (2015). *Edmund Husserl’in Fenomenolojisi ve Batı Krizi*, (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Isparta.

Esgin, Ali ve Çeğin, Güney. (2018). *Gündelik Hayat Sosyolojisi: Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar*, Phoenix Yayınevi, Ankara.

Fiorina, Morris and Abrams, Samuel. (2008). “Political Polarizaion in the American Public”, *Article in Annual Review of Political Science*, 11, 563-588.

Foucault, Michel. (2016). *Cinselliğin Tarihi*, (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Gardiner, Michael. (2016). *Gündelik Hayat Eleştirileri*, (çev. Babacan Taşdemir ve Deniz Özçetin), Heretik Yayınevi, Ankara.

Girgin, İlknur. (2019). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Taşra ve Sıkıntı*, (Yüksek Lisans Tezi). Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

Goffman, Erving. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, (çev. Barış Cezar), Metis Yayınları, İstanbul.

Goffman, Erving. (2021). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, (çev. Levent Ünsaldı vd.), Heretik Yayınları, Ankara.

Gök, Murat ve Aydın, Seçkin. (2020). “Gündelik Hayat Bağlamında Dönüşen Sanat”, *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 229-246.

Guida, Michelangelo ve Çaha, Ömer. (2013). “İslamcılık”. Ömer Çaha ve Bican Şahin (Ed.), *Dünyada ve Türkiye’de Siyasal İdeolojiler*, Orion Kitabevi, Ankara.

Güven, Zeynep Uğur. (2019). “Toplumsal Dönüşüm Çerçevesinde Değişen Anlam ve Kullanımlarıyla ‘Boş Zaman’ Sosyolojisi”, *DTCF Dergisi*, 59 (2), 1125-1148.

Hanioğlu, M. Şükrü. 2022 “Kemalizm’in Tarihi Kökenleri”. Ahmet Kuru ve Alfred Stepan (Ed.), *Türkiye’de Demokrasi, İslâm ve Laiklik*, (çev. Hande Tatoğlu), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

<https://sozluk.gov.tr/>.

<https://www.imdb.com/>.

<https://www.nuribilgeceylan.com/>.

İnsel, Ahmet. (2007). “Sağ ve Sol Kalmadı mı?”, *Birikim Dergisi*, <https://www.birikimdergisi.com>.

Jamrozik, Adam and Nocella, Luisa. (1998). *The Sociology of Social Problems: Theoretical Perspectives and Methods of Intervention*, Cambridge University Press, UK.

Kaçar, Erman. (2019). “Öznenin Trajedisi: Aynanın Ötesine Geçmek”, *Dört Öge Dergisi*, 15, 75-84.

Kahveci, Kutsi. (2007). “Direnme ve Sadakat Üzerine Düşünceler”, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0 (16), 111-133.

Kanatlı, M. (2014). “Chantal Mouffe’nın Radikal Demokrasi Projesi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Tesam Akademi*, 1 (2), 7-33.

Kangal, Kaan. (2015). “Doğanın Diyalektiği Nedir? Friedrich Engels’in Diyalektik Tanımı Üzerine Bazı Düşünceler”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, 39-54.

Kaplan, Merve ve Yardımcıoğlu, Mahmut. (2020). “Alan, Habitus ve Sermaye Kavramlarıyla Pierre Bourdieu”, *Habitus Toplum Bilim Dergisi*, 1, 23-38.

Kaplan, Tezcan. (2020). *Deleuze Felsefesinde Sinema Sanatının Yeri*, (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.

Kavut, Sevgi. (2020). “Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme”, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 6 (2), 681-695.

Kelleher, Myles J. (2004). *Social Problems in a Free Society Myth: Absurdities and Realities*, University Press Of America, Oxford.

Kesal, Ercan. (2018). *Evvel Zaman*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Keskiner, Yusuf. (2022). *Türkiye’de Sol: 1960-1971*, (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Afyon.

Kılıç, İbrahim H. (2019). *Günümüz Türkiye Sinemasında Taşra Temsilleri ve Mikro-İktidar İlişkileri Bağlamında Birey-Toplum Analizi: Nuri Bilge Ceylan Filmleri*, (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalı, İstanbul.

Kınağ, Mustafa. (2018). *George Herbert Mead Düşüncesinde Sosyal Benliğin Oluşumu*, (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Ankara.

Kıral, Bilgen. (2020). “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi”, *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 170-189.

Kockelmans, Joseph J. (2007). “Edmund Husserl ve Fenomenoloji”, *Cogito*, 50, 113-140.

Koçak, Barbaros. (2020). “Laclau’da Popülist Mantığın Antagonistik Temelleri Üzerine Bir İnceleme”, *Medeniyet Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 251-264.

Korkmaz, Arif. (2013). “Değerler Sosyolojisi”, *Toplum Bilimleri Dergisi*, 7 (14), 51-78.

Kuban, Doğan. (2020). *Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kurumsal Sözlüğüne Giriş*, Yem Yayın, İstanbul.

Lapsley, D. K. and Stey P. C. (2011). “Id, Ego and Superego”. Ramachandran V. S. (Ed.), *Encyclopedia of Human Behavior* in 393-399, Elsevier.

Lefebvre, Henri. (2020). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, (çev. Işın Gürbüz), Metis Yayınları, İstanbul.

Loseke, Donileen. (1999). *Thinking About Social Problems: An Introduction to Constructionist Perspectives*, Adline de Gruyter, New York.

Mardin, Şerif. (2017a). *Din ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mardin, Şerif. (2017b). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mardin, Şerif. (2017c). *Türkiye’de Din ve Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Marx, Karl ve Engels, Friedrich. (2013). *Alman İdeolojisi Feuerbach*, (çev. Sevim Belli ve Ahmet Kardam), Sol Yayınları, Ankara.

Mauss, Marcel. (2005). *Sosyoloji ve Antropoloji*, (çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Mead, George H. (2019). *Zihin, Benlik ve Toplum*, (çev. Yeşim Erdem), Heretik Yayınları, Ankara.

Monaco, James. (2021). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, (çev. Tufan Göbekçin), Alfa Yayınları, İstanbul

Moran, Berna. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Nişancı, İlkay. (2012). “Kurgunun Güncel Sorunsalı: Eisenstein’in Dikey Kurgusunun Evrimi”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (41) , 63-80.

Norris, Andrew. (2002). “Against Antagonism: On Ernesto Laclau’s Political Thought”, *Constellations*, 9 (4), 554-573.

Onat, Emrah Suat. (2022). “Promising Young Woman Filminde Ket Vurucu Bir Güç Olarak Femme Vitale”. Harpreet Kaur ve Uzma Nadeem (Ed.), *World Women Conference - IV*, 62-63.

Özçınar, Meral. (2018). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı Sinemayı Felsefeyle Düşünmek*, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

Özdemir, Defne. (2019). “Hegel’in Diyalektiği Üzerine Bir Derleme” *Düşünüyorum Dergisi*, 89, <http://www.dusunuyorumdergisi.com/hegelin-diyalektigi-uzerine-bir-derleme/>.

Özgül, Gönül E. ve Tahan, Kağan. (2014). “Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlamanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu’da Zaman, Mekân Ve Gerçeklik”, *Global Media Journal: TR Edition*, 4 (8), 241-259.

Özlem, Doğan. (2012). *Tarih Felsefesi*, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul.

Poplin, Dennis E. (1978). *Social Problems*, Glenview, Ill.: Scott, Foresman.

Ritzer, George. (2015). *Modern Sosyoloji Kuramları*, (çev. Himmet Hülür), De Ki Basım Yayın, Ankara.

Ritzer, Georger ve Stepnisky, Jeffrey. (2015). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klasik Kökleri*, (çev. Irmak Ertuna Howison), De Ki Basım Yayın, Ankara.

Savaş, Hakan. (2019). “Film Eleştirisinde Biçim-İçerik Sorunu”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 9 (1) , 18-95.

Schmitt, Carl. (2018). *Siyasal Kavramı*, (çev. Ece Göztepe), Metis Yayınları, İstanbul.

Schütz, Alfred. (2020). *Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler*, (çev. Adnan Akan ve Seyda Kesikoğlu), Heretik Yayınları, Ankara.

Sevgili, Ebru. (2015). *Sosyolojik Kuramda Yapı-Fail Sorunu ve Vicdani Ret*, (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.

Sevim, Kaan. (2020). “Sosyal Çalışma ve Damga”, *Sosyal Çalışma Dergisi*, 4 (1), 44-54.

Sezik, Murat. (2012). “Muhafazakâr Siyaset İdeolojisi ve Türkiye’de Muhafazakârlık”. Yıldız, Furkan ve Güneş Ümit (Ed.), *I. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı*, 113-125.

Simmel, George. (2020). *Bireysellik ve Kültür*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.

Smith, Anthony David. (1994). *Milli Kimlik*, (çev. Bahadır Sina Şener), İletişim Yayınları, İstanbul.

Şahin, Mehmet M. (2020). “Max Weber’de Modernlik, Karizma ve Gündelik Hayat”, *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (2), 278-303.

Şahin, Özlem ve Balta, Ecehan. (2001). “Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce”, *Praksis Dergisi*, 4, 185-217.

Şentuna, Barış. *Boş Zamanlar Sosyolojisi Ders Notları*, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.

Tanus, Seda. (2020). *Koza’dan Ahlat Ağacı’na Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Dilsel Dönüşümü*, (Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo Televizyon ve Sinema Bilim Dalı, Kayseri.

Taş, Kemaleddin ve Göksüçukur, Betül. (2019). “Osmanlı Döneminde Batıcılık, İslamcılık Türkçülük Fikir Akımları ve Din”, *Dini Araştırmalar Dergisi*, 22 (56), 463-488.

Teksoy, Rekin. (2009). *Sinema Tarihi I*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

Tönnies, Ferdinand. (2019). *Cemaat ve Cemiyet*, (çev. Emre Güler), VakıfBank Kültür Yayınları, İstanbul.

Wallace, Ruth A. ve Wolf, Alison. (2018). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları; Klasik Gelenğin Geliştirilmesi*, (çev. Leyla Elburuz ve M. Rami Ayas), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Yel, Halime. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Rollerindeki Eşitsizlik Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kadının Konumu*, (Yüksek Lisans Tezi). Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Batman.

Yılmaz, Hakan. (2011). “Henri Bergson’un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (2), 61-78.

Yücesan Özdemir, Gamze. (2017). “Sınıf Çalışmaları: Akademik Alana Marksist Müdahale”, Alper Dizdar (Ed.), *Anakım Bilime Marksist Müdahaleler kitabı* içinde (s.153-171), İleri Kitaplığı Yayınevi, İstanbul.

ÖZ GEÇMİŞ

